F/2018

Filmovou a televizní fakultu Akademie múzických umění v Praze studovalo v akademickém roce 2017/2018 404 studentů včetně zahraničních. Děkanem fakulty byl Zdeněk Holý a na ročníkových klauzurách či státních zkouškách bylo prezentováno přes tři sta autorských filmů, cvičení, audiovizuálních instalací, scénářů a fotografických souborů. Pozvání na klauzury přijalo 22 hostů, kteří viděná díla reflektovali prostřednictvím esejů nebo rozhovorů shromážděných v této knize.

Snímky z katedry režie se ocitly pod drobnohledem filmového kritika **Martina Šrajera**, k němuž se připojili se svými postřehy festivalový dramaturg a režisér **Michal Hogenauer** i režisér **Radim Špaček**. Esej filmového teoretika **Jiřího Angera**, který se opět zúčastnil klauzur katedry dokumentární tvorby, pro tento rok doplnily úvaha publicisty **Janise Prášila** o kritickém myšlení ve filmech mladých dokumentaristů společně s pohledem režiséra a scenáristy **Pavla Abraháma** na absolventské projekty. Nejen rozmanitým přístupům k žánru anidoku na katedře animované tvorby se věnovaly dramaturgyně Anifilmu **Malvína Balvínová** a publicistka **Natalia Neudačina**, animátor a režisér **Michal Žabka** poté ocenil různorodost i preciznost absolventů. Spektrum forem, postupů a účinků v intermediálních pracích Centra audiovizuálních studií podrobně rozebrali publicista, dramaturg a divadelní autor **Matěj Nytra** nebo filmový a výtvarný teoretik **Matěj Forejt**. Televizní dramaturgyně **Kateřina Šardická** formou eseje a scenárista **Štěpán Hulík** prostřednictvím rozhovoru zhodnotili tvorbu adeptů scenáristiky a dramaturgie. Sebereflexivní tendence v klauzurních filmech studentů katedry střihové skladby zkoumala filmová teoretička **Dorota Vašíčková**, zatímco kritik **Ondřej Pavlík** a střihač **Šimon Špidla** se zaměřili mimo jiné na otázky střihačské pozice při spolupráci a realizaci vlastního autorského díla. Sebeuvědomělou práci s filmovými konvencemi u začínajících kameramanů vysledoval filmový teoretik a publicista **Tomáš Gruntorád** podobně jako režisér a producent **Michal Kollár**. Výstavy klauzurních prací katedry fotografie reflektovaly kurátorka olomouckého Muzea umění **Barbora Kundračíková** i teoretička umění a kurátorka **Klára Vavříková**. Klauzurní knihu uzavírá anglický text filmového publicisty a pracovníka mezinárodní televize **Martina Bubrína** pojednávající o cvičeních na katedře FAMU International a dvojjazyčná verze rozhovoru s producentem **Ondřejem Beránkem** o filmech absolvujících zahraničních studentů.

Klauzury
Filmové a televizní fakulty
Akademie múzických umění
2018

Vydala Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU

Editor Martin Kos
Obálka a grafická úprava: Belavenir

1. vydání
Praha 2019

© Akademie múzických umění v Praze, 2019
© Martin Kos, Martin Šrajer, Michal Hogenauer, Radim Špaček, Jiří Anger,
Janis Prášil, Pavel Abrahám, Malvína Balvínová, Natalia Neudačina,
Michal Žabka, Matěj Nytra, Matěj Forejt, Tomáš Gruntorád, Michal Kollár,
Dorota Vašíčková, Ondřej Pavlík, Šimon Špidla, Kateřina Šardická, Štěpán Hulík,
Barbora Kundračíková, Klára Vavříková, Martin Bubrín, Ondřej Beránek, 2019
© Barbora Schneiderová, Nikola Sedloňová, 2019
Translation © Ian Mikyska, 2019
Design © Belavenir, 2019

ISBN 978-80-7331-506-1 (pdf)

www.famu.cz
www.amu.cz
www.namu.cz

Klauzury Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění 2018

6 *Zdeněk Holý: Klauzury*
7 *Martin Kos: Ke knize klauzur 2018*

KATEDRA REŽIE
11 *Martin Šrajer: Svět je smutné místo plné osamělých lidí*
25 *Michal Hogenauer: Plavání pro středně pokročilé*
36 *Radim Špaček: Mám rád, když mě filmy vytáčí*

KATEDRA DOKUMENTÁRNÍ TVORBY
49 *Jiří Anger: Stýkání a potýkání různých poloh filmové materiality*
60 *Janis Prášil: Škola kritického myšlení*
67 *Pavel Abrahám: Nejednoznačný film vybízí k divácké spoluúčasti*

KATEDRA ANIMOVANÉ TVORBY
75 *Malvína Balvínová: Studenti KAT na hranici experimentu, žánrů i forem*
81 *Natalia Neudačina: Animovaný dokument jako kreativní nástroj introspektivní a historické reflexe*
91 *Michal Žabka: Niterné pocity necháváme hraným filmům*

CENTRUM AUDIOVIZUÁLNÍCH STUDIÍ
98 *Matěj Nytra: Koncept v situaci tříštěné pozornosti*
108 *Matěj Forejt: Na cestě (a na scestí) mezi kinem a galerií*

KATEDRA KAMERY
117 *Tomáš Gruntorád: Od přímočarých krváků ke složitým vztahům*
125 *Michal Kollár: Kopírování chyb „céčkových“ filmů už není originální*

KATEDRA STŘIHOVÉ SKLADBY
134 *Dorota Vašíčková: Jak vidět film filmem*
141 *Ondřej Pavlík: Mezi autorskou disciplínou a volností*
148 *Šimon Špidla: Je důležité vnímat materiál a dostat z něj maximum bez naplňování mustru*

KATEDRA SCENÁRISTIKY A DRAMATURGIE

157 ***Kateřina Šardická: Když se scénář nevejde do hlavy***

166 ***Štěpán Hulík: Scénář by neměl vzbuzovat pochybnosti***

KATEDRA FOTOGRAFIE

178 ***Barbora Kundračíková: Foto FAMU / Skříňka***

185 ***Klára Vavříková: Pamela Ewing Wake Up Moment***

FAMU INTERNATIONAL

192 ***Martin Bubrín: FAMU International Students Find a Strong Cinematic Voice***

200 ***Ondřej Beránek: Film má být vytvořený ze situací, ne z vyprávění***

208 ***Ondřej Beránek: Films Should be Composed of Situations, Not Narratives***

216 ***Seznam klauzurních prací***

Zdeněk Holý: Klauzury

V loňském roce jsem inicioval změnu koncepce klauzurní knihy. Dobrou, nicméně dávno zaprášenou tradicí FAMU bylo propojení mezi kritiky, teoretiky a praktiky. Podle mých informací byl tento plodný dialog přerušen na přelomu šedesátých a sedmdesátých let s přesunem katedry teorie a kritiky z FAMU na Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy. Od té doby se diskurzy teoretiků a praktiků značně vzdálily a specializované přístupy filmových vědců odvozené z jiných oborů jako lingvistiky, psychologie či sociologie tuto mezeru ještě zvětšily. Občas se toto oddělení bohužel projevovalo i v klauzurní knize, kdy kritik občas nedokázal pochopit, že na FAMU neprodukujeme filmy, ale povětšinou cvičení s pevným zadáním a kritérii. Posuzovat pak takový snímek jako volnou tvorbu je chybné. Jsem rád, že se v letošní klauzurní knize vedle textů teoretiků a kritiků objevují také jejich rozhovory s výkonnými umělci (Radim Špaček, Michal Žabka, Šimon Špidla či Štěpán Hulík), kdy si společně nad studentskou tvorbou osvětlují svá stanoviska. Kde jinde by k tomu mělo docházet než v *Klauzurní knize* u příležitosti hodnocení začínajících filmařů.

Autor je děkan FAMU.

Martin Kos: Ke knize klauzur 2018

Proces vzniku uměleckého díla si obecně spojujeme s jedinečnou kreativní osobností, jež usilovně a osamoceně pracuje tvůrčím způsobem s vlastnostmi daného média, aby svým představovaným počinem podnítila naše smysly, emoce nebo intelekt. Podobný typ sdíleného narativu přitom potřeboval i film při snaze dosáhnout pozice respektované umělecké formy, čemuž výrazně napomohl svou dnes už legendární kritickou esejí[1] François Truffaut a přívrženci jeho politiky *auteurů* z řad kritiků i teoretiků, kteří vložili veškerou moc do rukou režisérů. Ke snímkům Andreje Tarkovského, Miklóse Jancsóa nebo Stanleyho Kubricka přistupujeme především jako výsledkům jejich unikátní osobní vize přenášené prostřednictvím působivého užití obrazů a zvuků na diváka.

1 François Truffaut, Une certaine tendance du cinéma français. *Cahiers du cinema*. 31, 1954, č. 1, s. 15–28.

Samozřejmě, že celá řada inovativních rozhodnutí jak vyprávět příběh, pracovat se světlem nebo ozvláštnit určitou scénu vychází z mysli a uměleckých dispozic jednotlivce. Zároveň však už z kolektivní povahy filmové výroby nutně procházejí počáteční nápady nebo dílčí komponenty nezbytnými filtry v podobě názorů, představ nebo ambic dalších tvůrčích členů štábu, než vyústí ve finální produkt uvedený v kině, televizi nebo na VOD platformách. Když jsem opakovaně procházel texty věnované letošním klauzurám na FAMU, nemohl jsem si nevšimnout, že jako pověstná červená nit se jimi napříč vinuly právě úvahy nad spoluprací mezi adepty filmového umění se specifickými schopnostmi a dovednostmi, jež do sebe musí ve prospěch prezentovaného díla harmonicky zaklapnout. Na obecnější úrovni poté *Klauzurní kniha* reflektuje role i funkce potřebného *dialogu*, a to ve třech základních vrstvách: uvnitř FAMU jako vzdělávací instituce; v rámci dějin kinematografie, do níž se studenti usilují zařadit; mimo FAMU k divákům a veřejnosti.

Bylo by bláhové očekávat, že mladí talenti působící na poli filmu a audiovize budou ve svých ročníkových cvičeních i absolventských dílech schopni bezvadně pracovat se všemi složkami vyprávění a stylu. Kde jinde by totiž měli mít možnost si i za cenu přehmatu vyzkoušet hledání nových postupů a neobvyklých tvůrčích cest než na půdě školy? Chráněný akademický prostor představuje příležitost nacházet během prozkoumávání atypických řešení či nečekaných voleb spolehlivé a obdobně naladěné partnery, s nimiž jsou studenti schopni

dosáhnout produktivního kompromisu, rozvíjet osobní přátelské vztahy i úzkou pracovní spolupráci do budoucna. Vždyť jen při pohledu do historie zjistíme, že množství úspěšných českých snímků si nespojujeme primárně s jednou osobou, ale naopak silným kreativním tandemem nebo rovnou celou skupinou, jejíž členové si dokázali být po dlouhé roky vzájemnou tvůrčí opozicí a posouvat se společně kupředu.

Klauzurní kniha mezi řádky rovněž načrtává odpověď na otázku, do jaké míry funguje dialog nejen mezi samotnými studenty, ale i ve vztahu k pedagogům. Při využití určité analogie jízdy na kole by se totiž dalo říct, že ti svým následovníkům „drží sedlo", aby je dříve či později bez jejich vědomí pustili a nechali jet se zdánlivou oporou v zádech, ale už samostatně. Texty se tak kromě reflexe finálních děl zabývají i tím, nakolik pedagogické autority formují nebo alespoň korigují první cesty svých svěřenců při hledání nových výrazů.

S uplatňovaným vlivem zkušených praktiků na dozrávající filmaře souvisí neméně důležitá vrstva této *Klauzurní knihy*, jíž se stala nevyřčená, ale implicitně zakořeněná rozprava nové generace s nejrůznějšími tradicemi dějin kinematografie a filmového média. Texty a rozhovory poodhalují, že studenti sice v některých případech sklouzávají ke klišé, ale zároveň inovativně pracují s rozmanitými uměleckými konvencemi, vědomě se hlásí k různým proudům světové i české produkce a sebereflexivně se staví k situaci filmu jako materiálu v dnešním globálně digitalizovaném světě. Dialog vedou jednak na úrovni otevřeně přiznaných citací snímků či

fenoménů formujících jejich dětství a dospívání, jednak formou upozorňování na materialitu média, veskrze spíše filmaři a audiovizuálními umělci zakrývanou.

Nejzřetelnější rovinou dialogu v *Klauzurní knize* je však pochopitelně samotná zpětná vazba, kterou klauzurním pracím z FAMU dává celkově dvacet dva hostů z řad publicistů, teoretiků, ale do značné míry i praktiků. Ti se ze své profesní perspektivy prostřednictvím eseje nebo rozhovoru vyjadřují k tomu, jak se výslednému počinu vzešlému z obou předešlých vrstev daří vystupovat za hranice školy a komunikovat s okolním světem. Fungují použité postupy zamýšleným způsobem, nebo se setkávají s nepochopením? Dokážou prezentovaná díla z jednotlivých kateder při jejich sledování vyprovokovat naši mentální aktivitu k dalšímu přemýšlení, případně zapůsobit na emoce? Dosahují výchozí látky a jejich tvůrci potenciálu oslovit širší publikum? Tyto a mnoho dalších otázek si pokládají autoři textů, jejichž cílem není studentskou tvorbu jednoduchým soudem smést ze stolu, ale pomocí přesvědčivé argumentace poukázat na problematické aspekty nebo naopak vyzdvihnout kvalitní práci. Zvolený způsob dialogu v této *Klauzurní knize* – který není veden osobně, ale věcně a konstruktivně – věřím, může být užitečný pro obě strany a nápomocný při společném úsilí za co nejlepší český film.

Martin Kos, editor

Martin Šrajer: Svět je smutné místo plné osamělých lidí

Nabídka českých filmů v běžné kinodistribuci svádí k domněnce, že tuzemští filmaři jsou nejvíce přitahováni komediálním žánrem. Jen za posledních deset let bylo do kin uvedeno přes sto celovečerních komedií. Během sledování prací studentů katedry režie FAMU jsem si kladl otázky, kdy k této proměně v tvůrce inklinující ke komediální tvorbě dochází, kolik současných režisérů komedií vůbec vzešlo z FAMU nebo zda

o žánru distribučních filmů ve skutečnosti nerozhoduje ani tolik režisér, ale spíš producent. Filmy studentů režie byly totiž až na pár výjimek velmi seriózní. Řešily témata, jako jsou duševní poruchy, deprimující samota, svazující vnitřní nejistota, dysfunkční rodinné vztahy, migrační krize nebo válka na Ukrajině. Hrdinové se potýkali s krizí důvěry, osobními zradami, neschopností vést smysluplnou komunikaci s blízkými, absencí osoby, na níž by se mohli spolehnout, nebo s nemožností být bez přetvářky sami sebou. Jednoduše jim něco bránilo, aby se cítili dobře, přičemž málokdy dosáhli toho, co ke své spokojenosti potřebovali. Řešení byla ve filmech buď pouze naznačena, případně přinášela pouze částečné napravení situace.

Kdybych tedy chtěl mermomocí pátrat po tom, co většinu zhlédnutých studentských filmů spojuje, byl by to nepříjemný skličující pocit po naběhnutí závěrečných titulků. Také z toho důvodu, že jsem všechny snímky viděl pouze jednou, nebudu se pouštět do jejich podrobného rozboru, ale coby odrazиště pro postihnutí některých jejich specifických kvalit využiji právě emocí a pocitů, které ve mně tyto filmy probudily. Schopnost zapůsobit na diváka a vyvolat určitou emocionální odezvu vnímám – přes riziko příliš subjektivních soudů – jako jedno z možných a slovy zároveň nejlépe postihnutelných kritérií k určení toho, zda byl film dobře zrežírován, zda souhra formy a stylu měla určitý efekt. Zabývat se budu malými a velkými etudami pěti studentů prvního ročníku a devíti krátkometrážními bakalářskými filmy.

Malé etudy, velké naděje

Malé a velké etudy studentů prvního ročníku obecně (a vzhledem ke svým délkám vcelku logicky) dbaly více o navození specifické atmosféry než o podrobnější prokreslení vztahů mezi postavami či tradičně vystavěný příběh s dramatickým vývojem a spádem. Jan Kameník v minimalistické skice vztahů v jedné nefungující rodině *Od sebe* spoléhá na náznaky, chladný vizuální tón a ponurou náladu. Nevíme přesně, proč otec opouští rodinu a zda jde o důvod synova odstupu. Zřetelně si ovšem uvědomujeme, že došlo k něčemu nepříjemnému, co není lehké pojmenovat. Středobodem Kameníkovy velké etudy *Břehy* jsou rovněž disharmonické rodinné vztahy, tentokrát nahlížené z pohledu matky, v prvním filmu spíše upozaděné. Opět zaujme velmi křehká struktura vyprávění, ponechávající velký prostor pro divákovo doplňování významů a hledání souvislostí mezi záběry. Dojem autenticity má přednost před vytvářením dramatického napětí a očekávání i před snahou učinit film pro diváka srozumitelnějším z hlediska neseného příběhu.

Zřetelnější kontury má příběh malé etudy Michala Kováče *Bratia* využívající podkladu syrového sociálního dramatu pro vztahovou studii. Mladší a starší bratr nasbírali železo. Když se jej pokusí prodat ve sběrném dvoře, dostávají se do konfliktu s jeho správcem. Pro mladšího bratra, který zjišťuje, že nemůže nikomu bezmezně věřit, se příhoda stává cennou životní lekcí. Ani Kováčův film divákovi neposkytuje odpovědi na množství otázek, jež by nám pomohly lépe pochopit povahu

vztahu mezi bratry, nicméně základní poučení a emoci prvního většího životního zklamání dokáže předat poměrně přesvědčivě. Pakliže *Bratia* měli takřka monochromatický obraz, Kováčův *Hlídač* je již rovnou černobílý a namísto veristického pozorování skutečnosti nabízí stylizovaný příběh muže sedávajícího na břehu řeky s píšťalou, aby upozorňoval lidi v loďkách na blížící se splav. Jednoho dne, kdy už má věčného pískání – nápaditě zakomponovaného i do zvukové stopy – dost, se na loďku, jíž hrozí nebezpečný pád, rozhodne nezapískat... Vizuálně působivá existenciální výpověď se vyjma rušivého použití zoomu vyznačuje konzistentním stylem a zároveň pro svou alegorickou povahu neruší nejasnostmi týkajícími se například realistických motivací situací. S ohledem na tuto skutečnost se podobenství jeví jako ideální základ pro film o délce šesti sedmi minut, který má demonstrovat studentovy režisérské schopnosti.

Většina filmařů nicméně upřednostnila příběhy s realistickým půdorysem, i za cenu nemožnosti jít do větší psychologické hloubky nebo důkladněji prokreslit vztahy, prostředí a souvislosti. Nejnápadněji tyto limity vystoupily do popředí u velké etudy Vojtěcha Novotného *Za hranice*, inspirované reálnými historickými událostmi. Malá skupinka Čechů je v roce 1951 na Šumavě převáděna přes hranice. Ukazuje se ovšem, že byli zrazeni. Mladá hrdinka je navíc pro zesílení pocitu zrady a ponížení uprostřed lesů znásilněna. Dramatický útvar s parametry „survival“ thrilleru nám sice dává téměř v reálném čase zakusit prožitek lidí na útěku, ale

přílišná vyhrocenost dění naakumulovaného do tak malého prostoru příběhu ubírá z uvěřitelnosti. Novotného malá etuda *Stupínky vítězů* má možná menší ambice, zato se vyznačuje větší věrohodností. Konflikt rozvádějících se rodičů poznamenává psychické i fyzické zdraví mladé gymnastky, která se tak nemůže zúčastnit tréninku. Díky pozorné distribuci informací nezbytných pro pochopení příběhu a nenásilnému vytváření paralel zranění na těle i na duši člověka chápeme, jak neblaze se dívčin osobní život odráží v její rozbíhající se sportovní kariéře.

Z velmi odlišného konce ke sportu přistupuje Martin Jeřábek v komediální miniatuře *Roura*. Vesnické sportovní utkání generuje trapné situace a akceleruje vývoj vztahu mezi jedním mladým párem. Přirození neherci, fungující situační humor a přesně načasovaný střih přispívají ke znamenitě navozené atmosféře trapna, bezčasí, čekání a váhání. O totéž se Jeřábek s menším úspěchem pokusil ve své krátké etudě *Zábava*. Trojice kamarádů z malého města se střetává na akci konané v místním kulturním domě. Po roztěkaném úvodu se ze skupiny vyděluje introvertní Jarda, jemuž kvůli vrozené slušnosti a ostychu zkomplikuje život nález cizí peněženky. Režisér zde stejně jako v *Rouře* znamenitě těží humor z více plánů akce a pohybu figur v mizanscéně. Zrazuje jej ovšem méně jistý projev herců a absence pevnějšího dějového rámce, který by filmu dodal sevřenější tvar a výraznější pointu. Přes dílčí výhrady ale řadím Jeřábkovy dvě trapně humorné etudy k tomu nejvyzrálejšímu z tvorby studentů prvního ročníku.

Právě u jeho filmů si dokážu nejsnáze představit, že by již ve své nynější podobě mohly oslovit početnější skupinu diváků. Jde o vděčná, ale nepodbízivá díla, v nichž lze vysledovat zárodky autorova svébytného rukopisu.

Poměrně specifický autorský otisk nesou také obě etudy Dominika Györgyho. Ta malá s názvem *Tatínek pod stromek* ozvláštňuje konvence rodinného melodramatu queer estetikou a skutečností, že se tatínek rád převléká za ženu. Podobně jako příchod partnera s nestandardní genderovou identitou oživuje poněkud strnulou vánoční pohodu, střídá György teplé a chladné barevné tóny a nebojí se vyprávění skrze postavu otce posunout do trochu excentričtější polohy. Výrazněji se režisérův sklon kombinovat navenek neslučitelné styly projevuje ve velké etudě *Příští zastávka*. Film o matce snažící se vyjít vstříc svému duševně nemocnému synovi okamžitě zaujme výraznou texturou, sytými barvami, nápadnými kostýmy a retro stylizací, zavádějícími nás do imaginárního vnitřního světa protagonisty. Svět matky, která skutečnost vnímá bez zkreslení, se oproti tomu vyznačuje větším naturalismem. Hledání společné řeči obou postav je tak zároveň hledáním rovnováhy mezi dvěma rozdílnými světy, dvěma různými poetikami.

Většina malých i velkých etud se vyznačovala vcelku přesvědčivým vedením přirozeně působících herců a taky, až na výjimky v podobě např. nedoladěné zvukové stopy, dobře zvládnutým technickým zpracováním. Obecně platí, že pro tyto rané ukázky režisérských schopností není určující, nakolik (a zda vůbec) budou

srozumitelné pro diváky. V jejich vyprávění, které neposkytuje dost času pro náležitou expozici, vysvětlení motivací a ozřejmění cílů, se lze lehko ztratit, otevřenost velkému množství výkladů spíše mate, než podněcuje. Díky vesměs konzistentní režii šlo ovšem o filmy schopné navodit specifickou atmosféru a předat silné emoce, což lze považovat za nadějné východisko pro další tvorbu.

Bakalářské přísliby

Prvním ze studentů prezentujících svůj bakalářský film byl Marek Čermák s *Derniérou*. V dlouhých černobílých záběrech nasnímaná výpověď o samotě, stáří a hledání opěrných bodů spojuje symboliku a mysticismus à la Andrej Tarkovskij s realistickým dramatem chřadnoucího režiséra ochotnického divadla, jehož čeká důležitá operace. Film nezůstává u introspekce a snaží se zároveň postihnout hrdinův vztah k dceři, který zviditelňuje rozšiřující se propast mezi ním a okolním světem, vzniklou zřejmě v předtuše blížící se smrti. Také v tomto případě, podobně jako u některých etud, narážíme na nepoměr mezi závažností témat, s nimiž chce autor pracovat, a nedostačující stopáží. Obyčejné lidské momenty starostlivosti či sblížení vyznívají přes různorodou úroveň hereckých projevů přesvědčivěji než poetické scény s černým psem či osamělým stromem uprostřed mokřad. Ty by vyzněly lépe, kdybychom dostali více času na jejich „strávení“. Sugestivita použitých výrazových prostředků takto zcela neodpovídá hloubce a serióznosti filmu. Přesto se jedná o pozoruhodný

pokus skloubit dvě poetiky, s řadou podmanivých momentů, které utkví v paměti.

Ucelenější tvar má a silnější dojem zanechává třiadvacetiminutové realistické drama *Plus jeden* ukrajinské filmařky Myroslavy Klochko. Tíživý příběh nastávající mladé matky snažící se vypořádat s informací, že se jí má narodit postižené dítě, sice oslabuje několik méně pravděpodobných momentů (svěření duševně zaostalé dívky do rukou cizí ženy), ale v souhrnu jde o příklad velmi suverénního vedení herců (resp. neherců se skutečným mentálním postižením) a schopnosti navodit atmosféru nejistoty z věcí příštích. Filmu natočenému na Ukrajině přidává na mrazivosti také volba lokací (sídliště s jeho malými chladnými byty) a situování děje do zimního období. Mizérie postav je ovšem vybalancovaná okamžiky upřímného štěstí během tance a poslechu hudby a partnerské náklonnosti, byť vyjadřované s jistou obezřetností. Nebylo by tudíž spravedlivé označit film za tzv. „misery porn". Vážné téma zpracovává s citem, pochopením a ojedinělou vyváženostı.

Velmi autentický prožitek vnitřní bolesti nabízí rovněž *Dezertér*, rovněž na Ukrajině natočený Aliaksandrem Stelchankou. Mladík se nechce účastnit války na Ukrajině, a proto dezertuje. Nečekanou podporu nachází u svého otce, jenž mu s těžkým srdcem pomáhá opustit zemi. Kompaktní psychologické drama plné vnitřního i vnějšího chladu nechává některé záběry doznívat možná až zbytečně dlouho a zpočátku nutí diváky tápat ohledně směřování příběhu, nicméně s minimem dialogů se mu daří vyjádřit povahu a pozvolnou

proměnu křehkého vztahu mezi otcem a synem. Díky procítěnému herectví hlavního představitele, k němuž jsme připoutáváni sledovacími záběry, chápeme protagonistovu zoufalou potřebu vybočit ze stanovených kolejí a jeho drama prožíváme velmi intenzivně. Film se zároveň prostřednictvím osobního dramatu vyjadřuje k aktuálnímu politickému dění a společně se všemi ostatními neveselými výpověďmi jej vnímám jako doklad zvýšené senzitivity začínajících režisérů vůči náladě i konkrétnímu dění ve společnosti.

Pokud můžeme *Plus jeden* a *Dezertéra* označit za filmy tvůrců, kteří přesně věděli, co a jak chtějí vyjádřit, *Želivské deníky* Emy Kovalčíkové vyvolávají ohledně autorských záměrů spíše pochyby. Seriózně natočený snímek o zlodějíčkovi, ukrytém mezi mnichy v klášteře, může symetrickými statickými záběry, knižním voice-overem hlavního hrdiny a celkově strohým stylem připomenout spirituální dramata Roberta Bressona či Carla Theodora Dreyera. S přibývajícími minutami a stoupajícím počtem těžko uvěřitelných situací na hraně frašky však rostou pochybnosti, jak vážně bychom vlastně měli nesympatického protagonistu s nikdy nemizejícím úsměvem na tváři vnímat. Film kombinující neorganicky stylistické postupy a příběhové motivy „vysoké“ a „nízké“ kinematografie divákovi neposkytuje dost vodítek, podle nichž by mohl určit zda, kdy a komu se má smát, případně jestli se má cítit trapně s hrdinou, nebo za hrdinu. Se zřetelněji vyznačenými žánrovými konturami a lepším vedením divákových emocí, např. pomocí hudby a ostřejších střetů mezi jednotlivými subsvěty,

by přitom mohlo jít o zábavně drzou, až heretickou komedii v duchu Luise Buñuela, která podvrací naše očekávání spjatá s určitým prostředím či žánrem.

Nelehkého úkolu se zhostil také Adam Kratochvíl, jenž se rozhodl dát filmový tvar svébytnému literárnímu stylu rakouského prozaika Thomase Bernharda. Kratochvíl si k adaptaci vybral povídku *Na okraji lesa* řešící incest, sebevraždu a maloměšťáckou touhu po klidu. Milovníci Bernhardových dlouhých mizantropických monologů budou ve čtvrthodinovém filmu literární kvality předlohy hledat marně. Kratochvíl se chvályhodně nespolehl na voice-over a snaží se k vypjatému literárnímu stylu a vše obnažujícím promluvám najít odpovídající obrazové kvality. Detaily částí těl, mlčenlivé pohledy a ilustrační záběry nepřátelsky působících interiérů vám toho ale příliš neřeknou, minimálně pokud nejste obeznámeni s povídkou. Podobně jako u *Želivských deníků* může divák tápat, co vlastně sleduje – zda temnou detektivku z pohraničí, či velmi jízlivou komedii o veskrze zkažených, citově otupělých hrdinech. Film nám neposkytuje dostatek orientačních bodů, které by pomohly určit, k čemu má hostilní atmosféra českého pohraničí sloužit. Dokážu si ovšem představit, že při druhém zhlédnutí – se znalostí vyústění příběhu – by se již divák mohl ve filmu orientovat lépe a klást si ty správné otázky.

Za prakticky bezchybnou považuji s ohledem na uchopení zvoleného námětu režii Šimona Štefanidese. Ten dokázal do patnáctiminutového *Plavání pro pokročilé* vměstnat široké spektrum silných emocí, aniž by film působil přehlceně. Koncentrovaně vyprávěný

příběh o sbližování matky a syna poté, co jí byl potomek kvůli nedbalosti odebrán, se téměř celý odehrává v prostorách jednoho krytého bazénu. Zásluhou flashbacků a výmluvných výrazů hlavní představitelky (zjevně toužící po obnovení přetrženého pouta) zároveň zjišťujeme, na jak křehkých základech jejich vztah stojí, a přejeme si, aby je čekalo míň paralyzující nejistoty a víc momentů souznění. Prosté ujišťující objetí v sobě má díky srozumitelně vyjádřeným a pozvolna sílícím matčiným obavám z dalšího selhání mimořádnou působivost a svědčí o režisérově talentu pro vedení herců i divákovy pozornosti potřebným směrem.

Nemalé naděje vzbuzuje také *Cukr* Terezy Vejvodové. Film zachycuje jeden den osmnáctileté studentky mezinárodních vztahů, která se chce osamostatnit tím, že si přivydělává jako tzv. „sugar baby“ a poskytuje společnost zámožným starším mužům. Studie citového odcizení a dobrovolně podstupovaného ponížení v tržním světě přechází od subjektivního stylu se zesílenými zvuky a naléhavými detaily k chladně analytickému stylu (připomínajícímu většinu filmů Davida Finchera a některé filmy Stevena Soderbergha) a od něj zas zpět k subjektivitě. Ke zrušení vytvořené distance mezi divákem a postavou dochází během dlouhého vtahujícího záběru, v němž se protagonistka vrací z nezdařené schůzky za svým přítelem. Ani u „subjektivní“, ani u „objektivní“ stylistické polohy vyprávění přitom není na škodu psychologická plochost postav, neboť buď pouze nezaujatě sledujeme jednotlivé fáze procesu, nebo bezprostředně prožíváme totéž co hrdinka.

Pouze namísto závěru spojujícího všechny části do výpovědi s obecnější platností se nám dostává příliš náhlého a neurčitého konce. Ten je k hrdince shovívavější, než by se od filmu s podobně ironickým názvem dalo očekávat, a celkový dojem lehce otupuje.

Cukr připomíná horečnatý sen pouze během dlouhé sekvence (ná)sledování protagonistky. Psychedelické mystérium *Julie a démon noci* Jana Vondráčka (ve stylových titulcích jako Jan Vont) působí stejně snově od začátku do konce. Dvacetiminutová procházka na hraně mezi vědomím a nevědomím byla zásluhou experimentálních tvůrčích postupů formálně nejsmělejší z promítnutých bakalářských filmů. Film, který namísto vyprávění příběhu vyjadřuje jisté rozpoložení, je natočený v několika velmi dlouhých záběrech s neobyčejně propracovanou vnitrozáběrovou montáží. Svou atmosférou a výrazným vizuálním stylem působí jako vzdálený příbuzný tvorby Apichatponga Weerasethakula nebo Nicolase Windinga Refna. Oproti tvorbě druhého jmenovaného se přitom obejde bez násilí. Bohužel ne bez dialogů, které nás ze sestupu do vnitřního světa hlavní hrdinky vytrhávají, a oslabují tak kontrastní efekt závěrečného procitnutí a návratu do reality. Nedokážu si sice představit, jak by podobné bezdějové bloudění fungovalo na ploše celovečerního filmu, ale ve stávající podobě jde o znamenitou demonstraci schopnosti režírovat záběry s vrstevnatou mizanscénou a navozovat pohlcující atmosféru.

Snáze lze žánrově zařadit film Damiána Vondráčka *Hranice*. Napínavý psychologický thriller z českého

hraničního přechodu, kde je zadržena skupina ilegálních migrantů cestujících do Německa, se jako jediný z filmů českých studentů vyjadřuje přímo k dění v republice. Filmu by prospělo méně rozbíhavé vyprávění, které by se v zájmu větší napínavosti ideálně drželo hlediska jedné či více postav, a menší množství nicneříkajících ilustračních záběrů. V celku jde ale o zdařilé spojení osobního a nadosobního dramatu. Zásluhou srozumitelně motivovaného jednání nečernobílých postav jejich chování chápeme a zajímá nás, jak se příběh bude dále vyvíjet. Současně si uvědomujeme širší kontext a z něj vyplývající pravidla, jimž je někdy třeba podřídit své osobní zájmy a zásady. Vzhledem k množství obsažených motivů by *Hranice* mohla být rozpracována do podoby celovečerního filmu, který by v ideálním případě nabídl to, co se českým filmařům zadaří jen výjimečně – komentář k závažnému tématu v žánrově atraktivním balení.

Na začátku jsem uvedl, že na mě většina filmů studentů katedry režie FAMU zapůsobila skličujícím dojmem. Snad se mi v předchozích odstavcích podařilo alespoň částečně osvětlit, že ona sklíčenost nepramenila z urážlivě nízké kvality viděných snímků, v nichž naopak spatřuji mnoho nadějných příslibů. Zároveň oceňuji výraznou potřebu vypovídat o skutečných lidech a skutečných problémech, byť s jistou formální opatrností a možná až příliš častým spoléháním na oblíbené festivalové schéma charakterové studie. Věřím proto, že nastupující režiséři na rozdíl od řady jejich zkušenějších kolegů časem neusoudí, že točit rozverné lifestylové

komedie s nulovým vztahem k realitě a minimálním společenským přínosem je mnohem snazší a vděčnější způsob, jak uplatnit své režisérské schopnosti.

Autor je filmovým kritikem.

Michal Hogenauer: Plavání pro středně pokročilé

Ihned v úvodu tohoto textu si dovolím prohlásit, že úroveň letošních bakalářských filmů je výrazně kvalitnější, než tomu bylo v předešlých ročnících. Dramatické situace jsou adekvátně rozpracovány pro krátkou či středometrážní délku, autoři si jsou zároveň vědomi zahraničních trendů a formálních postupů. U několika bakalářských prací je potřeba ocenit rovněž samotný syžet a – po zkušenostech z minulých klauzurních let – i zaměření na skutečná společenská témata. I přesto se však ve výběru nacházelo pár děl, jejichž sdílenou slabinou a problematickou složkou byl scénář a nedůsledná dramaturgie ze strany autorů či pedagogů. Bohužel každoročním zakořeněným kazem filmů z katedry režie je absence jakékoliv pestrosti, která pramení z opomíjení

žánrů a přetrvávajícího scenáristického autorství režisérů, jejímž výsledkem jsou poté pouze realistická dramata.

Vzhledem k rozložení studia několika studentů se na projekci bakalářských filmů sešlo hned devět středometrážních snímků, tedy dvojnásobný počet, než je obvyklé. Dovolte mi je rozdělit do čtyř pomyslných kategorií.

Nevěrohodnost (filmařského) projevu

Filmy *Derniéra* Marka Čermáka, *Cukr* Terezy Vejvodové a *Želivské deníky* Emy Kovalčíkové spojuje několik společných problematických aspektů a složek. *Derniéra* vypráví o zhruba sedmdesátiletém ochotnickém režisérovi, jenž se připravuje na další zkoušku souboru. Příjezd dcery, která jej nutí k přestěhování z domu, mu ale naruší životní „harmonii". Černobílý snímek, poeticky začínající i končící na hladině vody a symbolické lesní krajině, se však velice brzy propadne do nevěrohodných dialogů, kterým ani deklamující herci nepřidávají na uvěřitelnosti. Kameraman se střihačem se pokouší podporovat vyprávění obrazem, ale účinek snímku oklešťují strojené rozhovory odkrývající motivace jednotlivých postav a informace o pocitech, stavech nebo rodinných historiích. Scéna ochotnického režírování má k dramatické pravdivosti bohužel také daleko. Režisér zde napomíná své herce při hledání vhodného příchodu na scénu, aby doříkávali celé své dialogy a neříkali pouze „bla bla", které by si mohli omylem zafixovat. O tom, že by si jakýkoliv herec, včetně

ochotnického, zafixoval takové citoslovce, lze však podle mě pochybovat.

V podobném duchu se nesou také *Želivské deníky*. I jejich fikčnímu světu lze těžko věřit. Hlavní mladý hrdina se ocitá v klášteře, v němž hledá útočiště před svými vztahovými a pracovními problémy. Pokud je podle univerzální poučky scenáristika vyprávěním „zajímavých příběhů o zajímavých lidech zajímavou formou", tak v tomto snímku slábnou všechny tyto vrstvy. Zvolený příběh postrádá řadu aspektů, které by měly zaujmout a táhnout diváka – místo napětí a tajemství dostáváme předvídatelnost, neoriginalitu a opravdu nechtěný humor. Podobně jako v předešlém snímku se subjektivně domnívám, že ústřední postava je zvolena z dramatického hlediska nevhodně, ve své podstatě totiž působí dosti nezáživně a nudně. Případně by si zasloužila hlubší vnitřní svět a vlastní osobitost, jenže divák bohužel opětovně získává skrze monologické voice-overy, zpovědi s řeholníky či rozhovory u piva spíše prázdnotu. A tím se lze dostat ke snímku *Cukr*. Práce na filmovém dialogu spočívá v odstranění zdlouhavého, již řečeného, zbytečného, kdy každé slovo se počítá. Ve snímku *Cukr* naneštěstí dialogy opětovně prozrazují motivace hrdinů a již od prvních rozhovorů na podlaze přes diskuzi v restauraci až po konverzaci na gauči ubírají na kvalitě a síle jednotlivých situací. Zároveň i samotné záběrování těchto scén nenabízí mnoho prostoru pro kreativitu a spíše se jedná – až na jeden dlouhý steadicamový záběr – o televizní pokrývání. Slova ničí obrazy. Osmnáctiletá Marie začíná bydlet se svým přítelem,

ale její cesta k finančnímu osamostatnění vede přes setkávání se staršími muži skrze internetovou službu zvanou sugardating. Výchozí zajímavá dramatická situace v kombinaci s vydařeným castingem (kde se na rozdíl od předešlých dvou snímků autorce podařilo najít typově zajímavou herečku nesoucí v pohledu tajemství) však nestačí k diváckému napojení se. Postavy znovu působí nevěrohodně a místo adekvátních či realistických emocionálních reakcí se k divákovi dostává spíše nepovedená absurdní rozhlasová hra. Stejně jako u *Derniéry* si ani v *Cukru* společně s postavami navíc neprojdeme závěrečnou katarzí. Finální sekvence se tak stávají pro diváka netečnými a emočně chladnými.

Sebevědomá režie, nejistá dramaturgie

Do druhé kategorie či spíše skupiny řadím snímky *Plavání pro pokročilé* Šimona Štefanidese a *Na okraji lesa* od Adama Kratochvíla. Oba filmy vychází z knižních/povídkových předloh, což přirozeně zahrnuje výhody i nevýhody. Těžko se kritizují světoznámí literáti – v případě Štefanidese Michel Faber a jeho stejnojmenná povídka, u Kratochvíla poté Thomas Bernhard. Úskalím je, že se filmy automaticky začnou srovnávat s předlohami, a především, když se jedná o tak výsostně literární spisovatele se specifickým stylem jazyka a rytmu, přičemž zároveň hrozí využití námětu i jinými filmaři. Již před pěti lety vzniknul mnoha festivaly ceněný krátkometrážní snímek *Serious Swimmers* od Andyho Taylora Smithe, který je opravdu v mnoha směrech totožný jako české *Plavání pro pokročilé*. V něm se mladá matka shledává

se svým synkem na krytém koupališti, ale za přítomnosti sociálního pracovníka. Syn jí byl kdysi odebrán poté, co se zranil během jednoho z jejích drogových večírků, a matka tak postupně hledá cestu k obnovení vztahu a důvěry vlastního dítěte, které se však už nyní vodí za ruku s pěstounskou matkou.

Snímek *Na okraji lesa* naopak sleduje policistu středního věku, jenž přebývá se svou těhotnou ženou v horském penzionu. Jejich stereotypní místní život při večeři naruší mladiství milenci, kteří muže znepokojivě zaujmou. Nejenže mu nedají spát, ale zároveň se hlavní hrdina stává i svědkem rozpadu jejich zvláštního vztahu a tragického konce. Díky silnému výchozímu textu se mohli Štefanides s Kratochvílem zjevně věnovat i více samostatné filmové režii. Oba snímky na sebe upozorňují citlivým a přesným castingem i přímo pomocí vedení herců. Netlačí na dialogy, jako v životě se i zde mluví méně, uvěřitelně. Filmy pracují s nelineárním vyprávěním a postupně dávkují napětí i rozkrývají tajemství jednotlivých postav, čímž zapojují diváky. V *Plavání pro pokročilé* snímá kamera tváře z velké blízkosti, a zachycuje tak jemné vnitřní záchvěvy emocí. Oproti tomu v případě *Na okraji lesa* s výrazně stylizovanější formou vytváření funkční atmosféry napětí a vnitřního neklidu hlavního hrdiny koresponduje už první záběr zachycující závěje sněhu.

Domnívám se však, že oba snímky trochu zrazuje nedostatečná a nedůsledná dramaturgie. Jsem v zásadě přesvědčen, že v českém prostředí by se sociální pracovník z orgánu sociálně právní ochrany choval jinak, než

je zobrazeno ve snímku, pravděpodobně by nebyl ani takto přítomen na plovárně. Rovněž je zvláštní existence jakési pěstounské matky, v českém právním řadu by totiž při podobné situaci stále byla preferována nejbližší rodina, která jistě existuje. Případně dítě na chvíli zmizí matce z dohledu, jelikož si odejde koupit párek v rohlíku. Opravdu má dítě v plavkách ukryté peníze? Existují občerstvovací stánky v krytém bazénu? Od kdy je povolena konzumace jídla v bazénu? Také po promítnutí snímku *Na okraji lesa* vyvstalo mezi diváky několik základních otázek: Je vrahem hlavní hrdina? Kdo ve výsledku vlastně zemřel a jak? Místo milenců sourozenci? To bratr ji zabil? Z nich bylo zjevné, že záměry autorů se zcela nepotkaly s jasným pochopením a srozumitelným diváckým čtením jejich díla.

Naléhavé téma

Zatímco předešlé snímky v sobě stále (někdy více, někdy méně) skrývaly znak a povlak „pouhých školních famáckých“ cvičení, následující tituly z třetí skupiny jsou již hotovými a profesionálními filmovými díly ve všech jednotlivých složkách – od tématu po formální stránku. Damián Vondráček v expozici své *Hranice* řeší vztah otce, vedoucího hraničního přechodu, a jeho náctiletého syna. S postupujícím dějem se dostává k tématu vztahu etiky a chlapáctví, a to v situaci s nelegálními migranty a útěkem jednoho z nich, malého kluka. Což následně napomáhá další příběhové vrstvě o negativních emocích a testosteronem nabitých kolezích v celní správě. Je sice patrné, že autor se snaží na ploše

pětadvaceti minut zachytit až příliš široký soubor emocí a syžetu, a na konci je divák zároveň trochu nejistý samotným vyzněním snímku, nicméně i přes to se jedná o velice vyzrálé dílo s jasnou vizí a pevným režijním uchopením. Snímek se vyznačuje typově zajímavým castingem herců i neherců, citlivou prací s dialogy a tichem mezi postavami, důrazem na mizanscénu, vyprávěním pomocí obrazu a řemeslně funkčním budováním napětí v jednotlivých scénách s jasně patrnými inspiracemi v americkém záběrování žánrových filmů. Celý film tak bezesporu povyšuje především práce kameramana, která jej nicméně občas i zrazuje. V několika scénách na sebe totiž až příliš strhává pozornost. Vytváří v záběrech pouze efektní a hezké obrázky, nemotivovaně se pohybuje, přibližuje se a panoramuje, ačkoliv samotný obsah scény podobný postup nevyžaduje. Místo aby kamera pomáhala vytvářet hloubku, klouže v několika scénách po povrchu.

Zcela jiných formálních prostředků je totožně využito v *Dezertérovi* Aliaksandra Stelchanka a ve snímku *Plus Jeden* Myroslavy Klochko. Kamera u nich neexhibuje, po vzoru festivalových trendů jen dokumentárněji ruční kamerou z blízka zachycuje, zaznamenává a dotváří tísnivou sociální atmosféru reálného světa, v němž jsou hrdinové uvězněni. Oba snímky se odehrávají na současné Ukrajině. Klochko vypráví o mladé těhotné dívce, která se dozví, že nastávající potomek bude nejspíše postižen Downovým syndromem. Dívka proto jde do speciálního centra pro hendikepované, aby viděla a zakusila, co taková diagnóza znamená. A to až tak,

že si jednoho z klientů centra odvede k sobě domů, kde právě probíhá mladistvá party. V *Dezertérovi*, podobně jako Vondráček v *Hranici*, Stelchanka zkoumá vztah otce a syna, kontrasty mužské surovosti a citlivosti, uzavřenosti a upřímnosti. Mladý voják prchá z válkou postižené východní Ukrajiny, byť tato dezerce představuje střet s hodnotami, jež vyznává jeho přísný otec. Již od začátku je u obou snímků přítomen dramatický syžet, naléhavý fikční svět a tíživé kulisy reálné zapomenuté krajiny. Autoři za každou cenu nemanipulují s divákovými emocemi, vytváří střízlivé a nesentimentální situace, které však stále mají emocionální dopad a odezvu. Zaměřují se na detaily a jemnosti, kde jen pohyb postav v daném prostoru vypovídá o povaze hrdinů, kde malá gesta znamenají mnohem více než fádní small talks. Závěrečná scéna náhlého souznění dezertéra s jeho otcem je bezesporu výjimečným režijním počinem stejně jako diskotéková sekvence v *Plus Jeden*. Tyto dva politické snímky v senzibilní formě působí velice sevřeně a kompaktně, jsou živé a důsledné, a spolu s *Hranicí* podávají svědectví a zprávu o době i současném světě, v němž žijeme.

Snový realismus

Na rozdíl od všech již zmíněných autorů zaměřených od prvních záběrů a scén na samotný příběh a kauzálně provázané vyprávění, režisér Jan Vondráček se svým snímkem *Julie a démon noci* jde zcela jinou cestou a je na místě dodat, že na poměry katedry režie zcela ojedinělou. Sledujeme mladou dívku, jež se uprostřed noci za měsíčního i neonového světla probudí, a snad

z nervozity ranního letu do zahraničí, snad z magie večera, se začne procházet městem. Ulicemi zalitými symboly, sny, světly a představami. Její přítel ji uprostřed noci začne hledat na skútru, až se oba shledávají pod mostem. Snímek stojí především na atmosféře a náladě, pohybech kamery, obrazových kompozicích (z polocelků pozvolně přechází na celky), barvách a zvukovém designu. Vše je v rovnováze a v celistvé harmonické hladině, do níž je možné se ponořit. Počin, který nezapadá do „katedry realistického filmu", a i díky tomu patří k nejpozoruhodnějším dílům bakalářských klauzur.

Jak již bylo zmíněno, větší množství letošních filmů jednotlivých autorů nezvedá pouze kvantitu, nýbrž i kvalitu a úroveň tvůrčí práce z katedry režie za několik posledních let. A bude více než důležité a zajímavé sledovat, kam povedou další kroky jednotlivých režisérek a režisérů.

Kontextová poznámka

S dovolením bych jen na závěr načrtnul ideální představu a vhodný průběh samotných klauzurních projekcí KR. Projekce klauzur je od začátku moderována vedoucím katedry (případně děkanem), který koriguje a podněcuje diskuzi, dává slovo, ale zároveň i vnáší do debaty vlastní názory na jednotlivá promítnutá cvičení – není tedy dle mého názoru vhodné, aby vedoucí katedry zcela na počátku prohlašoval, že by se diskuze měla zrušit a že není potřeba o filmech mluvit. Bakalářské filmy jsou závěrečným vrcholem tvorby bakalářského studia, k těmto středometrážním filmům by ony tři

roky měly správně směřovat. Klauzurní projekce by tak měla býti otevřenou platformou, na níž student může získat zpětnou vazbu nejen od pedagogů napříč katedrami, ale i z řad odborné veřejnosti. Analytičtější zpětnou vazbu, která může pomoci studentovi si uvědomit problematické složky jeho díla a poučit se z nich. Na klauzurách se projevuje talent nejen studenta, ale i talent jeho pedagogického vedení.

Dalším krokem, jenž by tak měl předcházet samotnému promítnutí daného filmu (či následovat po projekci) je především promluva vedoucího pedagoga dílny, ve které byl snímek celý akademický rok vyvíjen a realizován. Tento pedagog představí studenta a vznik jeho filmu zasadí do adekvátního kontextu. Jak probíhala tvorba scénáře? Odpadnul režisérovi herec těsně před natáčením? Rozložil student studium, aby získal více času? Pedagogové ani odborná veřejnost nejsou festivalová porota, ta totiž hodnotí pouze finální výsledek. Na půdě školy by se měla brát v potaz i ona cesta a rozdílné okolnosti vzniku snímku. Samotný autor samozřejmě dodá doplňující informace či uvede svůj film krátkým komentářem. Pouze jmenné představení a zmínění několika osob ze štábu však není prezentace hodna vysoké školy. Po zhlédnutí filmu následuje moderovaná diskuze, kdy se pedagogové z různých oborů a kateder, s různým přístupem k tvorbě mohou pochvalně či kriticky vyjádřit k dílu. Pedagog nezesměšňuje promítnutý film rádoby vtipnými komentáři či dojmologickými výkřiky. Naopak se snaží o citlivý a hodnotný výklad nebo rozbor díla. Vedoucí katedry dává slovo

jednotlivým pedagogům a prostor dostává i odborná veřejnost: hosté, praktikující filmaři či novináři, kteří jsou na klauzury školou pozváni a jejichž poznámky jsou tolik potřebným pohledem zvenku. Pohledem zvenku – jakým se pokouší být i tento text.

Autor je filmový režisér a festivalový dramaturg.

Radim Špaček: Mám rád, když mě filmy vytáčí

O letošních absolventských filmech katedry režie jsme si povídali s režisérem Radimem Špačkem. I když u některých z pěti snímků Špaček oceňuje dobrou režii nebo výběr herců, u jiných hodnotí časté nešvary, které u studentských filmů nemá rád. Všechny podle Špačka může propojovat určitá naivita, ať už se týká témat, nebo samotných tvůrců.

Ráda bych náš rozhovor začala u snímku *Plavání pro pokročilé* Šimona Štefanidese. Jako jediný z režisérů, o nichž budeme mluvit, se totiž vůbec nepodílel na scénáři.

Je to zajímavé i vzhledem k tomu, že pedagogové katedry režie i katedry scenáristiky a dramaturgie

odnepaměti toužili po mezioborové spolupráci, až na výjimky se to ale spíše nedařilo. Studenti režie si radši scénáře tvořili sami. Vůbec ten fakt, že student režie si vybere jiný scénář a de facto se na něm nepodílí, je dost unikátní moment. Šimonovi jsem vedl jeho bakalářskou práci na téma zkoušení v českém filmu, tam se přiznává i k vlastním nedostatkům ve svém předchozím filmu *Nehoda*.

A k čemu u režiséra vedlo uvědomění si vlastních chyb?

Myslím, že i díky tomu dospěl do fáze, kdy mu přišlo důležité soustředit se hlavně na režii a být dobře připravený už ve fázi scénáře. Režiséři-scenáristé v jedné osobě mají často pocit, že se to na place změní, že text nemusí být perfektní už na papíře. Což je velký risk. Myslím, že bylo evidentní, že tento scénář drží pohromadě, je kompaktní, soustředí se na vyprávění jedné linky. A hlavně obsahuje velmi důležitý moment překvapení. Člověk má pocit, že sleduje rodinný výlet do bazénu a před koncem zjistí, že ne. Z chlapíka není táta, ale jakýsi kurátor, který dohlíží na setkání matky se svým malým synem. Tento moment je myslím velmi přesvědčivý. Na mě to zafungovalo jako blesk z čistého nebe. Myslím, že to bylo Šimonovou soustředěnou režií. Šel za jednou věcí, kterou odvyprávěl naprosto zručně a bezchybně. Jediné, co je trošku banální, byl důvod, proč matka o syna přišla – tedy příběh obsažený ve flashbacích – ona drogová minulost. Jde o dost frekventované téma, a to nejen v českém filmu.

Tedy motiv drog jako spouštěče velkých problémů?

Přesně, ale tady to bylo naštěstí jen tak naťuknuté. Člověk si stejně musel věci domýšlet, což je správně. Mám-li být kritický, důvod separace matky od dítěte mohl být rafinovanější a originálnější. Film ale jinak působí emočně vyrovnaný, po herecké stránce mi přišel bezvadný. Vím, že nebyli ušetřeni různých komplikací, ale není to na výsledku poznat. Anna Fialová je velmi přesvědčivá. Myslím, že všechno, co tam chtěli mít, dopadlo dobře.

Snímek má čtrnáct minut, což je o dost méně než ostatní filmy, a přitom je příběhově velmi ucelený. Možná tomu pomáhají flashbacky, které tu současnou linku dovysvětlují?

S užíváním flashbacků bych byl opatrný, byť sám teď nějaké ve filmu mám, protože je to hodně módní způsob, jak snímek ozvláštnit. Ale za dvacet let se z toho stala regulérní vyprávěcí forma, takže mi není sympatické, když ji někdo nadužívá. Tenhle případ takový nebyl – chtěli vysvětlit, co se hlavní hrdince stalo a kde vznikl zádrhel v komunikaci s vlastním synem. A to se jim povedlo, aniž by přidali dalších pět minut filmu. Celkově je tempo sice volnější, ale člověk se nenudí, je napnutý, co přijde dál. Šimon se u stopáže nedopustil onoho obvyklého nešvaru „mít to co nejdelší“. Byla to správně zvolená látka na krátkometrážní film.

Z dalších snímků vyvstávají dvojice s určitými podobnostmi: například *Želivské deníky* a *Cukr*, kde

sledujeme portréty protagonistů, kteří nám nemusí být hned sympatičtí, ale zajímá nás, proč se v dané situaci ocitli a v co příběh vyústí.

Želivské deníky jsou pro mě bohužel ukázkou častých nešvarů, špatných rozhodnutí a věcí, co na studentských filmech nemám rád, v naprosto krystalické podobě na jednom místě. Je tu mladý muž řešící morální krizi, který se ubytuje v klášteře jako v hotelu, akorát zadarmo. Jenže to, co řeší a co postupně vyplouvá napovrch, mi přijde moc banální. Neměl jsem pocit, že mu jde o život, nebo že ho skutečně trápí, jak žije a co se mu děje. Spíš na mě působil jako podivný pozér, co se chce schovat před světem. Navíc moment, kdy za ním přijede jeho bývalá přítelkyně, není příliš nepřesvědčivý. Podstata jeho problému vůbec nebyla něčím, kvůli čemu by stálo za to koukat na půlhodinový film.

Čím to bylo?

Jsem ochotný akceptovat myšlenku, že předloha, kterou jsem nečetl, by šla udělat zajímavým způsobem. Jakýsi slaboch řeší problémy tím, že se schovává před světem v klášteře, kde ovšem také dělá jednu botu za druhou. Jenže tu je Emina špatná volba herců, a to nejen ústřední postavy, ale hlavně mnichů. Potom volba prostředí, které má navozovat určité duchovní osvícení. Ema podle mého příliš spoléhala na to, že bude prostředí fungovat samo o sobě. Spíš se ale zakoukala do pompézních obrazů chodeb, jež nedokázala zaplnit věrohodnými postavami. Ani uklízečka, hlavní představitel nebo jeho mentor, který s ním vedl bezobsažné a zdlouhavé

proslovy, nikdo z nich děj neposouval vpřed. A byly tam i neskutečné lapsy, jako když výčepní, kterou si hlavní protagonista přivedl do kláštera na jednu noc, proběhne skrz průvod mnichů na nádvoří a nic se nestane. Mnichové to začali řešit až o týden později. Zvrat, kdy rozhodli, že u nich dál bydlet nemůže, byl absolutně nepřesvědčivý. Nevěřil jsem tomu ani trochu. Najednou se jim rozsvítilo v palici a pro jeho odchod rozhodli jen proto, že nepřišel pomoct se sklizní?

Bylo to myslím kvůli eskapádě s výčepní, ale od té uplynula spousta času.

Právě. Jenže kdyby se tam ve skutečnosti tohle stalo, jednali by okamžitě. Bylo tam hrozně nedotažených věcí, kvůli kterým jsem se do filmu nebyl schopný ponořit. Od zhruba desáté minuty to na mě začalo působit jako nechtěná parodie. A kamera byla až příliš popisná. Sem tam se snažila dělat něco esteticky výtvarného, ale srdce mi to nerozbušilo. Bylo to ploché, televizní, dialogy byly vyšumělé a neuvěřitelné. A ještě to byl nejdelší film. Kdyby měl film desetiminutovou stopáž, tak myslím, že se zasmějeme a mávneme nad tím rukou: třeba se Emě příště povede něco lepšího. Ale tady šlo o sadistický čin: snímek má evidentní chyby, a ještě trvá půl hodiny. Špatně vybraní herci, neinvenční kamera, nápady čistě střihové nebo kompoziční, všechno tohle už jsem viděl. A všechno víckrát v televizi než kině.

Pořád jsem čekala, že hlavní hrdina něco udělá, mohl přece chodit volně z kláštera ven.

No samozřejmě, kdyby takhle večer vykradl banku nebo udělal cokoliv nečekaného, těch možností tam bylo víc… bylo by to mnohem zajímavější, než když seděl v hospodě a ojel servírku. Tady se dotýkáme toho, že Ema skloubila atributy jako prostředí kláštera, vznosné řeči při roubování ovocných stromů, a naopak jakési realistické řeči o jeho manželce a o tom, co provedl. Příliš spoléhala na vnější znaky. Timing byl natahovaný schválně, protože byla Ema přesvědčená, že to herec vysedí a diváka okouzlí. Příběhů o takových hejscích, kteří opustí rodinu, utečou od problémů, pak si to vyčítají, ale nic extra nedělají, jsou tisíce a není nutné o nich točit filmy. Myslím, že na rozdíl od Šimonova filmu, který šel po jedné lince, honila Ema trošku moc zajíců. Pár zastánců tenhle film našel, ale mě se to nedotklo.

Navíc je člověk ochuzený o pointu. Divák se chce konečně dozvědět, proč se tak protagonista chová, ale nic se nestane.

Ani na konci, že ne? On prostě odjel!

Překvapilo mě, že snímek nerozproudil ani výkon Pavly Beretové.

Když nastoupila Pavla, byl tam zřetelný rozdíl, bylo jasné, že tam vešel někdo s talentem, a dalo se na to dívat. Celý problém filmu vystihuje jeden moment: v titulcích je jméno Pavly Beretové napsáno špatně, a to je pro tento film příznačné. Je odbytý. Zkontrolovat titulky je základní věc. Do filmu prostě nikdo nevložil potřebnou pečlivost a energii. Vařili z vody, nemělo to skoro

žádný vývoj, pointu srozumitelnou, člověk se poselství nedopídil.

Přesuňme se k *Cukru*, který je podobný tematicky. Tentokrát jde o hlavní hrdinku, která řeší morální dilema. Chceme porozumět jejímu příběhu a vědět víc.

Cukr Terezy Vejvodové je pozoruhodný ve snaze o budování atmosféry. A to morální dilema je úplně jasné. Hned po začátku se divák dozví, v čem je zakopaný pes – co se tam děje, co hlavní hrdinka řeší – a v zásadě zkoumá, jak se s tím popere. Dalším velkým plusem je velmi uměřený, ale zvládnutý herecký výkon Ruth Magdaleny Schmidtové, která představuje hlavní hrdinku. Petr Jeřábek s Honzou Vondráčkem jsou vyrovnaní, i když mi v určitých zámlkách a pauzách není jasné, co se jim honí hlavou. Vizuální stránka mi přišla senzační. Kamera si skvěle hraje s barvami v kombinaci s dost vychytaným designem restaurace nebo bytu. Výborná je i lehce samoúčelná, ale funkční scéna, kdy hlavní hrdinka vchází do klubu. Jde tím kouřem asi dvě minuty, což rozhodně není sranda natočit tak dobře. V těchto chvílích jsem viděl náznaky snahy, talentu a zároveň něčeho neobvyklého.

A příběhově?

Celý ten základ, tedy že hlavní hrdinka není šlapka, ale chodí se staršími pány na večeři, je velmi zajímavý, protože v tom je ono morální dilema horší. Přece by to svému příteli mohla říct, nedělá nic špatného.

V momentě, kdy Vondráček stál ve tmě vlastního bytu, jsem byl napnutý. Co udělá? Přijde a praští ji polenem do hlavy? Ne, dal jí peníze a ona odjela. Jenže Tereza filmem trošku víc slibovala, než se skutečně odehrálo. Forma byla trošku přeťápnutá, a pět minut navíc ve stopáži bylo znát. Nicméně bych to neviděl jako zásadní chybu. U takto minimalistického vyprávění to působí na každého jinak. Určitě to funguje jinak na filmovém plátně než doma na obrazovce počítače. Ale práce kameramana byla neuvěřitelná: úvodní scéna v odlescích, kdy člověk netuší, kde hrdinka je, až postupně objevuje obraz…

Některé záběry jsou čistě estetické, třeba pohledy z tramvaje nebo poslední scéna s otevřeným oknem.

Možná trochu ano. Poslední obraz se mi propojil se začátkem, kdy hrdinka pozorovala ve výloze figurínu, chladnou, mrtvou, strnulou s prázdnýma očima, která žije za sklem. Jestli je to rafinované, tak ona skončila za sklem svého vlastního bytu. Prázdná, chladná, s mrtvýma očima. Já ovšem čekal, že vyskočí. Nicméně symbol otevřeného okna s vlajícími záclonami je velmi silný a spojovaný s tolika možnostmi, že to může být svoboda, smrt… ta nedopovězenost mě lehce štvala, chtěl jsem jasnější tečku. Možná pokud by tu holku a figurínu nějak formálně napodobili, aby se nám to spojilo, ale takhle se přiznám, že jsem byl celkem bezradný. Neříkám, že to bylo špatné. Mám rád, když mě na filmech něco vytočí, když jsou dráždivé, nějakou dobu jsem pak o snímku ještě přemýšlel. Filmy mají donutit diváka, aby

o nich přemýšlel. Jen si asi většina diváků s *Cukrem* nebude vědět rady, stačilo málo a mohl být srozumitelnější. Pořád je ale film o pět tříd výš než *Želivské deníky*. Ty styčné body, které připomínáte, jsou pravdivé, kvalita snímků je však úplně jiná. Na *Cukru* je vidět, že je v Tereze i přes chyby velký potenciál.

U posledních dvou snímků vidím paralelu v jejich tíživé atmosféře. U *Derniéry* Marka Čermáka mi ale uniká jakýsi její filosofický podtext, zato u Bernhardovy povídky *Na okraji lesa* natočené Adamem Kratochvílem ta uměřená tíživost podtrhuje sdělení i styl spisovatele.

U *Derniéry*, jediného černobílého filmu, je největším otazníkem, co vede tak mladého člověka k uvažování nad stárnutím, opuštěností a přípravou na odchod z tohoto světa. To mi je trochu záhadou a v tom je patrně i klíč, proč se ten film úplně nepovedl. Mně se hodně líbil a myslím, že je s podivem, jak Marek do filmu ten pocit člověka odcházejícího na onen svět dostal. Byť to souvisí s nějakými dialogovými klišé. Na papíře asi vypadaly uvěřitelně, ale zahrané nefungovaly. Momenty, kdy jde o běžnou konverzaci s hospodským nebo dcerou, jsou zatěžkané nepatřičným patosem. Zachraňuje to černobílý širokoúhlý formát, stejně jako estetika snových sekvencí. Jde o obšlehnutého Andreje Tarkovského, snaha o pseudopocitovou filozofii. Čekal bych, že student zvládne civilní scény a vyláme si zuby na snových a atmosférických obrazech, tady je to naopak. Jde o vědomý odkaz, každý na FAMU to pozná.

Akorát Tarkovskij měl ty filmy tříhodinové, stihl v nich odvyprávět všechno týkající se života a smrti. Marek se vědomě přihlásil k určitému duchovnímu proudu kinematografie.

V čem byl tedy problém?

Nepovedlo se mu k tomu natočit civilní scény, které by ten přechod starého muže na jiný svět podtrhly, umocnily mužovy halucinace. Dialogy šustí papírem, hlavní postava má herecky jinou stylizaci než ostatní. Je vidět, že Marek nějaký cit a talent má, jen se mu to trochu rozsypalo. Ale jako student třetího ročníku hraje s otevřenými kartami, používá filosofickou symboliku a věnuje se tématu tolik vzdálenému, že je v něčem přínosné.

Mě množství symbolů postupně více znervózňovalo, měla jsem pocit, že si je pak hledám ve věcech, kde vůbec nejsou.

Bylo to jimi trochu přehlcené, což vzniklo nejspíš ve snaze film dokreslit. Divák ale pozná, že jsou symboly často samoúčelné. Některé jsou vyprázdněné: možná to tak zamýšlel, někomu ovšem přijdou primitivní.

Adam Kratochvíl ve svém filmu *Na okraji lesa* podle povídky Thomase Bernharda využívá některé až velmi divadelní prostředky.

Divadelní je. Drží jednotu místa, času a děje. Vybral si také známé divadelní herce, to muselo být zamýšlené. Snímek začíná flashforwardem, kdy na začátku

stojí dva policisté a jen se dívají, pak střih a začíná film, znovu tuto scénu vidíme až na konci. Bylo zvláštní, že spousta lidí to na klauzurách nechápalo.

Kvůli vtipu s prohozenými replikami v závěru?

Nevím. Myslím, že takhle si drobně hrát s časovými smyčkami a náznaky Adamovi jde, v tom je zručný. I herectví bylo zvládnuté, je to právě Adamův šikovný výběr herců, ze kterých mohl hodně těžit. Bohužel jsem věděl, jak to dopadne, protože znám předlohu a Adam to měl rozpracované už dříve jako adaptaci. Neumím proto odhadnout, jestli překvapení ve filmu vyšlo, nebo ne, nicméně předpokládám, že ano. Měl to velmi správně poskládané, dobře vychytaný timing. Udivilo by mě, kdyby někdo tušil pointu už od začátku. Celé to bylo velmi uměřené a ponořené do podivně mrtvolného klidu. Přece jen jsou na samotě v horách v tichu a můžeme lépe sledovat, co tak ten policista chce a kam ho to táhne. Sám Adam by asi přiznal spoustu chyb, ale já jsem spokojený. Bernhard je těžký autor, u něhož je tvorba atmosféry velmi náročná. Navíc si nepomáhal žádnými efekty, bylo to velmi civilní.

Myslím, že hodně hrál tím přirozeným temnem, tedy večerem nebo svítáním.

Tuším, že chtěli, aby to působilo jako starý film ve vybledlých barvách. Proto to utlumili, a korespondovali tak s atmosférou. Můžeme se bavit o míře stylizace a o tom, jestli některé pauzy nemohly být o vteřinu kratší, ale v zásadě je vidět, že i takto těžký autor může

být zpracovaný mladým režisérem, pokud na tom intenzivně pracuje a je pro něj důležitý tématem. A pak samozřejmě udržel technické otěže kamery a herců. Adam a řekněme Šimon jsou pro mě nadějí do budoucna. Důkazem, že FAMU umí vychovat lidi, kteří vědí, co chtějí, a jdou za tím. A navíc to umí udělat technicky velmi dobře.

Jakým způsobem vás oslovily zbývající, ukrajinské snímky?

Jedním je film Saši Stelchanky *Dezertér* a pak studentky Myry Klochko *Plus jeden*. Výběrem tématu i zpracováním obstáli oba zdaleka nejlíp v celém bakalářském ročníku. Hodně by mě zajímalo, jestli na to má vliv určitý kontakt s válkou, než má – oproti té ukrajinské – zpovykaná zlatá mládež v Praze. Sašův film pojednává o starším muži, který se dozví, že jeho syn dezertoval z armády. Otec ho najde a rozhodne se ho ukrýt. Není tam jediné slovo navíc, jde o soustředěný film s velmi uměřeným herectvím. Zdánlivě se tam nic neděje, ale člověk cítí ono ohrožení a všudypřítomnost nenormální situace. Saša je opravdu velký talent.

Myra natočila příběh ze země, kde člověk řeší tíživou ekonomickou i společenskou situaci; všechno je zašlé, nepříjemně staré. Jde o dívku, která zjistí, že je těhotná a plod je pravděpodobně poškozený. Zamíří proto do domova s dětmi postiženými Downovým syndromem, kde jí svěří přes noc do péče jedno z nich. Ta hrdinka se občas chová jako blázen, člověk má hroznou chuť jí vynadat, ale zároveň řeší velmi závažnou věc. Oba

filmy jsou velmi silné a výtvarně hodně na výši. Neříkám, že se tu rodí ukrajinská nová vlna, ale oba režiséři jsou citlivější na problémy, které na Ukrajině mají. A dobře je i to, že mají možnost studovat na FAMU. Tihle dva mi z ročníku přijdou nejlepší.

Myslíte, že by přesto všechno bylo možné najít nějaké pojítko v práci celého ročníku? Je něco, co obsahuje každý film, o nichž jsme se bavili?

Jestli mě něco napadá, tak je to pojem naivita. Někdy se týká postav, někdy samotných tvůrců. Snímky jsou velmi rozdílné, nemám rád, když se je někdo snaží cpát do jedné přihrádky. To dělali na studiích mně a já nechci dělat něco podobného. Ale když to proberu, postavy všech snímků za sebou mají určitá traumata, která doufají, že vyřeší. A to, jak se s následky budou muset potýkat, je v nějaké míře obsaženo ve všech filmech.

Barbora Schneiderová

Jiří Anger: Stýkání a potýkání různých poloh filmové materiality

Ke shromáždění zlomkovitých a unikavých postřehů, nápadů a asociací do ucelenější textové podoby není formát klauzurní knihy z principu nikterak přívětivý. Tváří v tvář mnoholičnosti děl, formátů a kategorií, které se v prostředí každé katedry FAMU rok co rok urodí, je snad možné vykřesat dílčí trendy, témata či obsese. Obtížně vykonstruované průřezové linie jsou potom mnohdy zjevnou znouzectností, ochranou před

hrozbou, aby z textu nezbyla jen změť anotací doprovázených více či méně povšechným ortelem nad danými filmy (či pahýly filmů). Jedinou šancí pro teoreticky zaměřeného autora je, když bude útržkovitý soubor děl konfrontovat se širším konceptuálním zázemím (nejen) filmového média, a slovy Georgese Didi-Hubermana doufat, že „jednoho dne do sebe možná vše zapadne“.[1]

Letošní klauzury katedry dokumentární tvorby kladly pisatelům ještě znatelnější překážky než jindy. Vedle přeskakujících a zadrhávajících projekcí a vynucených technických pauz v prvních dvou dnech zasáhl do aktu psaní i relativně nízký počet později uvedených bakalářských a magisterských snímků, které v zájmu souvislejší výpovědi poskytují alespoň částečný opěrný bod. Spojovník mezi perspektivou esejisty a svébytnými znaky jednotlivých filmových počinů se přesto najít podařilo. Každý z absolventských snímků, ať vyvolával opatrný údiv, či opovržlivý smích, postuloval obecnější problém, jenž se neváže specificky k formě či k obsahu, nýbrž k nedílné provázanosti mezi oběma sférami.

Vztah mezi rozvíjenou myšlenkou a pohybem filmové formy nicméně není hladký – v mnohých případech se naopak vyznačuje rýhami, předěly a mezerami. Letošní absolventské dokumenty ukazují, že někdy až skrze přerušení či sabotáž dokáže vzájemná potřeba formální a tematické stránky být viditelná.

1 Johannes Bennke, … a jednoho dne do sebe možná vše zapadne: Rozhovor s Georgesem Didi-Hubermanem. *Iluminace.* 28, 2016, č. 1, s. 123–128.

Forma jako návrat vytěsněného

První trojice z vybraných filmů, *Teorie rovnosti* Barbory Chalupové, *Hranice práce* Apoleny Rychlíkové a *Anna Kareninová* Petra Michala, je z formálního hlediska relativně standardní, alespoň na první pohled. *Teorie rovnosti* a *Hranice práce* nezakrývají sociální podtext, který prosazují observací zainteresovaných aktérů, v případě druhého filmu přímo prostřednictvím kamery nalepené na reportérku Sašu Uhlovou. *Anna Kareninová* potom nabízí portrét stejnojmenné překladatelky, jenž autorku představuje skrze prostředí, ve kterém tvoří. U všech tří snímků se ovšem konzistentně vyskytují momenty, v nichž mezi původním záměrem a formálními nástroji k jeho dosažení vzniká (respektive musí vzniknout) propast.

V díle Barbory Chalupové, již dříve uvedeném v rámci *Českého žurnálu*, se nesoulad mezi tématem a zpracováním zjevuje proti srsti. Jádro snímku tvoří pozorování zástupců tří feministických a genderových iniciativ (vládní kampaň To je rovnost, studentská organizace Čtvrtá vlna, mužský antipatriarchální spolek Genderman) při veřejných debatách, osvětových přednáškách i neformálních rozhovorech na téma „Proč ses stal/a feminist(k)ou“. Motiv vzepětí feministického aktivismu a boje proti genderové nerovnosti autorce zjevně připadal dostatečně silný a polarizující, styl na sebe tudíž až na výjimky (falešný sexistický videomapping v úvodu) neupozorňuje a zdánlivě cílevědomě směřuje ke zprostředkování sociálně kritického pohledu.

Ústředním problémem *Teorie rovnosti* není jasná názorová vyhraněnost, nýbrž postupně vyvstávající rozpor mezi radikálním, progresivně orientovaným tématem a uniformní, zcela sterilní formou prezentace projevující se v práci s aktéry, inscenaci událostí i ve vizuální podobě. Vzniká dojem, že sledujeme skupinu vzájemně si přitakávajících jedinců, kteří, ať hovoří mezi sebou nebo k dosud neprozřevšímu plebsu, představují pouze názory předem hotové – pravda je jasná, stačí ji jen ostatním „trpělivě vysvětlovat". Autorce se nepodařilo zaranžovat situace, jež by sociální herce vytrhly z naučených rolí a otřásly by jejich míněním. Záběry z obskurního semináře „Šance normálního muže ve věku politické korektnosti" sice nabízejí emocionálně vyhrocené momenty mezi genderovými aktivisty a strážci tradičních hodnot, slouží ovšem spíše k sebepotvrzujícím salvám smíchu na adresu Okamury, Jakla a dalších fackovacích panáků liberální ulity. Jestliže chybí autentický střet idejí, mohla by nastoupit alespoň sebereflexe účastníků či tvůrců, i ta však přichází pouze v nechtěně komické poloze – v okamžiku, kdy členky Čtvrté vlny filosofují o své privilegované pozici, chybí už jen Kobzovo piano v pozadí. *Teorie rovnosti* je tedy ryzím produktem identitárního uvažování, které problematizujícímu étosu té nejlepší genderové teorie a praxe spíše klade překážky.

Druhý „žurnálový" dokument, *Hranice práce* Apoleny Rychlíkové, naproti tomu vychází z úvahy, že sociální kritika bez otřesení vlastní pozicí pozbývá smyslu.

V návaznosti na tradici performativního dokumentu se novinářka Saša Uhlová vydává všanc, poznává realitu nízkopříjmových povolání přímo skrze svou osobní zkušenost. Fyzickou i psychickou degradaci musí zakusit se vším všudy a filmová forma tento proces musí zaznamenat – od stop zelené barvy na vlasy v umyvadle až po odlesky vyčerpané tváře na okně autobusu. Skrytá kamera, jež poskytuje svědectví z jednotlivých pracovišť (prádelna, drůbežárna, třídírna odpadků apod.), navíc do filmu vnáší i nestabilitu materiální. Zkreslení obrazu, ale hlavně zvuku přináší překvapivý významový prvek: protože minikamera zesiluje ruch prostředí, mechanický šramot strojů a pásových linek o to naléhavěji přibližuje, v čem ono „hrdinství vydržet co nejvíc“ doopravdy spočívá.

Vedle materiálně-tělesné roviny zde operuje rovina verbální, v podobě subjektivního líčení pracovních zážitků i zobecňující kritiky poměrů, jež nevyhovující zaměstnanecké podmínky umožňují. Jakkoli jde o patrně nezbytný element, bez nějž by dramaturgie ani sdělení snímku nedržely pohromadě, na několika místech zneklidňující dojem uhlazuje a zašívá až přehnaně. Scény, v nichž Uhlová popisuje nově nabytá přátelství i lítost nad těžkým údělem proletariátu, sice nepůsobí vykalkulovaně, ale namísto tnutí do začarovaného kruhu exploatace navozují familiární, příliš povědomý soucit s trpícími, který proti navýsost moderním mechanismům vykořisťování nestačí. Jako celek film nicméně zůstává efektivní obžalobou systému, která v duchu Fassbindera „nedává lidem

revoluci, ale ukazuje jim podmínky, které činí revoluci nezbytnou“.[2]

Třetí, trochu nenápadný krátkometrážní snímek (resp. fragment budoucího snímku) *Anna Kareninová* nenese žádnou agendu, kterou by chtěl sdělit, ale obrací pozornost k předpokladům tvorby jako takové. Anna Kareninová, známá svými překlady italské, francouzské či americké literatury a také dramaturgií titulků ke snad veškerým filmům uvedeným v distribuci, je zde zachycena ve svém přirozeném prostředí, obklopena knihami a přírodou. Navzdory portrétnímu formátu není hlavní náplní filmu bilancování života ani nostalgické historky, nýbrž hledání povahy překladatelského procesu.

Překládat neznamená jen pečlivě přečíst výchozí dílo, sednout si k počítači a mořit se psaním – je to také performativní praxe, při níž záleží, v jakém ovzduší se překladatel zrovna pohybuje. Jednoduše řečeno, ve stísněné kanceláři vás napadají jiné myšlenky než v domku u moře, a jestliže autor původního textu rozvíjel své dílo v určitém prostředí, sluší se toto prostředí následovat. Proto když Kareninová překládala Louise-Ferdinanda Célina či Ezru Pounda, musela kráčet i stejnými cestami. Dokument není svázaný s žádným konkrétním dílem, avšak motiv následování původní tvůrčí cesty či pohybu se snaží konzistentně uvádět do praxe – jak skrze vedení sociální herečky, tak

2 Rainer Werner Fassbinder, „I make films out of personal involvement, and for no other reason“: A Discussion with Hans Günther Pflaum about Berlin Alexanderplatz and Lili Marleen. In: Michael Töteberg – Leo A. Lensing. *The Anarchy of the Imagination: Interviews, Essays, Notes*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992, s. 45.

kameru zblízka zaznamenávající detaily jejího těla. Filmu sice chybí snaha experimentovat také s formální rovinou performativity, vzhledem k dosavadní rozpracovanosti díla však skýtá alespoň příslib k jejímu rozvinutí tematickému.

Audiovizuální disjunkce

Další pomyslnou trilogii tvoří krátké filmové básně *Na okraji* (Barbora Chalupová), *Urychlovač* (Petr Michal) a *Radikální od slova RADIX* (Martina Ševčíková). V těchto snímcích je kontakt mezi formou a obsahem veden primárně přes vztah obrazu a zvuku: filmy Chalupové a Malinové se zakládají na odpoutané kameře a útržkovitém audiokomentáři, Michalův film na dvoupatrové mizanscéně a zvukových vibracích. Obě složky fungují zcela svébytně, smysl děl se odvíjí od jejich střídavého stýkání a potýkání.

V eseji *Na okraji* znějí fragmenty rozhovorů se zastánci Flat Earth Movement, zatímco na plátně se vyjevují ohromující záběry zemské i kosmické krajiny. Konspirační teorie o placaté zemi jsou samozřejmě snadným terčem posměchu, ale navzdory ne úplně vyjasněnému záměru filmu (viz synopsi, která faktické náplni snímku moc neodpovídá) je autorčiným cílem něco jiného. Krouživé záběry raket či panoramatické obrazy moře vytvářejí k bizarním výpovědím efektní kontrapunkt, jenž v některých případech jemně podvrací neotřesitelné důkazy placatozemců, jindy za doprovodu velkolepé hudby Sweeps 04 pohlcuje strhující a zároveň podivně tísnivou atmosférou. Výsledkem je vize kosmu,

která neodpovídá zájmům konspirátorů, ale ani mnohdy zplošťujícím, přísně vědeckým modelům.

Černobílý 35mm snímek *Urychlovač* je filmem o dvou patrech: první tvoří Karlínský tunel, jímž denně procházejí Pražané, nevědouc, že pod ním operuje mikrotronová laboratoř, původně sloužící ke hledání zlata. Juxtapozice obou prostor je současně porovnáním dvou pohybů, znepokojivého třesu elektronů v urychlovači a statického pozorování procházejících chodců, jakož i dvou časů, dávné honby za vědeckým pokrokem a přítomnou všednodenností. Membrána mezi patry nicméně není nepropustná, což prokazují mimo jiné intenzivní zvukové vlny, jež prostupují zdola nahoru a zanechávají svůj otisk.

Radikální od slova RADIX, film specifický jak aktuálním politickým apelem, tak složitými peripetiemi s projekcí,[3] si s audiovizuální montáží poradil patrně nejinvenčněji. Ve zvukové stopě vede děkan FAMU Zdeněk Holý implicitní dialog s filosofem Janem Motalem o kořenech, ze kterých vyrůstá umění, kdežto kamera poutničí v lese, v němž se občas zableskne budova fakulty. Autorka zpracovává svůj kritický pohled na současné vedení FAMU v esejisticko-performativní formě, která je jí vlastní. Nevyráží proti děkanovi na barikády, naopak jej bere za slovo, a o to lépe může jeho fráze o umění vycházejícího z řemesla přeznačovat. Kontrující slova Motala, jehož radikální návrat ke kořenům

3 Film byl původně naplánován na první den klauzur, ale vinou problémů s projekcí byl promítnut až následující den, a to ještě cca na čtvrtý pokus. Vzhledem k relevanci filmu jsem se rozhodl, že jeho reflexi do textu zakomponuji, i když se nejedná o bakalářský ani magisterský snímek.

nespočívá ve vzývání řemeslné zručnosti, nýbrž v neustále otevřené pouti ke zřídlu smyslu, nacházejí odezvu v přerývaném, rizomatickém myšlení pohyblivé kamery. Odezvu, která není mimetická, a přece se cyklicky navrací.

Materialita sdělení

Poslední pasáž textu bude věnována dvěma filmům Kateřiny Turečkové: krátkometrážní básni *Tradice* a ambicióznímu absolventskému dílu *Iluze*. Oba snímky jsou vzdor jisté nevybroušenosti autorského jazyka výjimečné, zejména způsobem, jakým pracují s různými tvářemi materiality média (analogového i digitálního), potažmo jakým se tato materialita zarývá do podstaty sdělení.

Tradice, která již stihla získat Zvláštní uznání v experimentální sekci MFDF Ji.hlava 2017, tematizuje primárně exploataci a degradaci lidových rituálů, sjednocených v dualitě folkloru a pervitinu. Snímek tyto motivy nepravidelně zrcadlí v proměnách obrazu i zvuku: předváděčky v krojích se obracejí v automatové orgie v non-stopu, dechovka volně přechází v noise a diskotékový pop. Turečková však produkuje trhliny nejen ve vizuální a zvukové složce, ale i v materiálu, z nějž se tyto složky zhmotňují. Pozoruhodný účinek vytváří spojení nahraného digitálního zvuku se živým mixem, ovšem nejvíce fascinují barevné skvrny v několika záběrech, vzniklé rozkladem filmové matérie. Žlutozelené rány v obrazech nelze bytostně spojit s jednoznačnou symbolikou, k obecnějšímu tématu

degradace se nicméně jakýmisi podivuhodnými kanálky vážou. Formálně-významová relace tak získává další plochu, na níž se může rozvíjet a větvit.

Oproti rituálně vystavěné *Tradici* spěje *Iluze* účelně k přítomnosti. Na ploše středometrážního filmu se snaží obsáhnout imprese ze složité maďarské reality za časů Orbána, videoherní estetiku se vším všudy i rozličné odstíny digitálního obrazu. Skládačka výpovědí a zážitků, jež Turečková načerpala během studijního pobytu v Budapešti, drží pohromadě skrze médium počítačové hry. Ta se přitom neprojevuje samoúčelnou interaktivitou (jak působila například ukázka z připravovaného filmu Zdeňka Chaloupky *Zapomenutá válka*), nýbrž přímo v narativní struktuře a interface díla.

Film je rozvržen do jednotlivých levelů, bonusových vsuvek, dokonce i reklam, které jsou pojaté dosti rozmanitě: od komentovaného průletu Středoevropskou univerzitou George Sorose přes Orbánovu psychoanalytickou televizní zpověď až po komickou taneční minihru. Tato konstrukce umožňuje celek rytmizovat, ale zároveň také udržovat diváka ve střehu, a to i prostřednictvím zcizovacích efektů, jako je vracení času nebo zhodnocení pravdivosti či nepravdivosti příběhů à la *Věřte nevěřte*. Takovýmto prvkem vytržení jsou i měnící se registry digitálního média, lišící se stářím či úrovní zrna, jež nutí v pestré škále podnětů rozlišovat a nepropadat okouzlení (viz záběr s problikávajícím zapáleným mužem). Do celkově pozitivního dojmu z emocionálně silné, nepovrchně angažované a mediálně reflexivní podívané se však přece jen místy vkrádá pocit, že autorka

pracuje s příliš velkým množstvím nápadů najednou. Některé videoherní vychytávky (například reklamy) působí na několikátý pokus už trochu omšele, u konkrétních pasáží smysl rovnou uniká (například u bizarně kýčovitého bonusu se zážitky z dovolené). Snímku by podle mého soudu prospělo drobné osekání, případně delší stopáž, kdy by bylo možné určité motivy rozvinout, dovysvětlit či lépe provázat. Potenciál filmu pro festivalové publikum je však značný.

Jestliže má tento text (s výjimkou *Teorie rovnosti*) převážně pozitivní ladění, alespoň ve srovnání s mými klauzurními texty z minulých let, nevypovídá to nutně o kvalitativním skoku absolventských filmů KDT (příliš omezený výběrový vzorek, značný vliv subjektivního zaměření). Skutečností ovšem je, že i těm z vybraných snímků, kterým by bylo možné ledacos vytknout, se podařilo otevírat otázky po povaze filmového média. Různé podoby vrtkavého vztahu mezi obsahem a formou patří k závažným problémům současné filmové teorie, a sledované filmy nezřídka formulují tyto problémy v konturách, jež zdaleka nejsou samozřejmé.

Autor je filmový teoretik a publicista.

Janis Prášil: Škola kritického myšlení

Silná tradice angažovaného dokumentu se projevuje i v letošních klauzurních pracích studentů katedry dokumentární tvorby FAMU. Představuje však oblast, ke které se tvůrce dopracovává osobním zráním. Zatímco posluchači prvního ročníku se zaměřovali na své soukromí, pokročilí studenti se soustředili výhradně na angažovanou tvorbu a formování svého postoje ke společenské realitě. Následující řádky jsou věnovány soukromému a veřejnému rozměru tvůrčího zrání, během něhož se potkává hlas autora s hlasem občana.

Hlas autora

Sedm studentů prvního ročníku se nejvýrazněji projevilo zkoumáním svého soukromí, ať už v konfrontaci s vlastní tělesností, nebo rodinnou historií. Nejvýrazněji rezonoval hlas Anny Petruželové, Kateřiny Dudové a Tomáše Hlaváčka, kteří dokázali přetavit

vlastní pocity a životní zkušenosti i do stylistických kvalit svých děl. Punková energie příznačná pro Kateřinu Dudovou se projevila již v její podvratně zdeformované vizi Vánoc *Saturnálie*, nebo v místy chytilovsky neurotické reportáži o zaměstnankyni cirkusu *Whoopa! [Vopá!]*. Lze proto tušit, že parodický název jejího snímku *Šturm und Drunk* má více společného s mladistvou revoltou než s německým preromantismem. Tentokrát však autorka zachází do osobnějších sfér a volí bolestnější a expresivnější tón. Když se objevuje před kamerou nahá, zbitá nebo opilá, lze kromě exhibicionismu cítit i odzbrojující upřímnost, s jakou vyjadřuje svou vnitřní rozervanost. Podobně sugestivně líčí vlastní fyzičnost Vojtěch Petřina ve zpovědi o selhání svého organismu *My dva, dialýza a ledvina*. Místo expresivity však volí hororovou popisnost, a přináší tak překvapivě syrovou výpověď, odehrávající se na hranici života a šílenství.

Rodinné vztahy prozkoumává *Ticho v domě* Martina Imricha, *Matky* Marianny Placákové, nebo *Cesta k bratru* Alberta Hospodářského. Jde však o konzervativnější počiny, založené na rozhovorech, nebo interakci autora a postavy před kamerou, na rozdíl od pozoruhodného snímku *Tolik švestek nesníme*, jenž prozkoumává téma rodinné intimity nejoriginálněji. Anna Petruželová v něm prokazuje výrazný cit pro působivost kompozic a struktur, když v díle na pomezí dokumentu a experimentu zaměstnává smysly diváka přeexponovanými záběry na obilné lány a ovocný sad, oslovuje mnohovrstevnatou zvukovou stopou a těmito subjektivizačními prostředky a poetičností vykresluje vnitřní

krajinu svého dětství. V osobním a nostalgickém snímku používá podobně bohatý vizuální jazyk jako v asociativní koláži *Nevím, kaluže*, která nápaditě variuje motiv půdy a vody.

Evropa Tomáše Hlaváčka se svou angažovaností vymyká výše zmíněným intimním (auto)portrétům. Zavádí nás na periferii Bělehradu, kde roste monumentální developerský projekt ohraničený reklamami na luxusní bydlení, zatímco na témže místě v opuštěné hale přespávají bezprizorní uprchlíci. Centrální konflikt mezi chudými a bohatými může navozovat dojem, že sledujeme jednorozměrnou společenskou kritiku. Hlaváček však přidává další vrstvy, když upozorňuje na nebezpečně rostoucí propast mezi abstraktními odosobněnými čísly světové ekonomiky a cenou konkrétního lidského života. Magicky observační *Evropa* na rozdíl od jeho předchozích snímků *Hračka* nebo *Vaše děti budou jako my* kriticky zrcadlí společenskou realitu nejen tématem, ale i estetizovanými obrazy a symbolickým přesahem. Dostává se tak blíž k mezinárodním festivalovým standardům, které reprezentuje například režijní dvojice Maria Kourkouta a Niki Giannari se svou observační dokumentární esejí *Strašidla obcházejí Evropou* (2016).

Observačním portrétem místa a lidí je i snímek *Al amari* Kristýny Kopřivové. Studentka druhého ročníku nahlíží do všednodenní reality žen v palestinském uprchlickém táboře. Pozorovací metoda zde však, oproti Hlaváčkově *Evropě*, funguje pouze částečně. Záběry nočních ulic, soukromých příbytků a rodinných rituálů sice působí autenticky a civilně, ale pracovní verze

trpí repetitivností, monotónností a nepřiměřeně dlouhou stopáží. I když je cítit osobní vazba autorky k prostředí i lidem před kamerou, jako by se dílo neustálým opakováním stejných motivů obsahově vyčerpalo. Stále se však jedná o nejambicióznější dílo druhého ročníku, který zastupoval též Matouš Bičák s podobenstvím *Dort či koblihu?*, Zora Čápová s mysteriózní *Září*, Marcel Halcin s *Autorským portrétem potoka* nebo Jan Hušek s groteskním dvojportrétem rázovitého vesnického rappera *Udělej bordel* a *Jarda přijel zmrde na vesnici*.

Hlas občana

Výrazně angažovaná tvorba čtvrtého a pátého ročníku následuje tři hlavní tematické linie: politiku, společnost a historii. Ať už je to vizuální metafora Martiny Ševčíkové, angažovaná sociologická sonda Apoleny Rychlíkové, interaktivní virtuální road movie Zdeňka Chaloupky, leporelo Terezy Bernátkové, nebo performativní groteska Petra Salaby, autoři vědomě pracují s různými formami oslovení diváka a zkoumají samotné médium jako nástroj k budování i podvracení politické moci, společenských norem a kolektivní paměti.

Tereza Bernátková se zeptala senátorů a poslanců na to, jak si představují budoucnost České republiky, a z videoodpovědí sestavila střihový dokument *Sóla pro poslance a senátory*. Potlačila vlastní autorský hlas a videa ponechala bez úprav, v původní délce a bez jakéhokoli vlastního komentáře. Přesto, nebo právě proto její snímek sklidil v hledišti FAMU největší ohlas. Diváci totiž mohli v „syrové“ necenzurované podobě

porovnávat různé strategie, jakými se respondenti pokouší získat veřejnost na svoji stranu. Zatímco Bernátková ukazuje, jaké „masky“ si na sebe protagonisté jejího snímku nasazují, *Attention Economy: 39 minut po zvolení prezidenta* Petra Salaby naopak tyto masky strhává. Sestřih nahrávek incidentu, k němuž došlo roku 2018 těsně po prezidentských volbách mezi dvojicí podporovatelů Miloše Zemana a zástupci médií, nahlíží zázemí politické moci jako grotesku. Zaměřuje se na počáteční incident, který spouští řetězec reakcí, spirálovitě se vrací a graduje. Ne náhodou autor upozorňuje na performativnost svého snímku, jenž označuje jako „divadelní představení“.

Greta Stocklassa a Martina Ševčíková komentují současnou situaci v akademickém senátu. První z režisérek ve svém sociologickém experimentu *Kolektiv* pověřuje členy skautského kroužku, aby formou hry vyřešili spor akademického senátu. Vytváří modelové prostředí, v němž zkoumá fungování kolektivu v situaci mimo psaná pravidla a zákony. Ševčíková se k situaci na FAMU vyjadřuje prostřednictvím obrazové metafory *Radikální od slova RADIX* a pohrává si s dvojím významem termínu, jenž znamená nejen radikální, ale i kořen. Působivými záběry přírodních struktur, mechů, kmenů, kořenů a půdy evokuje tvůrčí růst a uvádí jej do kontrastu s pojetím školy jako mocenské instituce.

Marginalizované společenské skupiny stojí v centru zájmu Apoleny Rychlíkové a Lumíra Košaře. Rychlíková ve svém absolventském filmu *Hranice práce* zpracovává reportáž novinářky Saši Uhlové, která se

nechala zaměstnat v nejhůře placených zaměstnáních, aby skrytou kamerou natočila pracovní podmínky zaměstnanců. Snímek však nenásleduje moorovský model přímé konfrontace s autoritami jako v případě *Šmejdů* (2013) Sylvie Dymákové. Rychlíková volí zkušenostní metodu a přichází s angažovanou sociologickou sondou, jež apeluje na diváka skrz emoce hlavní postavy. Prostřednictvím emocí a osobního prožitku promlouvá i snímek Lumíra Košaře *Vyrazit ven*. Rozhovor mezi fotografkou a transvestitou se nedotýká jen genderových stereotypů, ale i fenoménu společenských masek a rolí obecně.

Zdeněk Chaloupka a Viktor Portel pracují s motivy médií a paměti. Chaloupkova *Zapomenutá válka* není klasickým filmem, ale virtuální rekonstrukcí reality. Dílo založené na videoherním principu umožňuje divákovi cestovat ukrajinským městem Avdiivka ležícím u válečné fronty a interaktivně volit, s jakými postavami a místy se setká. V případě snímku *Přísně tajné řemeslo* Viktor Porter pod pedagogickým vedením Heleny Třeštíkové sestavuje kádrový profil autorů, kteří se podíleli na výrobě filmových manuálů Státní bezpečnosti. Výsledek svého pátrání podrobuje etické otázce, zda bylo počínání dotyčných tvůrců vzhledem k dobovým okolnostem omluvitelné.

Uzavřít výše zmíněné práce do jedné zastřešující definice by bylo zkreslující, a tudíž zbytečné. Právě rozmanitost výrazových prostředků je pro současný český dokument typická. Zároveň lze však s jistotou říci, že některé tvůrčí metody a témata jsou frekventovanější.

Angažovaný dokument nalézá silné zastoupení nejen na FAMU, ale i v kontextu současného domácího dokumentu, mezi jehož stálice Zuzanu Piussi nebo Víta Klusáka letos vstoupili dva debutanti, Andran Abramjan s *Budovateli říše* a Jan Gebert se snímkem *Až přijde válka*. Angažované dokumenty, s výjimkou Gebertova počinu, však mají většinou pouze lokální dosah. Tato skutečnost částečně vyplývá ze specifičnosti tématu, které je zakotvené v místní společenské a politické realitě, ale též v opomíjení některých stylistických a formálních kvalit, jimiž oplývají mezinárodně úspěšná observační díla Sergeje Loznitsy nebo stylizovaná mnohovrstevnatá koláž Piotra Stasika *Opera o Polsku* (2017). Nejvýraznější potenciál mají v tomto ohledu díla Petruželové nebo Ševčíkové, stojící na pomezí dokumentárního a experimentálního filmu. Většina studentských prací však ukazuje, že hlavní linie katedry dokumentární tvorby i letos následuje tradici lokální společensko-kritické tvorby.

Autor je filmový publicista.

Pavel Abrahám: Nejednoznačný film vybízí k divácké spoluúčasti

Studentskými snímky z katedry dokumentární tvorby se zabýval režisér Pavel Abrahám, autor například filmů *Česká RAPublika* a *Dva nula* nebo spoluautor dokumentárního cyklu *Kmeny*. Abrahám ocenil zejména dobře promyšlenou strukturu některých studentských děl. U filmů jako *Zapomenutá válka* nebo *Hranice práce* se podle něj podařilo autorům už v samotné struktuře vystihnout téma filmu.

KATEDRA DOKUMENTÁRNÍ TVORBY

Jeden z absolventských snímků o překladatelce Anně Kareninové byl v rámci klauzurních projekcí uveden ještě v nedokončené podobě, kvůli čemuž z něj některá fakta a souvislosti nebyly zcela pochopitelné. Měl by ale *dokument* být vůbec jasný?

Myslím, že na úvod je důležité si říci, že takzvaný *dokument* navzdory všeobecné představě ani nemůže být nic ideálně jasného, transparentního a neproblematicky pozitivistického. Je potřeba se podívat na to, jak se takový *dokument* rodí. Jeho vzniku předchází velká řada subjektivních, různě motivovaných rozhodnutí, která jsou navíc ovlivňována sérií dílčích náhod, ale i institucionálních intervencí. Lidé – tedy nejen samotní tvůrci – zaujímají ke zpracovávané látce svůj postoj, zohledňují svůj záměr. Je to proces na mnoha rovinách: na rovině financování, vzniku námětu, scénáře, při sestavování výrobního plánu, během samotného natáčení i střihu. Hezky je to vidět na té nejelementárnější části, a to při tvorbě záběru. Kameraman se na situaci dívá z nějaké své perspektivy, dělá určitý výběr. Tím říká: pohled odsud je důležitý a odsud už ne, toto stojí za pozornost a toto ne.

Takže je nutné si uvědomit, že autoři tu realitu – tu všeobecnou představu o *dokumentu* jako o něčem, co je záznam – proměňují a aktivně do ní vstupují. Některé filmy pak, třeba konkrétně zmiňovaná *Anna Kareninová*, zpracovávanou látku ukazují nejednoznačně. Je důležité, že vybízejí diváka ke spoluúčasti: předloží mu nejednoznačnou esej, která téma nahlíží z mnoha úhlů. V tomto ohledu se nedá mluvit o *dokumentech*, ale je

lepší používat slovo *film*. Víc to implikuje něco tvořivého, subjektivního.

Ta úroveň subjektivních rozhodnutí je mimochodem dobře vidět právě na příkladu *Anny Kareninové*. Petr Michal do filmu zařadil i momenty, v nichž inscenuje jednotlivé záběry. Divák ho tak například slyší říkat „akce“ a až poté se rozbíhá scéna.

Ano, je to takový zcizující prvek, který poukazuje na to, že film má autora a že záběry mají začátek a konec. Upozorňuje tak na materialitu filmu, jež je u snímků většinou skrytá. Proto poté vypadají jako pouhý záznam reality, na rozdíl třeba od malovaného obrazu, za nímž nějakého autora jasně cítíme.

Snímek *Anna Kareninová* je charakteristický mozaikovitou strukturou. Zamlouvá se vám takový typ výstavby?

Je mi to sympatické. Už nenápadná úvodní sekvence vystihuje celý princip filmu. Vyjmenovává, čím vším překladatelka Anna Kareninová je, co všechno udělala nebo právě dělá. Práce se zvukem i obrazem je mozaikovitá, film má tvrdý neuhlazený střih. Je to takový nenápadný výrazový prostředek účinně podtrhující širokou a rozmanitou škálu práce, jíž se Kareninová na poli překladu věnuje. Už ta úvodní scéna připravuje diváky na to, že ve filmu budou předložené jen střípky jejího života. Dopředu ukazuje, že nemůžeme očekávat nic celistvého; nic, co by bylo jednoznačně uchopitelné. Z toho filmu mi utkvěla pozoruhodná scéna:

Kareninová čte ručně psaný seznam nákupu svého zesnulého manžela, básníka Petra Kabeše. Vnímá ho jako svého druhu báseň. I když je to jen seznam běžných potřeb, ona v něm cítí básnický rytmus. Tato scéna situačně přibližuje její schopnost vnímání jazyka. Má tu „báseň“ schovanou ve vitrínce jako šperk.

Jak se díváte na dlouhou řadu němých sekvencí, které jsou ve filmu použity?

Možná se pletu, ale podle mého úsudku ty sekvence vycházejí z premisy, že identitu věcí vidíme zejména na jejich okraji, na jejich hranici. Jako by chtěl autor říct, že svět jazyka a slov daleko lépe vyzní v okamžiku, kdy k nim jako kontrast použije němé sekvence. Jako by nám bylo dopřáno vnímat jazyk až v okamžiku, kdy se slova a zvuky ze života na chvíli ztratí. Ticho v tomto filmu může zároveň poskytovat prostor pro vlastní překlad Anny Kareninové, divák může slyšet lépe svůj vnitřní hlas. Ovšem tento princip mi u samotného filmu přijde z hlediska jeho četnosti i délky nadužívaný. Dle mého zde kvůli němu dochází ke ztrátě rytmu i obsahu.

Nápaditou strukturu má také další z absolventských snímků, *Zapomenutá válka* od Zdeňka Chaloupky.

Film portrétující ukrajinské město Avdiivka, zasažené rusko-ukrajinským válečným konfliktem, mimochodem hezky obnažuje podstatu vzniku dokumentárního filmu. Autor pomocí grafiky hraje šikovně s divákem hru. Na konci každé sekvence se ptá, zda

půjdeme támhle, nebo raději támhle: chcete se vrátit do centra Avdiivky, nebo navštívit místní obyvatele? Jinými slovy: budeme se na zkoumanou látku dívat z téhle, nebo téhle perspektivy? Považuji za hodně zdařilé, že téma filmu se otiskuje přímo do samotné struktury. Režisér Chaloupka mapující „zapomenutou válku" nám dává na výběr, čím se chceme zabývat a čím nikoli, kam si přejeme upřít naši pozornost a kam už ne. Jako by se nás samotná struktura ptala: chcete se ve svých informacemi přeplněných, mnohdy roztěkaných životech, ještě dnes – několik let po eskalaci – zabývat rusko-ukrajinským konfliktem, nebo raději přepnete jinam? Tato otázka vyplývá zevnitř, nikoli z návodných dialogů. Struktura filmu se zde podařeně prolíná tématem.

Podobně je tomu u snímku *Teorie rovnosti* Barbory Chalupové, která zobrazuje cestu českých aktivistů za rovnoprávností mužů a žen. A to doslova: aktéry často vidíme na cestách na různé semináře nebo přednášky.

Ano. Považuji za důležité, že film má jasnou funkční a logickou stavbu. Úvodní sekvenci tvoří sexistická vyjádření, včetně proslovu našeho prezidenta, ve veřejném prostoru, a to opět doslova: videa obsahující taková vyjádření umisťuje autorka na reklamní plochy u dálnic, na Václavském náměstí a podobně. Po této expozici sleduje autorka hlavní postavy filmu na již zmíněných cestách, během nichž si aktéři tříbí svá názorová východiska. To je první linie filmu. Druhou tvoří právě ona setkání a konfrontace s občany, kde se aktéři dostávají

do intenzivních, živých debat. Je mi blízké, že je film natočený výhradně v situacích, a to i přes absenci situační intenzity u teoretických diskuzí z první linie. Je z nich občas bohužel cítit scenáristicko-režijní záměr. Zdařilý je ovšem závěr, když jsou protagonisté zachyceni v momentu vlastní sebereflexe. U některých se to podařilo více, u některých méně, nicméně důležité je, že ten film zahrnuje pohled do vlastních řad, sebereflexi jejich snažení. A nutno říci, že snažení nesnadného.

Jak jste vnímal, že film zobrazuje při běžných domácích úkonech, jako jsou praní prádla nebo vaření, téměř výhradně může?

Je tam cítit autorčin záměr. Je to trochu dosazované, místy takové tlačené. Nikdo z nás nepochybuje, že tihle aktivisté, ale i mnozí další muži domácí práce dělají. Vzhledem ke zpracovávanému tématu je určitě vhodné to zobrazit. Klíčové ale je konkrétní zpracování: jakou délku má záběr, jak často se tam tento prvek objevuje, v jakém kontextu, z jaké pozice se na to dívá kamera… to jsou jemné nuance, přičemž zrovna v tomto případě nejsou asi šťastně zkombinované. Jako přínosné nicméně vidím, že ve snímku vystupuje několik mužů, kteří se nebojí projevit city. Jsou to jemní lidé, ale neobávají se, že tím ztratí své zaběhnuté pozice nebo mužnost. Terminologií filmu bychom mohli říct, že „nepřijdou o koule“. Naproti nim pak vidíme skupinu „ohrožených bílých mužů“, kteří si až hystericky brání své postavení a tvrdošíjně si stojí za tím, že ženy baví stát celý život u plotny a vařit. Je vidět, jak jsou ustrašení.

Další ze snímků, *Hranice práce* od Apoleny Rychlíkové, zobrazuje téma pracovních podmínek u zaměstnání s velmi nízkými mzdami a platy.

Film má opět jasnou strukturu: na začátku vidíme novinářku Sašu Uhlovou, jak mění identitu, mění si účes. U toho důkladně definuje typy práce, které si bude na vlastní kůži zkoušet: užitečné, nezbytné, bez nichž se chod společnosti neobejde, jako jsou například prodavačka nebo pradlena v nemocnici. Dále se film dělí do kapitol podle zakoušených prací, které jsou traktovány osobními scénami. To považuji za strukturálně šikovné. Uhlová otevřeně hovoří o sobě a své rodině. Ukazuje, že práce není ničím odtrženým od každodenního rodinného života. Naopak má zásadní vliv na rodičovství, na tu možnost strávit nebo nestrávit den se svými dětmi. Pro mě je markantní aktérčina odzbrojující upřímnost. Zájem o téma není naaranžovaný. Není to koncept, který by šmahem odbyla a vytáhla z každé práce čtyři nebo pět třeskutých informací. Z toho filmu je cítit, že všechno natvrdo prožila. Navyšuje to jeho intenzitu.

Hraje v tom roli i hodně používaný voice-over, kterým Uhlová popisuje své pocity?

Ano, zde je to důležitý prvek. Je to jakási deníková forma, ale naprosto uvěřitelná, intenzivní – čiší z ní osobní zkušenost a zájem. Uhlová navíc rozhodně nemá černobílé vidění světa. Pokud na práci vidí něco dobrého, přiřkne jí to. Například během svého pobytu v prádelně motolské nemocnice zmínila, že je to hezká

a čistá práce, protože prádlo je příjemně vlhké a voní. Ve filmu jsou z mého pohledu úplně odzbrojující momenty. Jeden její kolega z prádelny například mluví o tom, že když mu to vyjde, koupí si lístek na metro za 24 Kč. A za těch půl hodiny, po kterých lístek platí, si zajede o jednu stanici dál do Billy, nakoupí a zase se vrátí. *Hranice práce* je pokorný film, nestrhává na sebe zbytečnou formální pozornost, ale slouží tématu. Autorky nechávají zřetelně na odiv, co řada z nás tuší, ale vlastně to nechce vidět. Stáčíme zrak. Ale přesně takový typ obrazů potřebujeme, proto vidím tento film jako velice užitečný.

Nikola Sedloňová

Malvína Balvínová: Studenti KAT na hranici experimentu, žánrů i forem

Kolekce letošních klauzurních filmů studentů katedry animované tvorby se vyznačuje mimo jiné tím, že se v ní hojně vyskytují snímky, jejichž autoři se rozhodli

opustit zavedené narativní struktury a typická výtvarná řešení. Ačkoliv část filmů je pojata více či méně klasicky, některé výrazně tíhnou k experimentálnímu pojetí, a to jak v oblasti žánrů, tak zpracování. Navzdory zadáním, jimiž byli autoři v některých případech omezeni.

Experimenty v rámci animačních cvičení

Ačkoliv více prostoru k pokoušení technik, narativů a výtvarných řešení mají vždy autoři bakalářských a magisterských filmů, i mezi cvičeními se v tomto roce našly pozoruhodné experimenty. Adela Križovenská vytvořila hned dva. Animační cvičení prvního ročníku proložila hranými záběry, záběry internetových stránek, nápisy a podobně, takže tuto koláž (z podstaty zadání, v jehož rámci studenti animují různé pohyby od chůze po seskok s padákem, nelze vytvořit nic jiného než slet výjevů) posunula na úroveň nenarativního experimentu. A podobně jako někteří její spolužáci navíc zapojila nad rámec zadání i nejrůznější gagy. Ještě o krok blíže k experimentálnímu filmu je poté její další snímek *Indigové úterý*. Ve filmu můžeme vysledovat nenápadný narativ a výtvarné řešení, v němž autorka kombinací dvojexpozice 2D animace s reálnými záběry (pomalu se rozplývajících) kaněk film nebývale ozvláštňuje.

Na hranici filmu, divadla a žánrů

Jedním z nejambicióznějších letošních filmů je mrazivý loutkový počin Davida Daenemarka *InscenacEno.1948*, který vznikl podle nedopsané divadelní hry. Adaptace divadla bývá ve filmu často problematická,

někdy trpí přílišným patosem či obtěžující teatralitou. Co bývá na divadle celkem přijatelné, ve filmu často působí nepřirozeně. Autor ale dokázal otočit veškerou problematiku divadelní adaptace ve svůj prospěch, a to především tak, že film zinscenoval přímo na jevišti.

Snímek se nachází někde mezi divadlem, filmem a animací a je nabitý znepokojivými metaforami, které divák může interpretovat nejrůznějšími způsoby. Divadelní jeviště tu může být jevištěm dějin: Gottwald, Slánský a Zápotocký jako loutky v rukou totalitního režimu. Zvlášť symbolické se zdá prázdné hlediště, před nímž se tato tragická fraška odehrává. Jedná se o „lid", o „masy", avšak žádný „zástupce lidu" není přítomný. Autor vybudoval ponurou atmosféru, vrzající loutky s prázdnými výrazy vyvolávají v divákovi neklid a znepokojení. Animace loutek je zde dokonalou pantomimou – i bez mimiky rozpoznáváme jasná gesta i jen jejich náznaky. Střihová sekvence z prázdného hlediště pak posouvá tento profesionálně zvládnutý film (koprodukovaný Českou televizí) blíže k experimentu.

V letošní kolekci se představil také film, u něhož se abstraktní forma v některých okamžicích dostává do popředí a potlačuje naraci. Snímek *Schovka* Barbory Halířové je jakousi lehce zneklidňující podívanou, v níž se za každodenními výjevy skrývá nostalgie po dětství, zkreslené vzpomínky, dětské strachy a obavy. Proložen několika absurdními výjevy připomínajícími současnou estonskou animovanou tvorbu je *Schovka* žánrově neuchopitelná. Viděno dětskou perspektivou se vše mění – nejen velikosti, perspektiva a vzdálenosti, ale i vnímání

hry na schovávanou jako takové. Z úsměvného příběhu se chvílemi stává melancholická podívaná balancující na hranici filmové básně. Občas se zdá, že o nic nejde, protože jde *jen* o hru. Z perspektivy hlavní postavy jde ale o všechno: za zdánlivě nevinnou – navíc naivně nakreslenou – hříčkou se skrývá existenciální drama.

Podoby anidoku

Anidok je v posledních letech oblíbeným žánrem a v rámci studia si ho mohou vyzkoušet i studenti katedry animované tvorby. Z řady možných podob se stává populární zejména forma, kdy autoři zvukově zaznamenají výpověď respondenta a následně k němu animují obraz. Dodávají tak výpovědi další významy a mnohdy i nečekané rozměry. Za úspěchy a rozmachem anidoku stojí především švédský filmař Jonas Odell, známý filmy *Tussilago* či *Never Like the First Time*. Jeho styl, který posléze přebrali mnozí další, stojí především na tom, že si vybírá „obyčejné" lidi, aby odkryl jejich neobyčejné příběhy. Na první pohled se zdá být anidok lehce zvládnutelným žánrem, ale opak je pravdou: natočit jej skutečně dobře je mnohem náročnější, než se zdá. Často se totiž stane, že film je nakonec jen nicneříkající ilustrací zvukové stopy.

V letošní kolekci klauzurních děl je v tomto žánru natočený snímek Petra Mischingera *Naše osmičky*. K výročí „osmičkových" roků vzniklo více filmů, avšak tento se od nich odlišuje svou odlehčeností. Autor se zeptal několika lidí různých generací, co právě pro ně znamená číslo osm. Dostal několik odlišných odpovědí, které

různým způsobem animačně a výtvarně uchopil. Nejpozoruhodnější je přitom celkový přístup, kdy k výročí 100 let samostatné republiky natočil autor film, jehož pointa spočívá v podstatě v tom, že „velké dějiny“ zůstávají úplně stranou. Pro jednotlivé respondenty mají totiž „osmičky“ naprosto jiný význam, výhradně na rovině osobní zkušenosti. Pro diváka to vyznívá banálně, ale o to vtipněji. Historické události si s číslem osm nikdo ve filmu nespojuje. Mischinger podpořil vyznění tím, že film proložil zábavnými mezititulky (zábavnými především v kontextu jednotlivých animací). Brilantně zvládnutým anidokem je poté *Spolu sami* Diany Cam Van Nguyen zachycující tři mladé lidi, kteří přišli o oba rodiče a po svém se vyrovnávají s obtížnou životní situací. Autorka si zvolila vážné téma a dala mu odpovídající formu, navíc si skvěle osvojila animační techniku rotoskopie, aniž by film působil příliš hraně.

Atypická výtvarná řešení

Ačkoliv se větší část studentů rozhodla pro počítačovou animaci, jsou mezi letošními klauzurními filmy i výborně zvládnuté loutkové počiny. Vedle již zmíněné *InscenacEno.1948* je to především magisterský film Martina Smatany *Můj papírový drak*. Ambiciózní, téměř čtvrthodinový film je zajímavý po více stránkách, nejvíce ale na něm zaujme výtvarné řešení loutek i prostředí. Film připomíná tvorbu slovenského dua Ové pictures, kde se ze Slovenska rovněž pocházející autor zřejmě inspiroval (a využil i některé postupy, které známe z filmu *Nina*).

Výtvarné řešení je založené na estetice dětské nepoučené kresby a zároveň na tom, že tvůrce přiznává materiál – papír, látky, kartony – a nikterak neskrývá, že jsou ploché loutky slepeny z více vrstev. Na první pohled by to mohl nevnímavý divák považovat za nedotažené zpracování, ale naopak v tom spočívá autorův záměr: vrstvy se mohou odlupovat, ubývat, nebo naopak pevně držet – a právě v tom se skrývají významy, které se váží k příběhu. Výtvarná stránka filmu v duchu estetiky dětského výtvarného vyjadřování se skvěle propojuje s dětským příběhem.

Jiné atypické výtvarné řešení použila Tereza Kovandová ve svém bakalářském filmu *Krvavé pohádky*. Ne že by siluetová animace byla něčím novým (proslulé siluetové filmy Lotte Reinigerové byly natočeny před téměř sto lety), ale v současnosti jde o sporadické řešení. Autora totiž do jisté míry omezuje – za cenu vizuálního efektu se musí vzdát například mimiky postav a emoce vyjadřovat animací celé siluety.

Na závěr lze říct, že letošní klauzurní filmy z katedry animované tvorby jsou z velké části pojaty neklasicky. Studenti spoléhají zvlášť ve svých autorských filmech (ale někdy i v rámci animačních cvičení) na žánrovou, formální, technologickou i výtvarnou originalitu, většinou nikoliv samoúčelnou, ale vnitřně propojenou s příběhy filmů.

Autorka je dramaturgyní festivalu Anifilm.

Natalia Neudačina: Animovaný dokument jako kreativní nástroj intro-spektivní a historické reflexe

KATEDRA ANIMOVANÉ TVORBY

Zatímco většina studentů prvního ročníku katedry animované tvorby ve svých filmech teprve zápasila s funkční narací a hledala osobitý vizuální styl, starší studenti prokázali, že k tématům, která na první pohled již byla mnohokrát zpracována a neposkytují dostatek prostoru pro autorské vyjádření, lze přistupovat nově a kreativně. Mezi mladšími studenty se oblíbeným nástrojem stala parodizace pohádkového a akčního žánru. Někteří studenti vyšších ročníků se poté zaměřili na reflexi důležitých milníků české historie prostřednictvím dokumentární formy, jiní využili rozličné stylistické i narativní nástroje k vykreslení introspektivních prožitků současných hrdinů. Napříč studentskou tvorbou se vyskytoval jak realistický a poetický, tak i hravý a humorný styl vyprávění, přičemž u většiny tvůrců se projevil i specifický vizuální rukopis.

Student prvního ročníku Mikoláš Fišer ve svém klauzurním filmu *Pohádka* spíše než aby mířil k jednoduchému vypointovanému příběhu či moralitě, pracoval s žánrem honičkového filmu. Snímek se vyznačuje svižným střihem, jehož rytmus je udáván hudbou, karikaturizací postav vycházející ze superhrdinské komiksové estetiky (vnadná žena v ohrožení, „frajerský“ svalnatý zachránce, nebezpeční gangsteři) a překvapivým dadaistickým finále, kdy se ústřední dvojici podaří uniknout do fantastického banánového vesmíru. Tento závěr představuje sice stylistické vyvrcholení autorovy práce s barevným kontrastem (v jinak černobílém snímku vynikají žluté prvky), ale celkově působí poněkud bezradně. Kvality snímku zároveň sráží poněkud amatérská

práce s ruchy či absence motivací postav, kvůli čemuž koncepce filmu zůstává neucelená a postrádá jasnou narativní linii založenou na příčině a následku. *Pohádka* je tak spíše prodloužením autorova pohybového cvičení, v němž figurují komičtí akční hrdinové, než samostatně fungujícím filmem.

Podobnou konceptuální bezradnost můžeme pozorovat i ve filmu *Curling* Niny Ovsové, jež se snaží parodovat konvence akčních filmů, potažmo anime. I přes přítomnost zaostřenější narativní linie směřující k pointě, autorka věnuje téměř polovinu stopáže pouhému představení dvou dívčích curlingových týmů. Na pozadí dynamické rockové hudby každá z postav vtrhne do obrazu, načež se záběr na několik sekund pozastaví, aby diváci měli možnost si přečíst jména hrdinek. Rychlá úvodní pasáž slibující akční podívanou je posléze vystřídána několika statickými záběry na soustředěné týmy v hale, jež mají za cíl zvýraznit budované napětí. Pointa příběhu v podobě pouhého klidného ťuknutí několika curlingových kamenů o sebe mělo nepochybně vyvolat komický efekt. Toho se však Ovsové, dle mého názoru, podařilo dosáhnout jen částečně – ať už z důvodu nedostatečné hyperbolizace situace, případně vinou absentujícího zdůraznění emocionální vyhrocenosti mezi postavami.

Oproti Fišerovi i Ovsové, kteří ve svých cvičeních prokazují primárně komický potenciál, se kreslená humorná miniatura Filipa Krause *Klubíčko* vyznačuje propracovanějším řemeslem a prostým, tentokrát ovšem vypointovaným příběhem. Klauzurní film

o babičce, jež se snaží dohnat kutálející se klubko vlny, dosahuje díky audiovizuálnímu kontrapunktu komického efektu – záběr na hubenou utíkající stařenku je doplněn hlasitou epickou hudbou, typickou pro dobrodružný žánr. Postava musí v rámci své pouti překonat řadu překážek (vrací se pro kolo, musí na běžkách vystoupat na vrchol hory apod.), přičemž z původně dramatické výpravy se nečekaně vyklube závod o nejrychlejší babičku.

Zatímco v pohybové etudě Adela Križovenská prostřednictvím obtloustlých akčních hrdinů a lyžařů podobajících se hudebníkům z Daft Punk demonstruje smysl pro komično, ve svém klauzurním cvičení *Indigové úterý* naopak prokazuje své poetické kvality. Autorka nás pomocí kreslené animace na pozadí indigově zabarvených inkoustových kaněk vtahuje do hry s tvary, odstíny i neustále objevujícími se a mizejícími objekty, které na cestě provázejí hlavního hrdinu. Križovenská tak svým asociativním přístupem dokáže obratně stmelit imaginaci a každodennost v jednu atmosférickou, vizuálně sugestivní hříčku.

Opakující se téma stoletého výročí vzniku Československa napříč klauzurními pracemi druhého ročníku KAT (ve spolupráci s ČT) vybízelo studenty k využití žánru animovaného dokumentu a reflexi politických dějin. Mezi vzniklými filmy zaměřenými na toto téma bylo přitom možné rozpoznat dva základní přístupy: seriózním zpracováním klíčových momentů českých dějin dvacátého století někteří autoři usilovali o historickou věrnost, ve větší míře se však obraceli k odlehčenému,

osobnímu pojetí zabývajícímu se vnímáním historie v současné společnosti.

Loutkový film *incenacEno.1948* Davida Daenemarka – natočený podle nedopsané hry *1948 kusů prádla* Ratibora Brachfelda – se odehrává v černobílých divadelních kulisách a reflektuje průběh „Vítězného února" 1948. Nápadité loutky Gottwalda, Slánského či Zápotockého, které působí jako pokřivené karikatury, a invenční práce s ruchovými kontrapunkty vytváří stísněnou, zlověstnou atmosféru. Zvukař Ondřej Rozum využil hlasitého zvuku skřípajících dveří, foukajícího větru, rachotu kovových předmětů aj. k metaforickému ozvučení pohybu loutek, díky čemuž ještě znatelněji ztrácejí na lidskosti. Režisér se vyhýbá riziku divadelní topornosti obrazů uplatněním dynamického střihu. Drama však ve filmu zůstává přítomné – kromě práce s loutkami je zde neméně podstatná úloha vypravěče, jehož chladný hlas s pomalou dikcí nejen komentuje prezentovaný děj, ale zároveň buduje napětí. *inscenacEno.1948* se díky těmto použitým postupům stává ponurým gesamtkunstwerkem, varujícím před opakováním dějin. Dalším filmem v této linii je *29.9.1938* Jitky Skálové, jenž vznikl ve spolupráci s Davidem Daenemarkem. Kreslený snímek, doplněný komentářem historika Eduarda Stehlíka, zobrazuje události spojené s uzavřením Mnichovské dohody a atentátem na Heydricha. Ze všech představených děl se vizuál *29.9.1938* vyznačuje nejmenší mírou stylizace, postavy působí realisticky a Skálová jeho pomocí zvýrazňuje silné emoce i humanismus zrcadlící se ve výrazech představených politiků i řadových vojáků.

Do druhé linie studentské tvorby lze zařadit klauzurní snímek Manriho Kima a Jurase Karaky se všeříkajícím názvem *Kde domov můj*. Již v pohybovém animovaném cvičení Kim dokázal umně parodovat konvence klasického filmu i národnostní stereotypy – finální scénu z *Titanicu* přeměnil v korejské melodrama a opilého tlouštíka učinil zpěvákem lidové písně „Vínečko bílé". S obdobně úsměvnými prvky pracuje i v *Kde domov můj,* v němž se zaměstnanec stánku s kebabem nechtěně stává součástí veřejné demonstrace na Václavském náměstí. Kimův hrdina, jímž je vykulený mladík pocházející z odlišné kultury, vyběhne na náměstí, aby svému zákazníkovi vrátil zapomenutý transparent. Ve chvíli, kdy je zastaven mužem, jenž nápadně připomíná Václava Havla a procítěně zpívá českou hymnu, je hrdina konfrontován s českou mentalitou a otázkou o vlastní národnosti.

Film Ekateriny Bessonové *Padesát let poté* zas zobrazuje vzpomínky ruského vojáka, jenž se účastnil okupace Československa v roce 1968. Kombinací trojrozměrné digitální animace zobrazující bezprostřední prožitek protagonisty v jedoucím tanku, archivních záběrů z Prahy roku 1968 jakožto mentálních flashbacků hrdiny a voice-overu, který nám přibližuje vojákovy motivace, se Bessonové daří na relativně krátké časové ploše věrně zprostředkovat většinový názor Rusů na okupaci. Ti dodnes danou událost vnímají mnohem méně dramaticky než Češi a chápou ji spíše jako obyčejné plnění občanské povinnosti v rámci sovětského režimu.

Ironičtější a humornější pohled na české dějiny poskytl Petr Mischinger v kresleném dokumentu *Naše Osmičky*, jenž je autentickou výpovědí obyčejných Čechů o významu osmiček v jejich životě. Jednotlivé příběhy všedního dne sledujeme v rozličných výtvarných stylech, struktura filmu však díky ironizaci na první pohled banálních historek zůstává soudržná, a dokonce svým způsobem emočně graduje – od příjemných asociací spjatých např. s pitím piva „Osmička“ až po tragickou zkušenost s malou úrodou v podobě osmi rajčat. Dalším kresleným dokumentem, v němž historii republiky reflektují současníci, je *12 20 18* Andrey Szelesové. Jednotlivé dialogy, či spíše monology mladých aktérů komentující rok 1918 i vztah Česka a Slovenska nicméně zůstávají pouhou směsicí osobních dojmů figurantů než zobecňující výpovědí mladé generace o vývoji českých dějin a jeho dopadech na současnost.

Vrcholem prezentací filmů pak byly závěrečné práce studentů bakalářského a magisterského studia, jež divákům nabídly žánrovou, stylistickou i narativní pestrost. Sugestivní snímek Barbory Halířové s názvem *Schovka* tematicky i výtvarně navazuje například na tvorbu Kateřiny Karhánkové oslavující dětskou imaginaci. Halířová se však dostává významově ještě hlouběji – neoslovuje zde primárně dětského diváka, ale prostřednictvím dětských postav a míry jejich imaginace nás vtahuje do surreálného prostředí lidského nitra a podvědomí. I díky citu pro detail se *Schovka* pod taktovkou Halířové stává napínavou hrou života, jež nás nutí vnímat každou vteřinu ubíhajícího času.

Oproti tomu *Hopus* Lucie Kokoliové vyprávějící o závodě mezi zvířaty ve skoku na lyžích, ač příliš nejde do významové hloubky, je úsměvný a nápaditý v představování široké škály rozličných zvířecích atletů. Film se vyznačuje hravostí a triviální pointou příznačnou pro „večerníčkovou" tvorbu. Naopak na dospělého diváka cílí Tereza Kovandová s provokativním, leč stále vtipným snímkem *Bloody Fairy Tales*, v němž klasické pohádky jako *Kráska a zvíře, Rapunzel* či *Popelka* proměnila v morbidní poctu tvorbě Lotte Reinigerové a Quentina Tarantina v jednom. Ploškový film Kovandové využívá efektu stínohry, díky čemuž na černobílém pozadí vynikají krvavě zbarvené spontánní výbuchy násilí, aniž by překračovaly hranici vkusu.

Jedním z nejpozoruhodnějších bakalářských filmů byl kreslený *Den žen* Evgenije Terpugova. Ten představuje poetické zamyšlení o ženskosti a o znovuobjevení sebe sama. Film se odehrává v prostředí sauny, resp. typické ruské „bani". Žena, zmučená vztahem, a snad i vlastním životem, je připravena obojí opustit. Baňa se ve filmu stává místem záchrany, kontemplace, fyzické i duševní regenerace, a konečně osvobození. List z březové metličky, jenž se hrdince odlepí z nahého těla při běhu sněžnou krajinou, je funkčním symbolem příchodu jara a hrdinčina znovuzrození. Spíše než jako feministické dílo funguje *Den žen* jako introspektivní, lyrický snímek s univerzálním přesahem.

Jediným magisterským snímkem, jejž jsem měla osobně možnost zhlédnout, byl *Spolu sami* Diany Cam Van Nguyen. Po českém i mezinárodním festivalovém

úspěchu svého bakalářského filmu *Malá* se Nguyen rozhodla zůstat u žánru animovaného dokumentu, tentokrát se však rozhodla využít složité a neotřelé techniky totální malované animace v kombinaci se statickými fotografiemi a videozáběry z osobních archivů hrdinů. Autorka rovněž využila rotoskopické metody – většina záběrů byla totiž původně natočena na kameru s reálnými aktéry a až posléze okénko po okénku transformována do výsledné animované podoby. *Spolu sami* je intimní, melancholickou výpovědí tří protagonistů o ztrátě rodičů, k níž autorka přistupuje nadmíru citlivě. Téma smrti neexploatuje, ale spíše zkoumá možnosti, jak se s úmrtím nejbližších vyrovnat. Melancholický prožitek umocňují dynamické střihové sekvence se širokou škálou různých typů záběrů. Ty se efektně střídají s abstraktními pasážemi, na nichž se mimo jiné podílela absolventka animace na UMPRUM, Magdalena Kvasničková.

Využití animovaného dokumentu se tedy zejména u zkušenějších studentů, kteří prokazují výtvarný i vypravěčský talent, jeví jako vhodný autorský nástroj – díky reálným aktérům totiž umožňuje mladým tvůrcům zpracovávat silné příběhy a zároveň tyto příběhy ukotvit do netradiční dokumentární formy, jež je vybízí k experimentování s novými výrazovými prostředky. Kromě anidoku se v rámci studentské tvorby rovněž uchytila parodie, díky níž se mladší animátoři mohou naučit používat hyperbolu jako jeden ze základních humorných principů, a vzít si tak na paškál stylistické i narativní konvence pohádky či akčního filmu. Poetický fikční

film, k němuž se někteří autoři uchýlili, umožnil vyniknout jejich imaginaci a zároveň poukázal na schopnost pracovat s nevšedními asociacemi. Celkově lze proto tvrdit, že na katedře animované tvorby panuje žánrová i stylistická různorodost, která (při zdokonalení řemesla) má nepochybně potenciál oslovit různé typy diváků a díky konkurenceschopnosti tvůrců českou animaci dále posouvat.

Autorka je filmová publicistka.

Michal Žabka: Niterné pocity necháváme hraným filmům

Absolventské snímky katedry animované tvorby propojuje veselost a vtip, což animátor a režisér Michal Žabka považuje za klad studentské tvorby. Určitým způsobem přitom mezi prezentovanými díly vybočuje loutkový *Můj papírový drak* zkušenějšího Martina Smatany; ostatní studenti se vydali primárně kreslenou cestou. Ačkoliv Žabka navštívil klauzurní

projekci po dlouhé době, byl především mile překvapen a ocenil různorodost i preciznost absolventů.

V úvodu by asi bylo spravedlivé začít filmem *Můj papírový drak* Martina Smatany, který mezi ostatními bakalářskými snímky vybočuje zpracováním i délkou.

Martina znám dlouho, už před čtyřmi lety jsem byl součástí poroty na mezinárodním Bienále animácie Bratislava (BAB, pozn. autora), kde jsme mu udělili cenu za jeho bakalářský film, jenž dělal na slovenské VŠMU. Jmenoval se *Rosso Papavero*, také šlo o klasický „loutkáč". U letošního *Mého papírového draka* si zvedl laťku ještě o něco výš už tím, že jde o poloplastickou loutku hranou v prostoru. Využívá toho, že moderní technologie dnes umožňují opřít placatou loutku o různé držáky, které se pak vyretušují. Dříve bylo obtížné s loutkami létat (zvlášť s tou Martinovou verzí placaté a tenké loutky), vyvěšovaly se na silony, ale dnes už to tak není. Dnes mu naopak umožňují zahrát krásný a nový příběh jeho originálními loutkami. Celkově se mi Martinova poetika líbí, mám rád mráčky a také ve svých filmech s oblibou létám. K tomu všemu má i krásnou hudbu. Je to profesionálně zanimované a je vidět, že film vznikl v rámci mezinárodní koprodukce. V polském studiu, kde mu s tím pomáhali, odvedli špičkovou práci. Nepůsobí to jako studentský film, spíš jako profesionální debut. Tak má přesně vypadat animovaný film.

Proč ostatní absolventi nešli do loutek?

Loutka je náročná. Sám jsem sice na škole „loutkáče“ dělal, měl jsem je jako bakalářský i magisterský film. Jenže kreslený film si uděláte doma, nepotřebujete kameramana, osvětlovače, zázemí na výrobu loutek; sedíte doma a kreslíte. U loutkových filmů je také nutná mezioborová spolupráce. A člověk u nich musí být víc režisér, film se pohybuje někde na hraně mezi animovaným a hraným. Navíc asi studenti nemají během bakalářského studia tolik možností si práci s loutkou zkoušet, proto se vydají většinou kreslenou cestou.

Když se tedy posuneme k těm kresleným, tak zdánlivě nejsnazší způsob zvolila možná Tereza Kovandová u *Bloody Fairy Tales*. Šla cestou siluet, které ale zase vyžadují perfektně zvládnuté detaily.

Myslím, že cesta siluet byla jedinou možností, jak takhle krutý příběh odvyprávět. Siluetová metoda je hodně stará záležitost, už Lotte Reinigerová hrála ve dvacátých letech rozstříhanými siluetami. Principiálně fungovala její díla stejně jako v téhle krvavé pohádce, ale dnes už se to samozřejmě dělá počítačově. Díky cestě siluet nemusí řešit kloubové přechody apod. Podle mě pro tenhle druh příběhu zvolila ideální výtvarno. V celém filmu teče krev proudem a v polovině záběrů postavy zvrací, takže v jakékoliv jiné formě by to divák dost možná neunesl, byl by z toho úplně undergroundový film. V siluetě se to vydržet dá a je to nakonec i celkem vtipné, snímek je hezky vypointovaný i naanimovaný.

Přišlo mi sympatické, že třeba na rozdíl od hraných filmů z katedry režie jsou ty animované nezřídka veselé a legrační.

Na hloubavé věci se občas ještě hodí ten loutkový film, ale stejně je velký problém řešit niterné pocity loutky nebo kreslené postavičky… hloubavé záběry animovanému filmu nesluší. Sluší mu rychlé, krátké střihy a vypointované gagy. Proto je dobré, když končí nějakou pořádnou peckou, pointou, která člověka posadí do židle nebo ho donutí se zasmát nahlas. Niterné pocity necháme hraným filmům.

Ale třeba u *Schovky* Barbory Halířové není pro diváka jednoduché rozhodnout, jestli film řeší jen vtipné, nebo i hlubší věci.

Ten je celý založený na drobnohře minigagů, jinak nenese nějaké větší významy, kromě toho, že při jedné schovce zestárne postava hrůzou o sto let. Skončí to ale dobře, protože se nakonec vrátí do svých dětských kalhot. V tomhle snímku vidím vlivy estonské školy, tedy Priita Pärna a spol., kde tvoří přesně takové filmy. Když skončí, člověk přesně neví, o čem pojednával příběh, pamatuje si však drobnosti vykukující z každého záběru. Nepodporují přímo děj, ale vytváří určitý pocit a baví diváka, který ocení, jak si s tím autor vyhrál a kolik vynaložil práce. Když právě na tu drobnohru přistoupí, tak ho film baví a funguje pro něj jako celek. *Schovka* mě bavila, i když to není úplně můj osobně preferovaný typ výtvarna. Snímek je velmi dobře naanimovaný, obdivoval jsem, jakou si Barbora dala práci

v určitých záběrech – zejména s totální animací, kdy točila s pozadím ze všech stran – to chce hodně odvahy a je to velmi pracné. To jako praktik oceňuji.

Ne tolik veselý už je *Den žen* od Evgenije Terpugova.

Den žen je takový typický ruský film, což se odráží už v jeho motivech: domácí násilí, vodka a saunování… Myslím ale, že si tento film hraje na něco, co není. Vše je řečeno napůl, interpretací je hodně a jediné, co podle mě funguje, je atmosféra a animační drobnokresba. Cítím se z něj trochu rozpačitě. Nevím ani, jestli se mi líbil, nebo ne. Rozhodně mě však neurazil. Bohužel si ale nejsem jistý koncem filmu. Běží nahá hlavní hrdinka sněhem vstříc lepším zítřkům, jaru, nebo smrti umrznutím?

Jinak jste ale celkově z filmů hodně nadšený.

Protože mě jednoduše bavily, mám z nich radost. Dlouho jsem famácké klauzury neviděl, i když mě na projekce studenti často zvou. Až letos poprvé jsem viděl ty bakalářské a vážně mě potěšily.

I tříminutový *Hopus*?

To je jeden velký fór, který má i skvělou pointu. Jde vlastně o bajku, která z tohoto hlediska skvěle funguje, přičemž je zároveň prošpikovaná humorem. Postavený jako jeden kontinuální vtip, jenž je navíc na konci umocněn tím definitivním gagem, působí film celkově bláznivě, ale roztomile.

I při vícerém zhlédnutí lze stále nacházet nové vtipy – zamotané uši, medvědí převlek apod.

Přesně. Drobnosti, jako když se vypáře ovce nebo když mravence na lyžích sežere mravenečník – je to doslova smršť gagů. Nemám moc rád konce, kde všichni nebo hlavní hrdina umřou, ale tady to bylo super. Fungovalo to, celou dobu se totiž nabízí, aby se medvěd naštval.

Oproti loňským filmům z FAMU, které se objevily v programu festivalu Anifilm, působí letošní snímky dost odlišně – jako kdyby je dělali studenti jiné školy.

Na *Bloody Fairy Tales* a *Hopusu* jsem velmi cítil pedagogické vedení Pavla Koutského, který je známý vtipnými filmy s rychlou, údernou a vypointovanou animací. On v nich nepřemýšlí nad nesmrtelností chrousta. A naopak u *Schovky* jsem vypozoroval vliv Michaely Pavlátové. Mělo to jiný přesah a divák si není úplně jistý, jestli je to sranda, nebo není. Je dobře, že jsou absolventi různí, a každý si vybere, co mu vyhovuje víc. Přestože ale už teď dělají filmy podle sebe, tak jejich pedagogy v pozadí stále částečně vidím.

Dokážete předvídat, co bude s bakaláři dál?

To si myslím, že lze odtušit až podle magisterského studia, během něhož si vyzkoušejí animaci a herce, a v pátém ročníku si sami zvolí, co chtějí. Můžou si zažádat o grant a zkusit loutkový film, to se jim ale už v praxi nemusí podařit. Je výhodnější zkusit to ještě na škole.

Třeba při pixelaci „čuchnou“ k prostorovému filmování a zkusí loutku, uvidíme. Jako kreslení tvůrci jsou ale dobří. Dodám, že jsem byl i překvapený, jak jsou filmy dlouhé. Za nás se dělaly tak tříminutové, maximálně kolem pěti minut. Tak dlouhý jsem měl já ten svůj bakalářský a skoro jsem vypotil duši…

Dá se říct, že díky náročnosti práce, která studenty určitým způsobem limituje, se na rozdíl od hraných filmů nerozmáchnou ke stopáži, která ubližuje kvalitě?

Myslím, že ano. Sice se kvůli času, jenž animovaný film vyžaduje, obtížněji shánějí peníze na tvorbu, ale ve výsledku je to i svým způsobem dobře. Protože autoři u snímků stráví tak dlouhou dobu, mají čas si pečlivě rozmyslet, o čem vlastně film dělají.

Jak na vás tedy zhlédnuté snímky působí celkově?

Smatanův film je na jiné úrovni, z něj cítím mezinárodní koprodukci, a také má Martin víc zkušeností. Jde o profesionální film, který je o stupínek výš po všech stránkách: co se týče zvuku, hudby, rozzáběrování nebo střihu. Je ale potřeba brát v potaz, že bakalářské filmy se dělají po třech letech studia a přitom spousta lidí přichází na FAMU jako nepopsaný list – jsou třeba rozkreslení, ale nejsou rozanimovaní. Proto jsem mile překvapený, jaké mají bakalářské filmy úroveň.

Barbora Schneiderová

Matěj Nytra: Koncept v situaci tříštěné pozornosti

Klauzurní výstava CAS FAMU v GAMU,
21. 6. – 8. 7. 2018

„Odolávat pokušení. Rozetření. – Find the perfect world for the end.“ Společná výstava studentů Centra audiovizuálních studií v Galerii AMU, sídlící v ústí pražského Malostranského náměstí, tedy v podhradí nejzjevnějšího městského a oficiálního dění – jakoby v zákopech možného avantgardního ataku, otevírá nové příležitosti jak v profilování druhově volného, z podstaty multi-disciplinárního oboru, tak i pojmenovávání

charakteru a stínů současné reality a novověké rozteklosti jistot. Skrz jednotlivá díla – a rukopisy jejich autorů – se totiž nezdráhá k tematice vše obklopujícího „ztraceného světa“ vyjadřovat v širokém kontrastu abstraktního a syrově materiálního (konkrétního) i na přímce mezi jasností a mlhavostí. Pohyb mezi řečí až snem je nápadný, a jakoby generační, osudový. *„Projdeme otevřenými dveřmi našich fází. Prošlých verzí. Transformace přetáčení. Nenesení své osobnosti. Je těžké,“* píše kurátorka a profesorka katedry Lea Petříková za své žáky v explikačním kartonku. Tuto serióznost, spojenou s hledáním vždy nové individuální cesty a přímo popírající ironické či infantilní postupy, typické pro již, snad pohřbená, postmoderní léta, můžeme cítit téměř v každém díle, každé (sebe)prezentaci, hotové klauzurní práci nebo jen prvácké skice – tak jak se zaplněným prostorem galerie procházíme a zase zbrkle navracíme k tomu či protějšímu polo-detailu z projekce nebo o pozornost soupeřícímu instalačnímu objektu. Zpráva od tvůrců nové generace, mileniálů a konzumentů post-internetové situace, je živá a dokonce světlá: apokalypsa se sice blíží, ale *skill* na to, abychom vymysleli, jak dál, nám v každém případě chybět nemusí (*„In the end, it's only a beginning.“*).

Povaha sdělení vycházejících z jednotlivých projektů je až příznačně *tekutá* a částečně ji vyhrazuje, napříč různými žánry děl, především od autorů vědomý kontakt s určitými pop-kulturními klišé, módními estetikami, jako je kyberspacový mód nebo transhumanismus – ze všeho nejvíc však celek výstavy definuje fragmentárnost a „studijní“ charakter. Work in progress.

Představovaná generace jako by byla odchycena přímo v běhu, ve svém energetickém zárodku, uprostřed rozpracovaných cest. Je jasné, že interpretovat expozici jako „manifest“ katedry by bylo unáhlené; jako obraz přehlcené post-dějinné doby, zrcadlo situace, v níž se současné umění a média nacházejí, tedy této *roztříštěnosti* a *nestálosti*, však sama o sobě funguje skvěle. A neobvykle upřímně. Na otázku, zda jednotlivé, osobité zárodky naznačují konkrétní trajektorie zrání či formální a mediální specializaci tvůrců asi složitě najdeme přesnou odpověď, ale v případě klauzurních a absolventských výkonů není nutné tuto nejistotu příliš zdůrazňovat. Univerzální rukopis a schopnost ovládnout paralelně různá média – ta tradiční, jako je v naší ukázce dokonce rukopisně tvořená kniha nebo kompilovaná objektová socha, i digitální či jejich vzájemná propojení na úrovni environmentu – může být „pro budoucnost“ velkou výsadou a zřejmě i požadavkem.

Zahlcení jako úzkost

Výrazem post-faktické, tříštěné situace je v jedné vrstvě vystavovaných prací rozhodnutí autorů tuto *mnohost* neminimalizovat, naopak ji nechat propuknout ve tvaru mnohočetné, emocionálně nahuštěné a mediálně předvádivé instalace v sevřeném prostředí. Bakalářské dílo *Fluid Identity Club* Františka Feketeho je – společně s prostorově začleněným konceptem *ReFillMe* Niny Grúňové – ve svém hypno-omamném účinku především úzkostným počinem, který nás uvádí ke krajnímu kontaktu se skutečným a zároveň imaginárním

světem, vytváří alternativu a fikci oproti realitě, která zůstává šedá jen pár metrů za zdí ve velkoměstě. Feketeho environment jako by byl zhmotněnou a jen paradoxně virtuální variantou klasických filmových fikčních světů (v tomto případě surrealistických až infernových). Výtvor „tekuté klubovny" je scénografií bez stálých herců, nebo lépe řečeno set designem, jež svou automaticky zinscenovanou (pod vlivem transové atmosféry tvořené audiovizuálními plochami, členěním prostoru a svícením) aktivitou naplňuje každý divák/návštěvník, který do samostatné místnosti vstoupí. Svéráznými, sebezpytnými i manipulativními hesly promlouvající prázdné pivní láhve (Niny Grúňové), které nás v tomto nepevném komůrkovém chaosu obklopují, nahrazují fyzickou existenci toho, co bychom v identitářské sektě zřejmě očekávali. Hierarchizovanou figuru vůdce, guru, jenž (dočasnou) společnost svírá pohromadě. Komplexní, a přitom vnitřně rozpolcený svět, jemuž vládne deformované znění určující písně *Nothing Compares 2 U*, animace na LCD monitorech, iPad, pozemní mapy a exponované bodové manifesty tohoto krypto-undergroundu, záměrně podrývá soustředěnou pozornost a analytické čtení. Cílí na pocity, drolící se vjemy a v podprahovém efektu dociluje ztotožnění diváka s rytmem, který zná i z vlastního „reálného" světa, potlačovanou imaginací a patosem, který je tu nepochybně přítomný.

Vibrace *Clubu* postihují v galerii i sousední místnosti, a tak se nedá od senzualismu z něj vytékajícího odstřihnout ani při percepci „konkurenčních" instalací.

Kupříkladu Veronika Švecová se ve svých prvních ročníkových studiích cíleně odlučuje, stejně jako Feketeho svět za zrcadlem, od realistických podob a zároveň i od požadavku vybrat si jednu cestu, jednu metodu a pointu. Ohledávání základního tématu a vnitřní pestrosti (fantazie) se děje na úrovni neukončeného srovnávání, paralelismu, tak jako bychom – v klasickém filmu – vedle sebe bez zábran stavěli záběr i protizáběr a nadto ustavující celek současně, ne v logické návaznosti. Video-projekt *Absolutní jádro* Švecová vystavila jako trojí fázi, na třech monitorech, a proniká jím přímo do jádra své futurozáliby v meta-humanistických diskurzech a estetikách, na pomezí „reklamní" stylizace a abstraktní (rovněž fluidní) počítačové animace. Nepoměr v energii, kompozici i propracovanosti jednotlivých video-smyček zdůrazňuje téma jakožto průzkum – vydáváme se někam, co je pro tradiční vývojovou etapu lidstva jako druhu zatím snad vizí, blížící se možností, nikoli mainstreamem (byť konkrétní žánrové inspirace ze scény sci-fi, kybernetiky, gothic či dead metalové módy jsou pop-kulturně vytěženými dostatečně). Stejně jako grafický skicář (instalace *Alfa Gerandom*), který autorka pro diváka otevírá v průchozím meziprostoru, horizontálně, v šířce, se instalace nevzpouzí svému kontextu, náhled do virtuální situace se stává lineárním katalogem, a jeho přirozený, nepotlačený rám tvoří galerijní interiér samotný. Nejde tu o pohlcení, imerzi či ztotožnění s environmentem, ale o „prezentaci ideje" o jeho existenci.

Bakalář Franz Milec se pak s animací *Head First* zpříma dostává do hloubky pole jednak jednotného

rámu (jediné perspektivy, jedné obrazovky) a především umírněného rukopisu až minimalistického módu. Video je vycizelovaným, mlžným, zachmuřeným, a přitom sugestivně fungujícím loopem, je vystavěné jako pomalý průlet zobrazenou scenérií postapokalyptického městského prostoru, sledovaný „okem kamery" nespoutané reálnými technickými možnostmi. Pracuje s fázemi pohybu (hypnotický ustavující začátek, rychlý vnik do hloubi scény, poté stoupání jako na jeřábu podél stěny mrakodrapu až nad úroveň střechy, a finální nenávratný pád – spolu s objektem, zřejmě televizí – dolů, následně i v prostřihu a s cílem v rozmlžení konkrétna a zjevení titulků filmu). Evokace reality skrz výhradně živelný (mlha, smog) a materiální (stavební plocha) vzor dehumanizuje tento svět, tuto optiku, ačkoliv název napovídá, že o vnímání „zevnitř" (hlavou napřed) jde zejména. A tak se asociačně můžeme v interpretaci přichýlit i k pojmenování ich-formy kamery jakožto perspektivy uniklé, plovoucí duše bez těla, levitující scénou. Zvuková partitura je přesná, artificiálně mimetická (taktéž fáze: postupné zrání v realistických detailech ruchů města, zvýrazněné vrnění helikoptéry, dopravních zvuků aj.). Přímý zvukový vliv, který na video mají v sousedství instalovaný *Fluid Identity Club* a také *Transmission* Tomáše Ročka ve stejné místnosti, je ovšem trochu destruktivní: *Head First* si žádá čisté, izolované vnímání, které právě pro Ročka (i Švecovou) není klíčové.

Přenos (*Transmission*), instalovaný skrz dominantní monitor a velký plán, je kompilací a mnohovrstevnatým

„internetem příbuzností“ stmeleným ovšem, taktéž, v jednotné lineární dramaturgii. Pohyb v díle určuje především kontrastní přecházení z jednoho materiálu v druhý (archaické dokumentace pre-kinematografických obrázkových vynálezů, portrét fyzického pohybu ve svůdném detailu, důraz na light-designovou pestrost kompozic, animační materiál a vrstva voice-overu), blízkost je nepřímá, cílem není gradace nebo vyprávění. Na úrovni pohledu na proměnlivý tanec těl, i této choreografie materiálů společně, Roček vědomě opouští logický řád, pojmenovává si rytmickou orientaci ve vztahu k fungování smyslů, reagování na impulzy, signály, „rychlý proklik“ v internetu tělesného organismu skrz podnět zvenčí i zevnitř. Je to živá, abstrahovaná studie – a svým vyzněním seriózní analýza virtuálními a novými médii kolonizovaného mentálního světa člověka, neopojená, naznačující jisté obavy, úzkost, pocit definitivní transformace směrem k jiným – nenarativním – zákonitostem vnímání i tvorby.

Hledání relaxu

Jak se z negativních představ o takové budoucí realitě ozdravit? Jak z nich utéci, pokud je to ještě alespoň falešně a zdánlivě možné? Generace, která se k tendencím epochy „z lavic“ katedry vyslovuje s vážností, má ve svých řadách – a zvláště v dámském zastoupení – jedince vydávající se po vzoru „záchranných“ receptů zpříma nazpět k jistotám materiálu, objektu, kontemplaci, pevnosti až přírodě. Cesta *proti* je gestem, jež svůj smysl nepřestane postrádat ani (tím spíš!) v digitálním

věku. Přechodovým dílem, které mediální a výrazový smír v tomto kontextu může ve výstavě plnit, je prvácká projekční socha *#grcam* Lucie Ščurkové, v níž se perou různé materiály navzájem. Sklo, dřevo a monitor jsou násilně zroubovány do vertikály a instalovány v rohu se pokoušejí zaujmout stále téže multimediální místnosti, v níž svítí *Transmission* i *Head First*. Samotný vstupní prostor je však oním místem výdechu, odpočinku, uklidnění – pokud se návštěvník celkem expozice pohybuje chronologicky a poté retrospektivně, zvlášť při závěrečném dojmu mu pointa výstavy dojde v celé, radikální úplnosti. Díla jsou sdružená s cílem ve vybídnutí k relaxu, odpojení, apeluje na přirozenost lidského doteku a ruční práce.

A právě z těchto důvodů jako by byl příspěvek od Hannah Saleh, studentky 1. ročníku, s naivisticky prostým názvem *Chtěl bych být pes* nejvíce revoluční, nejtroufalejší avantgardou! Opravdová, ručně napsaná kniha v sešitové vazbě, zaranžovaná vlepenými vystřihovánkami, obrázky a ilustracemi, je zvlášť ve srovnání s třímonitorovým technicismem anomálií. A zatímco si divák zaujatě, s pobavením či netrpělivě prohlíží ohmatané stránky a kouká na osobně popisované vyprávění o člověku, který se rozhodl vzdát lidských zvyků a povinností, uvědomuje si závratně vysokou aktivitu svého činění (individuální režie vnímání díla, přímý kontakt – dotek, paralelní čtení formy a imaginativního obsahu vytvářeného textem, volitelný čas), ve shodě s takřka neomezenou mírou svobody v zážitku. Tradicionalismus se v tomto pojetí objevuje také v ryzím konceptu

sousedního, přímočaře pojmenovaného kynoucího díla *Objev objekt*, též prvačky, Barbory Hlaváčové. Záhadný, zřejmě reálně přírodní předmět (anebo jde o záměrnou hru na podvrh), autorkou definovaný jako „divnověc z moře“, je duchampovsky vystaven ve své abstraktní totalitě – zbaven explikace, textů, souvislostí, instalačních efektů. Příliš ovšem nefunguje doprovodný záměr zviditelnit přítomnost tajemného fragmentu ohlašujícími obrazy v okolí galerie. Pustota prostého povalení na bílé krychli je pro úkol vyvolat v divákovi fantazijní smršť otázek, dohadů, představ, konotací, úvah či strachů výhodnější sama o sobě. V divákovi se rozjedou obrazy jeho interního expresivního filmu a organický předmět ve své nehybnosti začne hrát, znít, růst a útočit.

Interaktivní – avšak v technickém smyslu – je i *Lípa*, jíž zasadila, rozpracovala a zapojila Klára Trsková, jako explicitní reakci na politicko-společenské kritické fenomény, zejména hodnoty národnosti a státních symbolů (bonsaj lípy srdčité, jež v instalaci „účinkuje“, jako reprezentant národního stromu ČR). Živost se pojí s re-editovanou nahrávkou textů o podstatě češství, význam je zásahy ponížen na úroveň absurdity; rostlina je v pasti konceptu a nestačí se bránit, divák spouští zvukový track svou přítomností, bez vlastního přičinění (ultrazvukový senzor). Manipulace (s obsahem národopisných, vlasteneckých až nacionalistických tezí, i s divákem a jeho pohybem), dekonstruující historickou konstrukci společenské sounáležitosti a kmenových vazeb. A především nevybíravé implantování společenského diskurzu do organismu bonsaje, takřka znásilnění

bojem, infikování lípy! O čem vypovídá v tomto sousedství možná nejpoddajnější a nejvíce zklidněná položka klauzurní výstavy – videoinstalace Anežky Horové *Řasokoule*? Pro obeznámené se světově rozšířenou vášní pro tuto „krásnou, perfektní, roztomilou, plyšovou, živou, zelenou kouli“ se schopností snadného sebe-dělení, spočívající především v haptické energii – je lesklá forma, kterou je čtyřminutové video zpracované, jasnou metaforou. Stylizace po vzoru edukačně-reklamního výkladu o specifikách, možnostech a anti-stresových emocionálních efektech „domácího mazlení“ s řasokoulí nenápadně balancuje na hraně ironie, za níž se otevírá širá spoušť informačního prázdna, nicoty.

Trefná sázka na nevinný zjev a auru kontemplativního obojživelného zázraku popisuje generační rozptyl, vnitřní dialog a angažovaný svár napříč studující tvůrčí komunitou CAS s pointou v metafoře jménem řasokoule: je nutné utíkat se upokojit s hmotnou náhražkou (přírody, těla, smyslu), uvnitř utopie domácího zastavení a relaxu, anebo nám realita zahlcených a virtuálních světů vtéká už i do podvědomí – a my nejsme s to uhájit limity?

Autor je filmový publicista, dramaturg a divadelní autor.

Matěj Forejt: Na cestě (a na scestí) mezi kinem a galerií

Ohlížím-li se za letošními klauzurami Centra audiovizuálních studií – respektive jejich červnovými prezentacemi v kinosále FAMU, v Galerii AMU a v Institutu intermédií ČVUT, kterých jsem měl možnost být svědkem – nedokážu se vyhnout tématu zmnožení forem prezentace filmu a pohyblivého obrazu v současné praxi. Žádná z profesí, jejichž adepti se vzdělávají na FAMU, nebyla v éře digitalizace ušetřena zásadních proměn zasahujících do produkce i uvádění kinematografických děl. Kolektivní formy diváctví dnes zdaleka nejsou výhradním způsobem recepce filmu, kinematografická

díla se stále častěji dostávají skrze displeje k individuálním divákům a zásadní změny se čím dál dynamičtěji prosazují rovněž v oblasti artového filmu, jehož hranice se znejasňují mimo jiné vůči výtvarnému umění. Film proniká do galerií, přičemž i zde je vystaven zcela novým formám svého sledování.

S migrací filmu do výstavních prostor i galerijním diváctvím jsou přitom na FAMU nejcitelněji konfrontováni právě studenti CAS, jejichž klauzurní projekty se také letos rozprostíraly od filmů – prezentovaných v projekčním sále – až po statické artefakty, jež se staly součástí výstavy v GAMU. Mezi těmito dvěma pomyslnými krajními body se však nachází ještě celá škála přístupů, které automaticky nesměřují k žádnému konkrétnímu módu prezentace. Právě jeho volba ovšem může zásadním způsobem ovlivnit vyznění jednotlivých klauzurních projektů, jejich výsledné hodnocení a v neposlední řadě i přijetí tvorby vznikající na CAS jako celku.

Studenti CAS se přitom ani při galerijní prezentaci svých klauzurních projektů nenacházejí v nijak výjimečné situaci. Naopak, počet výstav, jež film a pohyblivý obraz integrují mezi tradiční média výtvarného umění – a to i na půdě nejvýznamnějších galerijních institucí či velkých bienále – narůstá. A stále častěji se tak vracejí otázky související s rozporem mezi tradičním chápáním filmu a výtvarného umění, jejich formami prezentace i možnostmi adekvátních kurátorských řešení pro případ, že se film ocitne v prostředí, jež mu bylo donedávna zcela cizí. I přes přirozenou nutnost obezřetně

rozlišovat mezi vzájemně provázanými (a přesto rozdílnými) pojmy, jako jsou film, video nebo pohyblivý obraz, si přitom nepomůžeme ani tím, že se budeme nadále v galerijním prostředí pojmu *film* raději vyhýbat. Ani díla, která bychom se nezdráhali označit za film – se vším, co mu v digitální éře náleží i chybí – zde totiž nejsou výjimkou.

Zcela nevyhnutelně to byl případ i loňské kasselské documenty 14, jejímž nikoli záměrem, ale spíše vedlejším efektem byla konfrontace s různými – rok od roku běžnějšími – módy prezentace filmu. Práce výtvarníků nakládajících s pohyblivým obrazem či filmařů operujících v oblasti výtvarného umění se tu prezentovaly v malo- i velkoformátových projekcích, na obrazovkách i tabletech, ve smyčce nebo se zřetelným začátkem a koncem. Diváci jim byli vystaveni vestoje, vsedě (na zemi i na nejrůznějších typech galerijního nábytku), míjeli je za chůze. Některé byly dost krátké na to, aby je bylo možné vidět i několikrát za sebou, jiné naopak tak dlouhé, že většina diváků zhlédla jen malý výsek. Pouze jediné z těchto prací – filmovému portrétu Jonase Mekase od Douglase Gordona – však byla dopřána prezentace v archetypálním místě filmové projekce, v kinosále. I v kontextu kolísavé kvality galerijních instalací jednotlivých filmových děl se ale ukázalo, že zapojit do organismu velké výstavy klasickou kinoprojekci se všemi jejími bytostnými specifiky není vůbec jednoduché, a to včetně obtížného přinucení diváků k návštěvě projekcí v konkrétně stanovené časy. Ne právě dobře fungující filmová představení, situovaná navíc ironicky

do prostoru zrušeného sálu komerčního multiplexu, tak jako poněkud cizorodá součást hladce běžícího výstavního soukolí evokovala – víc než cokoli jiného – porážku kina.

Není proto divu, že mnohým profesionálům zainteresovaným v kultuře klasického kina nahání podobné situace hrůzu a vybízí je k nejrůznějším formám sebeobrany, více či méně sofistikované. Za jednu z nejpozoruhodnějších a nejpodnětnějších považuji v poslední době nedávno přepracovaný a znovu vydaný kritický esej dlouholetého ředitele oberhausenského festivalu krátkých filmů Larse Henrika Gasse.[1] Ten se v něm zabývá pozicí filmu v éře po zhroucení kina nejen coby výhradní estetické, ale i ekonomické formy zhodnocení kinematografických děl. Za přesunem filmového média, tedy *migrací filmů*, mimo kino pozoruje Gass jak technologické, tak ekonomické příčiny. Zároveň se však při úvahách o přijetí filmového média výtvarným provozem netají svými velmi kritickými postoji k existenci filmu v galerijním prostoru a východiska hledá v nových modelech fungování kin i filmových festivalů. Sledování filmu v galerii je totiž pro Gasse pouze přibližné, neboť divák postupně prochází výstavou, libovolně vstupuje do jednotlivých instalací a zase je opouští. Naproti tomu v kině je – i díky nutnosti podřídit se specifickým okolnostem – přinucen k jinému vnímání.[2] Galerijnímu módu sledování se pak prý filmy, vzniklé v kontextu

1 Lars Henrik Gass. *Film und Kunst nach dem Kino*. Köln: Strzelecki Books, 2017.

2 Lars Henrik Gass. *Film und Kunst nach dem Kino*. Köln: Strzelecki Books, 2017, s. 82.

výtvarného provozu, snaží přizpůsobit formou instalace a zacyklením ve smyčce – snaží se tak zbavit trvání, stát se *skulpturálními*.[3]

Použití smyčky je sice skutečně jedním ze základních způsobů, jak film adaptovat na prostor galerie, zároveň ale nelze přehlížet díla, u nichž podobný výklad hrozí přílišnou jednostranností. Vznikají totiž v době, kdy je již naprosto legitimní brát v potaz nebo rovnou oslovovat nový typ filmového diváka, kterého bych pracovně – a v parafrázi na známý termín z oblasti technologických inovací filmu – označil za diváka *odpoutaného*. Odpoutané diváctví nelze provozovat ani v kině, ani v galerijní instalaci, která svou logiku odvozuje od kina coby svého předobrazu. Instalace či díla, jež s tímto novým diváctvím počítají, ovšem nemohou film zbavit temporality, trvání a dokonce snad ani začátku a konce, byť ty se při sledování smyčky stávají zcela individuálními. Také galerie tedy přijetím filmu nezůstává stejná – oproti již kanonickému výkladu Briana O'Dohertyho je totiž obohacena o temporální rozměr. Vystavená díla tak již nejsou „nedotčena časem".[4]

Při svém nelehkém rozkročení mezi filmem a výtvarným uměním i jejich tradičními formami diváctví dokázali studenti CAS pro letošní klauzurní projekty mnohdy zvolit takový způsob prezentace, který jejich práci svědčil. V galerii, v kinosále, i v prostorách Institutu intermédií se však vyskytly rovněž práce,

3 Tamtéž, s. 126.
4 Brian O'Doherty. *Uvnitř bílé krychle: Ideologie galerijního prostoru*. Praha: Tranzit.cz, 2014.

jejichž autoři přistoupili k prostoru a módu prezentace se značnými rozpaky. Zatímco tedy dokázaly Anežka Horová dokonale plynulou nekonečností smyčky *Řasokoule* nebo Veronika Švecová zmnožením obrazu do vícekanálové instalace s názvem *Absolutní jádro* využít k úspěšnému vsazení filmu do galerijního prostoru známé a prověřené postupy, Barbora Hlaváčová naopak bohužel projektem *Objev objekt* ukázala, že při nedostatečné reflexi galerie coby instituce s ustálenými mechanismy komunikace s divákem může selhat i zdánlivě bezkonfliktní vystavení nalezených artefaktů. Tvrdí-li totiž autorka, že svou práci nechala „volně ‚povalovat' v galerii", neměla by ji pro dosažení zamýšleného účinku aranžovat na bílý sokl.

Minimum sporných momentů jsem naopak pozoroval během projekce v kinosále. Dost možná je to i proto, že posluchači filmové školy dobře vědí, co mohou od tradičního prostoru filmového představení požadovat a také očekávat. Většina prezentací se proto nezdála být ke svému prostoru v nahodilém vztahu. Bez ohledu na větší či menší míru experimentování by především černobílým *Tulákům* Tomáše Rampuly, práci Hannah Saleh s dokumentárními postupy v *Nahoře bez*, Martinu Janouškovi s hříčkou *Jak vyrobit film* – přímo upozorňující na pasivitu diváka simulací výběru v menu DVD bez možnosti skutečné volby – ani Františku Milcovi a jeho *Buffer Zone Blues* s prostorovým zvukem mohl jiný prostor než klasický kinosál jen stěží poskytnout potřebné technické a divácké parametry.

Naproti tomu dramaturgie prezentací v Institutu intermédií na mě – aniž bych měl možnost být svědkem skutečného průběhu rozdělení prezentací do jednotlivých prostor – působila neodbytným dojmem, že sem byly umístěny ty práce, které se nehodily do kinosálu a zároveň se nevešly do galerie. Nebo takové, jejichž technologie snad byla pro setrvání v galerii příliš komplikovaná či nákladná. Největší slabinou prezentací v Institutu intermédií bylo, že pracím vyžadujícím odpoutaného diváka byl vyměřen pouze velmi omezený čas prezentace. Dva protichůdné módy diváctví se tu tak střetly v jednom čase a prostoru, kdy se pasivní publikum usazené na židlích muselo opakovaně (a hromadně) přepnout do odlišné role, odpoutat se a vstupovat do interakce s prezentovaným dílem. Nejvýraznější problém to představovalo u zvukové instalace *Hmm… ty jo* Venduly Guhové, jež nejen svou formou, ale i obsahem (pracujícím s verbalizací myšlenek modelových návštěvníků výstavy) jednoznačně směřovala do galerijního prostoru. Vyhovovalo by jí totiž volné proudění diváků, kteří v ní setrvají podle vlastního uvážení. Situace, kdy byla spuštěna před sedícími diváky a ti do ní teprve po chvíli mohli hromadně vstoupit, však práci neprospěla. Při obhajobě se pak bohužel ukázalo, že nevhodně zvolená forma prezentace měla za následek i nepochopení na straně některých členů komise, kteří uplatňovali spíše kritéria pro hodnocení inscenace s pevným časovým rámcem. Obdobná situace pak nastala i v případě aparátu pro individuální divácký zážitek *Outside of the Box* Prokopa Jelínka, jehož prezentace před zraky

publika působila příliš křečovitě a ještě zvýraznila hlavní nedostatek díla – pro zamýšlený účinek nevhodně zvolený videoobsah. Vzhledem k tomu, že i skulpturálnímu objektu *Dopad* Tomáše Rampuly by svědčil spíše výstavní prostor a možnost sledovat jej individuálně a libovolně dlouho, zůstala performance s názvem *Quantum* Anny Radevy, jež prostřednictvím reálné tělesnosti i filmové projekce tematizovala autorčino těhotenství, jediným klauzurním projektem, jemuž prezentace v prostorách Institutu intermédií vyhovovala.

Tento střet dvou způsobů předvádění a sledování filmu nebo pohyblivého obrazu není rozhodně ničím šokujícím. Je to přirozený symptom současné praxe, kdy film stále častěji migruje mimo prostor kina, ne vždy se ale věnuje dostatečná pozornost tomu, za jakých se tak děje podmínek. Studenti filmové školy sice musejí reflektovat minulost filmového média i archetypální prostor kina, zároveň se však coby posluchači CAS často vydávají mimo takto vymezenou oblast. Při své práci jsou pak často postaveni před nelehký úkol prezentovat výsledky svých tvůrčích experimentů adekvátní formou, která nebude v rozporu se samotným dílem. A zatímco v jasně definovaných prostorech kinosálu a galerie se to letos v zásadě dařilo, ambivalentní black box Institutu intermédií přivedl autory na scestí, kde se pasivní divák v přítmí kinosálu musel nejdříve donutit k přerodu v odpoutaného galerijního diváka a teprve poté mohl s jednotlivými díly navázat kontakt. Ne vždy se to však povedlo. I v případě „pouhých“ školních cvičení by bylo napříště potřeba, aby se záludné prezentaci filmu

v zónách, které mu snad stále ještě nejsou úplně vlastní, věnovala větší kurátorská péče. Není přitom rozhodující, zda si budou studenti kurátorovat své prezentace každý sám, přizvou si kurátora coby externího hosta, případně si jednoho kurátora zvolí přímo ze svého středu (což je mimochodem praxe dobře fungující v některých ateliérech UMPRUM). Při pobytu mimo bezpečí kina by však měli mít vždy na paměti, jak důležitá je zde právě kurátorská práce – ať už pojatá autorsky, či svěřená do rukou někoho druhého. Řečeno slovy Paula O'Neilla, výstava je dnes totiž „formou autoportrétu, kurátorovým usilováním o pohled, v němž je význam výstavy odvozen ze vztahu mezi uměleckými postoji, jak je prezentuje kurátor".[5]

Autor je filmový a výtvarný teoretik, redaktor časopisu *Iluminace*.

5 Paul O'Neill. *The culture of curating and the curating of culture(s)*. Cambridge/London: The MIT Press, 2016.

Tomáš Gruntorád: Od přímočarých krváků ke složitým vztahům

Během tří klauzurních a státnicových dní na FAMU jsem měl to potěšení zhlédnout 38 filmů, na nichž (spolu)pracovali studentky a studenti katedry kamery. Nesourodá sestava snímků od posluchačů českých i zahraničních zahrnovala krátkometrážní černobílá bakalářská cvičení i delší barevná absolventská díla vzniklá v rámci magisterského programu. Rozhodl jsem se k nim přistoupit formou festivalového reportu.

V něm se zaměřím na filmy, které mne nejvíce zaujaly ať už řemeslným zpracováním, myšlenkou, či invencí v rámci katedrou předepsaných technických omezení.

Dojem vypravěčské i stylistické schematičnosti mám z řady krátkometrážních černobílých cvičení Anticorro, jimiž mají studenti prokázat schopnost práce se světelnou atmosférou a proměnami jasových hodnot v pohyblivém obraze. Jejich úkolem je během tří dní v ateliéru natočit na černobílý materiál film v délce do čtyř minut dle vlastního scénáře. Nejčastějším motivem Anticorr je průnik postav do prostředí, kde nemají co pohledávat – buď různí vrazi a zloději číhají v domovech hrdinů na své nic netušící oběti, nebo se kladní protagonisté skrývají v zapovězených prostorách před místními. Drtivou většinu těchto cvičení definuje stalking, voyeurismus, násilí, vraždy, thrillerové ohrožení a často stručná anekdotická nadsázka obracející vše v cynický žert. Za všechny variace na toto schéma vzpomenu *Kuřecí polévku* Abrahama Josepha (v režii Haukura Halsona) – mordýřskou historku o stařeně, připravující doma při sledování *Takešiho hradu* polévku, do níž si odřízne i kousek masa z děda spoutaného opodál na židli. Po vzoru slasherových řezníků jej natvrdo „zpracuje“ souběžně s Takešiho komentářem: „*Je ze hry.*“

Kombinace (černého) humoru a motivů exploatačních tělesných žánrů se objevuje v nejkoncentrovanější podobě u Patrika Balonka, studenta třetího ročníku bakalářského stupně, s osobitým atrakčním vizuálním stylem. Jeho film *Shinkansen* sleduje říznou psycho–odyseu muže s kufříkem nikdy neodtajněného obsahu

napříč prostory pražského metra. Ten je pod vlivem drogy vtažen do víru fantasmagorických a záměrně logicky nevysvětlitelných vizí lynchovského ražení (např. najde na zemi kostku s otevřenou svrchní stěnou, která jej vcucne mezi tři mafiány pokoušející se mu odseknout ruku s kufříkem). Balonek pracuje s kontrastem zpomalení času (hrdina si na útěku před mafiány proráží cestu jejich těly) a jeho zrychlení, jež je zdrojem hravého humoru: rapidní nájezd kamery na hrdinu spícího se zakloněnou hlavou na toaletě provází efekt zvrásnění okrajů obrazu, jako by sama rychlost nájezdu hnula rámem. Jeho filmy přečnívají standard Anticorr kinetickou dynamikou a efektností.

Pedagogové katedry kamery tvrdí, že umělecká ambice by měla v případě Anticorr ustoupit demonstraci řemeslných dovedností studentů. V několika případech přesto vynikla hlubší myšlenka či emocionální působivost. Mimořádná je etuda Lubomíra Balleka o knihovníkovi nutícím číst návštěvníky knihovny potmě a užívajícím k jejich oslepení kužel světla z baterek, jímž šikanérsky pátrá v jejich tvářích. Dva čtenáři si jako praví konformisté na hegemonii temnoty zvyknou a studují potmě. S příchodem třetího však vstupuje do půlnočního království odpor – temné podmínky mu nevyhovují a začne je rozptylovat baterkou, lampičkou a nakonec i hlavním světlem, za což jej knihovník ubije. Ballek funkčně vztáhl postavami stále rozsvěcované a zhasínané světlo k jeho metaforickým významům nositele svobody a vědění, tmu pak k totalitě, dominanci a falešnému vědění. S metaforou totalitního dozoru

si tentýž autor pohrál i ve svém němém cvičení *Metro* o útěku dívky z temného, statického, mrtvolného prostředí stanice metra plného průmyslových kamer na povrch do prozářeného světa nadzemní dopravy. Obě Ballekova cvičení tedy sdílejí shodné téma.

S humorem a bez motivu fyzické zhouby zvládl svou výpověď o neblahých účincích duševně ubíjejících elementů v našich životech Ludvík Otevřel ve svém cvičení *Metro*. Beze slov, pantomimicky, jen v rytmu živé taneční hudby nechává stanicí pražského metra Hůrka rozšafně proplouvat strážného, který postupně laškuje se všemi přítomnými ženami. Životem a energií nabitý padesátník svým pozitivním naladěním unavuje všechny vyhořelé zaměstnance kolem sebe, dokud se ve stanici nezjeví stařenka o holi s kastrůlkem, před níž se hrdina marně schovává za sloupem. Všichni tuto situaci už znají, náhle ožívají z letargie a těší se na denní dávku pokoření veselého donchuána, z něhož se pod máminým dozorem stává zlomený klaun, otupěle vyjídající omáčku tekoucí mu po bradě.

Mezi dvěma časovými liniemi rozkročené Anticorro Lea Michaela Brugese těží z kontrastu prozářeného interiéru v přítomném čase příběhu a do tmy zahaleného flashbacku. Voják vstoupí do bytu, kde se samy od sebe rozsvěcují a zhasínají světla jakoby z vyšší moci, a v myšlenkách se navrací k dávné romantické večeři se ženou na stejném místě, při níž zřejmě došlo k náletu a věčnému odloučení milenců. Návrat do světlé přítomnosti k osamělému vojákovi, jehož vztah přervaly velké dějiny, má v tomto němém, čistě vizuálně vyprávěném

cvičení silný emocionální dopad. Směs něhy a smutku pak na diváka přenáší Anticorro Giacoma Somazziho o dvou malých dětech hrajících si za zádumčivé kytarové melodie patrně v armádním skladu. Chlapec předvádí děvčátku stínohru, zatímco ona mu usíná na rameni. Dětství naráží na drsný svět dospělých, když oba z místnosti náhle vyvádí po zuby ozbrojení vojáci.

Mistrovské noirové Anticorro *The Veteran* vytvořil ve vlastní režii turecký posluchač Kağan Kerimoğlu, završující magisterské studium. Protagonistou filmu je mafián, jenž za temné noci rozlepí ve svém bytě – do něhož se přes stažené žaluzie promítají ostrá světla z venkovního provozu – obálku s notami pro další vražednický kontrakt. Ze symbolu na zásilce tušíme, že jde o pokyn k sebevraždě. Protože o bossově vůli se nediskutuje, prožije muž v posteli těžkou meditativní hodinku jako kdysi Alain Delon v úvodu *Samuraje*, načež se v koupelně pod ďábelsky blikající zářivkou odebere drastickým způsobem na odpočinek. Kamera přejede bytem k výhledu z okna na osvětlené sakrální budovy v dáli a hudba se z táhlé, osudově těžké kytarové melodie promění ve vyzvánění kostelních zvonů. *The Veteran* těží svou působivost krom noirového svícení a snímání i z přízračných zvukových efektů, odkazujících jak ke kriminálnímu žánru (vzdálené echo salv ze samopalu), tak k italskému prostředí (zkreslené dialogy z rádia a hlasy hrajících si dětí během scény veteránova přemítání v posteli). Stylisticky komplexnější krátký film napsaný, zrežírovaný a nasnímaný jedním studentem jsem na FAMU letos neviděl.

Krátkometrážní a středometrážní kooperační počiny, pro něž studenti kamery „pouze“ vytvořili barevný obraz, tematizovaly nejčastěji úskalí mezilidských vztahů v otevřeném světě. Většinou se rovněž jedná o příběhy s ženskou hrdinkou. Kağan Kerimoğlu nasnímal etudu *Nadya* (režie: Monty Majeed a Abraham Joseph) o stejnojmenné romské holčičce, která se během jednoho dne na vsi stává obětí plíživé diskriminace téměř všude, kam vkročí. Nejprve chce koupit šest modrých svíček, ale peníze jí stačí na pět modrých a jednu bílou, z čehož obchodník nesleví, protože na barvě mu záleží. Svíčky pak Nadya zapálí v kostele a něco tajného si přeje. Protože se jí přání nesplní, zeptá se kněze, zdali „tady opravdu bydlí Ježíš“. Sluha Boží rozpačitě odvětí, že odešel chvíli předtím, než přišla. Rasismus se v této klamavě pozitivní, etnickou hudbou rozvířené etudě skrývá v detailech: od prodavače svíček přes nadávající traktoristku až po farářovu odpověď ve smyslu, že tenhle Bůh není pro všechny. Kerimoğluova kamera postupně chladne s příběhem, když se vyvíjí od sytě zemitých barev podzimní vesnice k ledové modři zaplavující bohem zapomenutý kostelní interiér.

Vztahu starousedlíků a imigrantů, hledajících různé způsoby „zakořenění“ v hostitelské zemi, se dotkly *Majdiny pózy* (kamera: Abraham Joseph, režie: Dóra Šustić). Na klauzurách promítnutá šestiminutová verze delšího filmu s výraznou náladou zlatohnědé podzimní exteriérové Prahy vypráví o postarší Chorvatce Majdě, která se ponižujícím způsobem vtírá do přízně hýřivého mladého malíře, od něhož si snad slibuje zlepšení svého

sociálního postavení. Mladík trávící život po hospodách ve finále odhalí zpoza plachty Majdinu podobiznu, která ženu rozpláče – nikoli štěstím, ale dost možná pocitem, že ztrácela čas s mazalem třetí kategorie, jenž ji využil pod tlakem hořícího termínu. Téma cizinců zakoušejících na českém území ústrky, zklamání a pocit vyloučení z kolektivní komunikace sleduje i lesbická romance *Post Love Story* (scénář a režie: Elisabeth Elma Gudrúnardóttir, kamera: Kagan Kerimoğlu).

Nakonec dvě vizuálně výrazná introspektivní, intimní díla. V road-movie *Toda Raba Ben* (kamera: Tomáš Pavelek, režie a scénář: Fiona Ziegler) vychází barevné ladění obrazu do jasných pískových, světlezelených a bleděmodrých tónů z prostředí sluncem rozpálené přímořské oblasti Izraele, kde Češka Alice marně hledá svého zmizelého přítele. Při cestě válčící zemí zažívá okamžiky volnosti hraničící s nebezpečím: její koupel v moři narušuje nevyzpytatelný voják, návštěvou u známého otřese nálet a nutnost útěku do fotokomory. Audiovizuálně mne však nejvíce oslovil příběh jiné dívky unášené smíšenými pocity – *Pupanje* (kamera: Branko Avramovski, scénář a režie: Dora Šustić). Jedenáctiletá Alma prožívá první periodu a okolí si její náhlé uzavření do sebe vykládá mylně: šestiletá sestra má pocit, že Alma umírá a je třeba volat záchranku, máma pak Almu podezírá ze záškolácké simulace. *Pupanje* je o skrytém handicapu, který slovy matky „nás ženy spojuje“, ale společnost jej nevidí. Branko Avramovski příběhu dodává senzuální, éterickou lehce pohyblivou kameru, přenášející skrze obrazy bosých nohou jdoucích trávníkem

či větru ve vyvěšeném prádle pocit taktilnosti zážitku děsivého, a zároveň euforického Almina kontaktu s možnostmi a limity vlastního těla. Přenáší na diváka ambivalenci bolesti a triumfu z jejího překonání; dětství zažívajícího první signál nejen fyzického zrání.

Slabina studentských filmů rozhodně netkví v řemeslné úrovni, jako spíše v jejich námětech a scénářích, což vyjevují autorské filmy části kameramanů z nižších ročníků studia, kteří jsou nuceni si příběhy pro svá cvičení sami psát. Opírají se raději o prvoplánový černý humor a motivy z popkulturní studnice nežli o životní empirii. Menší část jejich spolužáků vyvažuje tuto bilanci filmy s myšlenkou či osobním postojem (např. vegetariánský zpětný úder masožravcům v Anticorru Ludvíka Otevřela o brutální vraždě zákaznice McDonaldu). V delších barevných snímcích, jejichž scénáře a režii pak nemívají ve vlastních rukách, prokazují studenti vysoký stupeň řemeslné zdatnosti. Tu bohužel občas poškodí zpracovávací procesy filmových laboratoří. Obraz je většinou skvělý, ale pocit, že zobrazuje něco smysluplného, se nedostaví vždy. V praxi je to na pováženou, ve škole naštěstí v toleranci.

Autor je filmový teoretik a publicista.

Michal Kollár: Kopírování chyb „céčkových“ filmů už není originální

Snímky, které na FAMU v rámci různých zadání (Anticorro, sen, dokument, …) vytvářeli kameramani, následovaly podle režiséra a producenta Michala Kollára poetiku Jaroslava Brabce, někdy také Karla Zemana. Kollár při hodnocení letošních klauzur

soudí, že studenti při tvorbě často bojovali s filmovými klišé, někteří si však velmi dobře osvojili práci se světelnými plány nebo barevným gradingem.

Lze ve zhlédnutých kameramanských snímcích vypozorovat obecněji sdílenou tendenci?

V mnoha z nich jsem vnímal poetiku Jaroslava Brabce. Cítím, že kameramany vede k velmi osobitému vidění. Netýká se to jen technické stránky, ta se dá odkoukat a poté chladně nacvičit při tvorbě reklam. Jenže v takovém případě za kamerou nestojí umělec. Brabcova poetika je vidět třeba ve způsobu práce se světlem. Mohu to ukázat na konkrétní práci, například na snímku *Garáž* od Matěje Piňose. V rámci cvičení sen se zabývá námětem únosu dvou teenagerů, kteří jsou uvězněni – jak už název napovídá – v garáži. Autor v něm pracoval se zdrojem světla a s barevnými teplotami tak, aby vyjádřil klaustrofobní pocit. Uchýlil se i k nezaostřeným okrajům. Přišlo mi, že tohle všechno vycházelo z iniciativy kameramana. Svícením a tvůrčími volbami mi pana Brabce připomněl rovněž snímek *Shoř, panenko* od Tomáše Pavelka. Bylo to takové českovesnické voodoo, vzpomněl jsem si u něj na Brabcův film *Kuře melancholik*.

Jakým způsobem vám *Shoř, panenko* evokoval právě tento snímek?

Například výběrem hodiny, točil v nízkých světlech. Ale i zasazením do minulosti skrze kostýmy a barevnou škálu – koneckonců to bylo cvičení právě

na barevnou paletu. Letní atmosféru tu vytvořil nižší kontrast, v některých scénách, které se odehrávají během dne, je možné jemně cítit nižší hladinu světla dorovnávanou gradingem. Film má jednoduchý příběh, který je srozumitelně vyprávěný. Za zmínku stojí i minimalistické a přece úsměvně přesné výkony obou hereček, a to v kontrastu s postavou „milovníka", jehož topornost je na konci opodstatněná jako záměr a zdroj komična.

Ovladatelností barvy a působením ve filmovém obraze ve mně zarezonoval i snímek *Cikáda* kameramana Evana Barryho. Měl také zajímavé barevné tónování. Barry i navzdory limitům realizace, které popisuje v explikaci – počasí, „nestihnuté" světlo – jednoduše navodil až snovou atmosféru. A to tím, že použil nižší až malý kontrast při denních scénách u vody, realistickými a podle mě až desaturovanými pleťovkami a samozřejmě tradičně za pomoci „flares" či „šlajerů" protisvětla. Oceňuji u něj decentní „teplý" grading a také jednoduchou, ale efektní práci se zvukem. Na takové cvičení použil dobrý příběh – malý kluk loví cikády a u toho uvidí něco, co neměl. Jeho starší bratr se totiž pokouší fyzicky sblížit se svým kamarádem.

Pojďme teď probrat jednotlivé etudy, které kameramani zpracovávali. Začněme třeba Anticorrem, černobílým cvičením v ateliéru točeným na filmový materiál.

U tohoto druhu práce bych opět vyzdvihnul Matěje Piňose, v jehož sympatickém snímku *Výprava Anticorro*

se malý kluk vydává prohledat zakázanou část domu. Autor se v něm zvolenými postupy odkazoval na poetiku dětských filmů, kterou si spojujeme třeba se stylem Karla Zemana. Ten se mimochodem odrážel ve více pracích. Piňos velmi dobře pracoval s kontrastem nebo s jízdou kamery, aby se dostal do emocí chlapce, což pak dýchá filmařinou. Dal si i práci se strukturami, ať už šlo o tapetu na stěně, nebo jiné materiály, jako je sklo. Je vidět, že nad zpracováním hodně přemýšlel. Rovněž mě zaujalo *AntiCorro* Adama Elšíka. Ten zpracoval sice filmařsky velmi vděčné téma – tedy subjektivní stav postavy po požití drogy – a použil klasické střihové fórky, ale podobně jako Piňos dobře pracoval s kontrastem. Může to znít zvláštně, ale všechny tyto černobílé snímky mě bavily více než ty barevné.

Máte pro to vysvětlení?

Z hlediska barevného podání a originality se musíte v černobílém provedení usilovněji zamyslet, abyste se odlišili. Konkrétně Elšík dobře pracuje se světelnými plány. Kameramani nebo architekti se musejí zabývat jednotlivými plány uvnitř rámu i tím, jak je navzájem oddělit svícením, texturou a podobně. Je potřeba pečlivě zvážit kompozici kamery nebo výraz herce, černobílé cvičení totiž nakonec vychází výraznější než v barevném digitálním provedení. Na tento typ myšlení jsme si ale už právě kvůli digitálu odvykli. Je tedy vítané sledovat, že se na to někdo soustředí. Toto přemýšlení ale není pouze Elšíkovou záležitostí, lze ho odtušit třeba i u *Anticorra* Giacoma Somazziho, v němž si děti hrají

s loutkou. Tam byla dobrá práce se stínem a stínohrou. Film ve mně vyvolával retro pocit snímků ze třicátých nebo čtyřicátých let, vnímal jsem z něj určitý originálnější záměr. Jinak ale musím zmínit, že obecně jsou studentské snímky plné filmových klišé.

Například?

Když to řeknu hrubě: louhujeme čaj, stojíme proti oknu a všude musíme dát nějaký hmyz ve velkém detailu. Teď ze mě mluví mé cynické já, a to i přesto, že sám jsem takových klišé jako student nadělal mnoho. Určitá zadání cvičení k tomu přímo vybízejí, něco z toho může být i v samotném zadání. Ale občas mám pocit, že pokud bude někdo ještě jednou louhovat čaj proti oknu a k tomu bude brouk pochodovat po rostlině, tak vyskočím z kůže. Samozřejmě přeháním, je to pochopitelné. Podobné záběry jsou výprava zadarmo. Navíc v takové sekvenci pokaždé bude cítit podtón toho, jací jsme citliví a všímáme si světa okolo nás.

Podívejme se teď na dokumenty, které zachycovaly příběh nějaké významné osobnosti.

Velmi mě potěšila volba objektů, respektive osobností, o nichž se točilo. Například Jan Hrubý natáčel s Ludvíkem Malým, který na Barrandově léta vytvářel filmové efekty, což je pro kameramana správná volba tématu. Tyto lidi si bohužel nikdo nebude pamatovat, a je proto záslužné, když jsou právě takovouto formou zvěčněni. Jednu výhradu nicméně ke snímku mám: vzhledem k tomu, že se téma dotýká technické tvorby triků,

čekal bych, že v obraze uvidíme přístroje, na nichž pan Malý tvořil. Chápu, že možná už nefungují nebo se ani nedochovaly, přesto bych však čekal víc detailů. To samé platí o dokumentu o skladateli Janu Jiráskovi, s nímž točil Tomáš Šťastný. Jde sice o povedený snímek, ale při sledování mě v něm vytrhávala ta dokumentární narace, poměr střídání stylizovaných záběrů a ruční kamery. Na to, že snímek trvá necelých pět minut a autor má svůj objekt dost pod kontrolou, mi přišla ruční kamera nadužívaná. Je to kameramanské cvičení, ne dokumentární, a proto nevidím nic, co by odůvodňovalo takovou míru dokumentárního zachytávání.

Který snímek v rámci cvičení s názvem sen upoutal vaši pozornost?

Zmínil bych film Jana Hrubého *Pískovec*, v němž starý pán vzpomíná na chalupě na své soužití s manželkou. Tohle cvičení mě nadchlo. Byl v něm jednoduchý, dalo by se říct až staromilský nápad, autor se prochází v časových plánech, jednoduše objevuje časové roviny a noří se do nich. Zaradoval jsem se, že si dal někdo takovou práci s jízdami kamerou, podtrhávají totiž základní nápad toho cvičení sen. Hrubý přitom není odkázaný na barevné gradingy, což ho zřetelně odlišuje od jiných. Obecně pro mě ale bylo zajímavé zjištění, že řada autorů se ve svém cvičení sen odvolává na post- a ještě jednou postmoderní citace nejrůznějších „béčkových“ nebo „céčkových“ filmů.

Kdy je to nejlépe vidět?

Při napodobování chyb. Všeobecně se ve filmu bavíme o hledání a zakrývání klasického řemesla složitými diskuzemi, jak dokonale jsem zkopíroval chybu, která prozrazuje limity tehdejší kinematografie. Je přitom nesmírně zajímavé, že před takovými dvaceti lety by tohle působilo originálně. V současnosti mi ale přijde, že když někdo záměrně nakomponuje „céčkové“ triky, protože tím cituje devadesátá léta a VHS estetiku, tak je vlastně méně zajímavý, než kdyby použil klasický komponovaný kamerový přechod. Například klasickou chybou, která se kopíruje, je typ barevné tóniny, jakou se vyznačují dobové hongkongské kung-fu filmy. Zatímco tenkrát to bylo dáno limitem techniky a materiálu, dnes se to simuluje pomocí softwaru. Je filozofická otázka, zda je filmařské řemeslo už natolik posunuté, nebo zda se vrátíme k debatě o nějaké úrovni vkusu a ne talentu postmoderně napodobovat chyby. Přijde mi to jako výrazný motiv, jenž se táhnul mnoha pracemi ze zadání sen nebo barevná etuda.

Myslíte tím třeba barevnou etudu *Videodivers* od Šimona Dvořáčka? Ta napodobovala devadesátá léta zřetelně.

Třeba. Je to vtipné a nostalgické, jelikož sledujeme dvě děti, které hrají devadesátkovou hru a stávají se zároveň akčními hrdiny. Je to generační přihlášení se k nějakému fenoménu. Oceňuji kostýmy, také s dětmi musela být zcela jistě velká práce. Nicméně kdybych měl mít nějakou výhradu, zeptám se: proč autor točí film napodobující devadesátá léta anamorfoticky na 35mm

film, když to není pro produkci v té době typické? Ale předpokládám, že to je spíš otázka vkusu. Podobně jsem to vnímal u filmu *Každá změna k horšímu* natočeného v rámci spolupráce. Kameraman Somazzi použil kameru RED Epic M-X, což mi přišlo na škodu. Film dosahuje takového retro looku, ale působí na plátně příliš plasticky, strašně z něj leze, že je to plochý digitál. Škoda, že si s tím autoři víc nepohráli. Kdo se podle mě na druhou stranu dobře na něco odvolává, je Adam Elšík u cvičení sen s názvem *Dračí svitek*. Ve filmu jsou odkazy na čínské studio Shaw Brothers a mně se líbilo, jak dokázal vychytat ten jejich grading a hlavně svícení v interiérových scénách.

Když se vrátíme ještě ke spolupracím, je nějaká, která vás naopak zaujala?

U některých jsem cítil právě onu poetiku pana Brabce, o níž jsem mluvil hned na začátku, třeba u snímku s názvem *Toba Raba Ben*. Kameraman Pavelek na něm spolupracoval s režisérkou Fionou Zieglerovou. V explikaci Pavelek říká zajímavou věc: když natáčel v Izraeli, nedorazily mu původně plánované ND filtry. Pracně pak v gradingu musel zvrátit ten obraz, ten look, což ale postprocesově nebylo vždycky úplně možné. Já však říkám: díkybohu! Mně to na snímku právě přijde osvěžující. Pastelovější element ve spojení s nižšími hladinami brzkých ranních či večerních světelných atmosfér dávají snímku „filmovější“ vzhled, který pomáhá i při přesvícených denních scénách na poušti. Ocenil jsem hlavně, jak gradoval slunečné dny a jemně

pracoval s desaturací. V závěru filmu pomáhá epická lokace pouště v posledním světle dne, který dává i ději požadovanou katarzi.

Je podle vás tedy i explikace důležitou součástí klauzurních snímků?

Pro mě ano. Rád bych se dozvěděl i z jiných explikací, s čím se autoři při tvorbě prali. Nechci být příliš přísný, ale beru to ze své pozice tak, že kdybych měl s těmito kameramany zítra na něčem spolupracovat, přesně tohle budou věci, které bych zmínil a na které bych se ptal. Proč obraz nevypadá tak, jak by měl? Neměli jste prachy, nebo v čem byl problém? Například Barry v explikaci u *Cikády* vysvětluje, že kvůli bouřce přišel o dva natáčecí dny u jezera, takže pak musel pracovat extrémně rychle. Někdo si umí poradit i v podmínkách, které nejsou ideální, jiný naopak řeší čtyři hodiny jeden záběr a už mu nezbyde čas natočit nic jiného. Na všech těchto věcech pak při natáčení opravdu hodně záleží.

Nikola Sedloňová

Dorota Vašíčková: Jak vidět film filmem

Na rozdíl od katedry režie nebo Centra audiovizuálních studií se všechna klauzurní promítání katedry střihové skladby odehrávala v kinosále FAMU. Tento samozřejmý fakt pak už zprvu upozornil na dva jevy. První, že některým filmům ublížila ne příliš důstojná kvalita promítací techniky (protože u některých například vypadával zvuk) a druhý – tradiční strukturu klauzurní projekce, při níž studenti střihu představují jako první spolupráci s ostatními katedrami a pak (v případě, že vznikl) svůj autorský film. Tento dvojprogram už sám o sobě nabízel možnost se adekvátně zamyslet nad pozicí střihače v procesu vývoje filmu.

O spolupráci

Poměrně automaticky po zhlédnutí tzv. spolupracím přijde na mysl otázka, nakolik je schopnost empatie zásadní střihačskou vlastností. Studenti ve svých

explikacích častokrát zmiňovali, že byli k filmu přizváni už v samotné fázi vývoje scénáře, ale například u filmů *Jako by se nikdy nic nestalo Janu Svobodovi* (režie Haukur Hallson) nebo *Na okraji lesa* (režie Adam Kratochvíl) bylo jasné, jak obtížné muselo být se dodatečně vžít do již jednou hotového materiálu. Očividně nevyrovnaná narativní struktura původního příběhu totiž vyznívala i v hotovém sestřihu extrémně krkolomně. Hodnotit u takovýchto filmů profesní vklad střihače je pak neskutečně obtížné. Zajímavým příkladem v tomto kontextu je však snímek *Za Hranice*. Velká etuda Vojtěcha Novotného z katedry režie o snaze skupinky přeběhlíků v padesátých letech překročit hranice vyčnívala mezi ostatními námětem. V důsledku však bylo ve filmu věnováno nejvíc pozornosti scéně znásilnění, která přehlušila ostatní linie příběhu. Nicméně právě střihová skladba Emy Adamové dopomohla snímku navodit sice bezejmennou, ale smysly napínající atmosféru připomínající *Démanty noci* Jana Němce.

Vlastní poměr mezi autorskými filmy a tzv. spolupracemi se na katedře střihové skladby liší podle ročníků. Absolvující studenti z 3. ročníku se například mohou rozhodnout mezi možnostmi dvou spoluprací, nebo jednou spoluprací a jedním autorským filmem. Střihači z 2. ročníku pokaždé představili jednu spolupráci a jeden vlastní film, v tomto případě žánrově vymezený jako dokumentární portrét. Při této projekci bezděky vzniklo něco jako přehlídka tvorby studenta katedry režie Martina Repky, s nímž spolupracovali Livia Slimáková a Benjamin Kolmačka z 2. ročníku. Repkův

dokument *Za dňa ťa slnko nezraní* a hraný film *Ale aj sa teším* sdílí námět rodinných vztahů. Jejich významovou propojenost podpořilo i to, že byly na klauzurách představeny hned po sobě. V této návazné posloupnosti se filmy příhodně doplňovaly a rodinné konflikty z hraného filmu i dokumentu o režisérově rodině rezonovaly v nečekaných souvislostech. Mezi snímky režírovanými studenty střihové skladby pak výrazně vyčnívala vysoká kvalita těch z 1. ročníku, kde všichni studenti představili své autorské filmy, které svou uceleností výrazně převyšovaly spolupráce s katedrou režie uvedené v ten samý den.

Jisté sebereflexivní tendence

Řadu autorských snímků napříč ročníky mimoděk spojoval abstraktní prvek sebereflexivity. Momenty obratu pozornosti k samotnému filmovému médiu se ve snímcích objevovaly ve volbě tématu, práci s žánrem, výtvarném řešení filmu nebo schopnosti vyprávět pomocí samotné filmové suroviny. Poměr snímků obsahující tento element natolik převládal, že je třeba se zamyslet nad jeho konkrétními projevy.

Cestou reflexe žánrových stereotypů se vydal student 1. ročníku Matěj Podskalský. Jeho *Stylistická cvičení* v pěti etudách vypráví opakovaně příběh mladého páru na večeři. V každé kapitole se však od základu promění vypravěč, forma i estetika tak, aby naplňovala určité žánrové stereotypy. Jednotlivé etudy rezonují právě díky naprosto odlišným formálním predispozicím. Podskalský vedle sebe staví ve francouzštině čtený existenciálně

filosofický voice-over holicího strojku s nahrubo natočenými záběry z herecké zkoušky. Film vznikl podle literární předlohy, která představovala jeden a ten samý příběh pokaždé jiným literárním žánrem. Obdobně i film pomocí přehlídky forem divákovi ukazuje, jak hluboko ve svém podvědomí máme zakódované žánrové stereotypy. Výsledné pásmo funguje nejen jako zamyšlení nad stylistikou vyprávění, ale i jako sebeironická komedie.

O něco klasičtěji s žánrovými stereotypy pracuje i mystifikační mockument Jakuba Jelínka *FAMU: Nový začátek*. Absolventským snímkem Jelínek odkazuje na styl a tvorbu Petra Zelenky. Jelínek se svým filmem strefuje do stále živé kauzy (ne)odstoupení děkana FAMU. Nekloní se ani na jednu ze zúčastněných stran a kritická je až rovina konspirace o blízké budoucnosti. Časová posloupnost naznačených událostí však není v určitých momentech zřejmá, ačkoli je pro pochopení snímku stěžejní. Problematicky se jeví i interní vtípky z prostředí FAMU, protože ty pravděpodobně nebudou mimo školu rezonovat. Dost příznačně tak tato satira, která představuje cenný pohled na instituci školy z jejího středu, nepřekročí její práh. Komediální pointy jsou totiž zřejmé jen kontextu znalým divákům a nemůžou fungovat univerzálně. Na druhou stranu je třeba ocenit schopnost pohotově zpracovat tak aktuální téma. Nakonec i amatérsky vyhlížející estetiku dokumentárního natáčení Jelínek používá jako satirickou vyprávěcí figuru a zdánlivé nedokonalosti filmu obrací ve svůj prospěch. Na dovednosti vyprávět pomocí formálních nedostatků

je částečně založený i film studentky 1. ročníku Rosalindy Hálové *Než se setmí*. Příběh zahraničního režiséra natáčejícího v Česku pracuje s významotvorností řemeslných přešlapů. Jednotlivé gagy jsou postavené například na špatně nasvícené scéně nebo parafrázují představu o artovém filmu jako nutně černobílém. Tato interní konkretizace jednotlivých vtipů dodává komedii *Než se setmí* na autentičnosti, což je v žánru absurdní komedie velice ojedinělý rys.

Motivem sebereflexe by se dala nazvat i schopnost vyprávět pomocí specifické filmové suroviny. Pro tento přístup se rozhodl například Benjamin Kolmačka. Jeho na analog natočený němý filmový portrét *Františkovi od strýčka* vychází z lásky k samotnému celuloidovému materiálu a připomíná například *Bezúčelnou procházku* Alexandra Hackenschmieda z roku 1930. Schopnost vyprávět samotnou filmovou surovinou byla jakýmsi společným jmenovatelem i pro bakalářské absolventské snímky *Takové jaro tu snad ještě nebylo* a *Biting Dogs*. Experimentální snímek *Takové jaro tu snad ještě nebylo* vznikl jako interpretace deníků Pavla Juráčka. Absolventka Tereza Kozáková ve snímku reflektovala svůj osobní vztah k Juráčkově osobě i filmové tvorbě. Nachází paralely mezi Juráčkovým dílem, jeho deníkovými záznamy z konce padesátých let a občanskými demonstracemi z počátku roku 2018. Specifická mixáž zdrojů je přitom propojená estetikou ruční kamery. Postprodukcí udržovaný vzhled celuloidového pásu spolu s detaily zachovalé perforace dodává jednotící prvek propojující život filmového tvůrce s tématem

politiky. Na specifickém charakteru filmové suroviny postavila svůj absolventský film i Karolína Čejková. Typický vizuál VHS kazety spolu s písní Petra Muka odkazují ve filmu *Biting Dogs* ke společné kulturní zkušenosti z devadesátých let. Snímek o objevování vlastní identity a sklonů k fetišismu je sice příběhově prakticky modelový, ale díky sepjaté a sebeúctu požírající atmosféře patří mezi to nejlepší z letošních klauzur střihové skladby.

Kam s autorským egem

Sebereflexivní tendence mezi autorskými filmy letošních klauzur střihu sice převládaly, ale bylo by zbytečné je násilně objevovat u snímků, jejichž kvality jsou někde jinde. Dokumentární portréty *První hody* (Tereza Vágnerová) a *Já, plameňák* (Elvira Dulskaia) sice spojuje empatie ke sledovaným osobám, zároveň však balancují na hranici trapnosti. Příběhy komických charakterů z jihomoravské vesnice i komunikace neschopné konceptuální umělkyně útočí na divákovu schopnost ustát v replikách jednotlivých aktérů čirou lidskost, jejíž autenticita může až zabolet. V *Prvních hodech* tuto tendenci podporuje i využití diskotékového popu, který svou emocionální vtíravostí podtrhuje, jak zkreslené jsou naše představy o aktuální realitě lidových tradic.

Jeden z mála narativních filmů představil student 1. ročníku Vojtěch Kunc. Jeho naivisticky kýčovitá road movie *Cesta na měsíc* připomíná, jak důležité je zachovat si hravou snivost. Celkový dojem však trpí přechody mezi čistě improvizovanými scénami a možná příliš táhlými dialogy ústřední dvojice, protože formální kvality

obou typů scén jdou tak trochu proti sobě. Improvizované rozhovory s neherci totiž působí vedle idylických snových scén příliš hrubě, a naopak těmto snivým imaginacím přidávají nechtěný rozměr falešné naivity. Téměř bez dialogů se pak obešel film Ondřeje Nuslauera *Modrá četa*. Ten svou promyšlenou zvukovou stopou a ucelenou melodramatickou barevností útočí na smyslové vnímání diváka, který se sugestivně napojuje na tělo a mysl mladého horníka v průběhu záchranné akce.

Autorské filmy z katedry střihu nelze hodnotit jako celek, ale stejně jako na začátku kapitoly se jde zamyslet nad postavením střihače, jenž se stává autorem. Takové dilema výborně ilustruje citát z explikace Ondřeje Nuslauera: „*Místy jsem se nachytal, že nerozvíjím příběh, ale rozvíjím svůj materiál. Umět vystoupit z uštěpačného egoismu a udělat nejlepší rozhodnutí ne pro sebe samotného, ale pro svůj záměr bylo tou nejtěžší zkouškou.*“ Toto přiznání totiž ukazuje na zajímavý moment toho, že skutečný boj střihače nastává v momentech, kdy musí být střihačem vlastního autorského materiálu.

Autorka je filmová teoretička.

Ondřej Pavlík: Mezi autorskou disciplínou a volností

Kolekce absolventských filmů studentů katedry střihové skladby mě tento rok přiměla uvažovat nad různou mírou tvůrčí svobody a prostoru k sebevyjádření, kterou autoři na jednotlivých projektech patrně disponovali. Narážím zejména na nápadné kontrasty, jež vyvstávají v porovnání mezi snímky, na nichž se absolventi podíleli výhradně v roli střihačů, a filmy, ke kterým přistoupili z pozice hlavních autorů. Zatímco čtyři předložené spolupráce vykazují spíše uměřenost, disciplinovanost a stylistickou podřízenost celku, oba dva autorské filmy naopak oplývají rozmanitými nápady

a nezkrotnou tvůrčí energií. Neznamená to nicméně, že by jeden z těchto přístupů – uměřeně disciplinovaný či nezřízeně originální – byl nutně lepší než ten druhý. Výběr šesti absolventských snímků podle mého dobře ilustruje jak výhody, tak úskalí spojená s oběma těmito typy tvůrčí činnosti – s nutností pracovat takříkajíc „ve službách" jiného autora na straně jedné a s možností ovládnout vlastní film na straně druhé.

Nicole Hálová je jediným letošním absolventem KSS, u kterého tento typ srovnání nelze přímo provést. Studentka odprezentovala dvě dokumentární spolupráce, z nichž první proběhla na krátkometrážním snímku *Havhestur* (*Buřňák*) režiséra Mikea Daye a druhá na celovečerním filmu *Good Neighbours* (*Dobří sousedé*) režisérky Stelly van Voorst van Beest. Ačkoli střihačka nepřišla s vlastním autorským dílem, v každém z předložených filmů se příhodně vyrovnala s jiným typem látky. V obou případech odvedla čistou, profesionálně vyhlížející práci a zohlednila přitom specifika konkrétního materiálu.

Havhestur si klade skromný cíl: zachytit jeden pracovní den v životě otce a syna, kteří společně vyráží k hornatému islandskému pobřeží na odchyt buřňáků – mořských ptáků. Přírodní miniaturka funguje na ploše šestnácti minut téměř jako konceptuální cvičení. Z hlediska vyprávění, pokud zde o nějakém můžeme mluvit, je film komponován symetricky. Úvod i závěr vyplňuje cesta obou protagonistů autem; mezitím sledujeme, jak muž a chlapec zápolí s ptactvem i krkolomným prostředím strmé přímořské stráně. Extrémně nakloněný

sráz, na němž oba lovci balancují, přitom výrazně promlouvá do stylistického ladění filmu. V mnoha záběrech sráz tvoří výraznou úhlopříčku, která ostře prochází skrz naskrz celým obrazem. Také v tomto směru můžeme vypozorovat pozoruhodnou symetrii. Zatímco v první polovině filmu převládají kompozice, v nichž úhlopříčka vede z levého horního do pravého dolního rohu, v druhé polovině je to zrcadlově obráceně. Snímek tak i prostřednictvím citlivě zvoleného střihu získává až geometricky vyvážený tvar, v němž severské scenerie a způsob jejich ztvárnění přispívá k dojmu, že i sám film nejprve směřuje z ploché roviny k vrcholu a poté se z něj vrací zpět.

Ze strukturního hlediska méně okázalý, avšak o to složitěji uchopitelný film představují *Dobří sousedé*. Snímek, jenž v listopadu soutěžil v nizozemské sekci prestižního dokumentárního festivalu IDFA, pojednává o iniciativě, jež v Rotterdamu bojuje proti samotě opuštěných seniorů. Dokument tak zároveň dělí pozornost mezi dvojici odhodlaných dobrovolnic a osamělé důchodce, především rtuťovitou Tilly a nepohyblivého vdovce Jana. Párová skladba filmu, v němž postupně nalézáme několik rovnocenných protagonistů, pomáhá formovat vrstevnatý portrét té části reality, která obvykle nebývá příliš na očích. Vypovídající jsou v tomto směru zejména scény, v nichž pozorujeme seniory poté, co se dobrovolnice vytrácejí z bytu. Zpovědní dokumentární mód, založený na otázkách a odpovědích, se zde plynule přelévá do módu observačního, z nějž je opuštěnost starých lidí ještě palčivěji patrná. Střihačsky vzato

právě plynulost těchto přechodů zajišťuje nenápadně budovanou soudržnost filmu, vystavěného na vícehlasém základě.

Další absolvent Jorge Sánchez Calderon spolupracoval s režisérkou Markétou Císařovou na jejím krátkometrážním dokumentu *Pro Tour*. Oproti stylisticky uhlazenějším filmům, jež stříhala Nicole Hálová, je tento portrét fyzicky postiženého cyklisty co do různorodosti materiálu členitějším dílem. Odhodlaný Pavel, který se s přičiněním obětavých rodičů dostal z těžké dětské obrny až do sedla závodního tricyklu, nejen vypovídá na kameru, ale deníkovým způsobem také sám sebe natáčí na video. Umanutou destruktivní touhu překonat svoje limity a zajet slavnou Tour de France dokreslují i Pavlovy motivační statusy odkazující na sebeprezentační logiku sociálních sítí. Delší časový úsek, po který filmaři handicapovaného sportovce sledují, nakonec ústí v poněkud antiklimaktický konec. V něm hrdina po nepřekonatelných těžkostech prozře: sníží tréninkové dávky a začne více respektovat svoje pochroumané tělo. Zmíněné střídaní formátů a různých vizuálních řešení, jež mohlo znamenat zásadnější střihačskou prověrku, pak ze zpětného pohledu vyzní jako nepříliš koncepční, krotké ozvláštnění, jež navíc nenásleduje rozpoznatelnou pravidelnost či rytmus.

Jestliže *Pro Tour* obsahuje pouze jakési drobné zárodky obrazového a rytmického nesouladu, Sánchezův autorský film *Schizma* je přímo zhmotněním disharmonie až chaosu. Do jisté míry tato charakteristika vychází z vlastností portrétovaného objektu, filmařova

španělského kamaráda, který pod jménem Gran Dani působí jako frontman bizarní kapely Killing Rajoyss. Obézní Dani je ve svém projevu i písních, jež skládá, nesnesitelně kakofonický – hurónský smích střídají amelodické, falešně zpívané popěvky. Extrémní punková nekonformnost a rozevlátost se přenáší i do formální roviny filmu, který kombinuje ručně, jakoby guerillově snímané dokumentární sekvence s animovanými, často nesrozumitelnými vsuvkami. Snímek zahlcuje diváka záplavou smyslově nepříjemných podnětů, poloimprovizovaných skečů i podivných obrazců, jejichž dráždivost je těžké vnímat jako plus. Mísení animace a rádoby amatérských záznamů sice nese známky montážnického úsilí, ale ve finále vede k neproduktivnímu rozkolu mezi odlišnými, křiklavě stylizovanými pasážemi.

Představená tvorba Tomáše Elšíka výrazně přesahuje za hranice FAMU a úspěšně směřuje do kin i na mezinárodní festivaly. Dlouhodobou spolupráci s Kristinou Nedvědovou student prozatím završil střihem režisérčina celovečerního debutu *Sněží!*, který by se měl příští rok objevit i v české distribuci. Jeho autorský snímek *Central Bus Station* pak soutěžil v sekci Česká radost na 23. ročníku MFDF Ji.hlava, kde od poroty získal Zvláštní ocenění.

Protože z filmu *Sněží!* jsme v rámci klauzur mohli vidět pouze prvních pětadvacet minut, je obtížné se k němu zodpovědně vyjádřit. Z ukázky je nicméně patrné úsilí o neokázalou, z každodennosti odpozorovanou komedii, jež se bude spoléhat na uměřený styl a tlumený projev herců. Film však vyzařuje jakousi sterilní

uondanost, jíž se podřizuje i pozvolná střihová skladba. Nevýraznost tu zatím převládá nad vyzrálostí, kterou chce snímek ve své lehce tragikomické analýze vztahů navenek projektovat.

Elšíkův film *Central Bus Station* o monstrózním autobusovém nádraží v izraelském Tel Avivu oproti tomu mnohem lépe demonstruje autorovy kreativní vlohy. Od pohledu jde o snímek s ujasněnou stylizací, která – podobně jako titulní betonový chameleon – hravě obsáhne hned několik různých poloh a obrysů, od vcelku přímočaré dokumentární studie s turistickým průvodcem Yonatanem v hlavní roli až po bezmála abstraktní poetickou symfonii chladných, do prostoru se rozpínajících linií, výčnělků a trojdimenzionálních proluk. Autorovi se daří vyvažovat a umně prolínat ryze expresivní scény se sekvencemi, v nichž v roli turistů organizovaně bloudíme tu potemnělým, tu prosvětleným labyrintem masivní budovy. Za odvážné, dobře uchopené gesto lze označit stírání hranic mezi náhle se objevujícími a poté mizejícími postavami či postupně, téměř nezřetelně se zužujícím rámem obrazu. Stísněnost se tu rovnoměrně potkává s domáckým osvojením unikátního prostředí, ve kterém je snadné dojít do slepé uličky, ale nemusí to být vůbec špatně.

Z výběru šesti absolventských filmů KSS lze tento rok vypozorovat, jak odlišné cesty k úspěšnému zvládnutí řemesla různí studenti volí. Na jednu stranu je zřejmé, že zdánlivě neviditelný způsob střihačské práce na projektech jiných režisérů vyžaduje specifický talent a řadu dovedností, jako jsou cit pro temporytmus filmu

nebo schopnost přizpůsobit se dané látce a záměru. Na druhou stranu je nepopiratelné, že na katedře střihu působí autorské osobnosti, které čistě střihačské povinnosti přerůstají a odráží se odsud k svébytné, komplexně pojaté tvorbě. Z dostupného vzorku se mi zdá, že ani jeden z těchto přístupů není nutně lepší než ten druhý. Oba představují legitimní, jinak hodnotnou cestu. A oba jsou, myslím, v české kinematografii potřeba.

Autor je filmový kritik.

Šimon Špidla: Je důležité vnímat materiál a dostat z něj maximum bez naplňování mustru

Se střihačem Šimonem Špidlou jsme si povídali o dvou absolventech katedry střihové skladby. Jorge Sanchez Calderón se pustil do snímku *Schizma*, v němž si byl sám režisérem i střihačem, což může být podle Špidly velmi odvážným krokem, který v tomto případě vyšel; v druhém filmu *Pro Tour* se věnoval handicapovanému Pavlovi, snícímu i přes tělesné omezení o Tour de France. Nicole Hálová stříhala nizozemský snímek *Dobří sousedé*, jenž na Špidlu působil až příliš dokonale, a pro Špidlu nejzajímavější snímek *Havhestur*, jenž nechává interpretaci příběhu na diváku samotném.

Jak na vás působil v mnohém ambiciózní snímek *Schizma*, který zároveň režíroval i sestříhal Jorge Sanchez Calderón?

Na tomto filmu je zajímavé, kolik využívá vyjadřovacích prostředků. Kombinuje animaci, found footage, smyčky. Motivů se dohromady opakuje jen několik, ale postupně získávají svůj význam. Opakováním kupodivu nedochází k jejich degradaci, právě naopak. Přesto, že můžeme sledovat i tvář hlavního hrdiny, příběh je nesen spíše jeho hlasem. Animované záběry působí svým způsobem naivisticky, s postupujícím vyprávěním se však stávají obrazem mysli protagonisty. Téma přerodu divokého člověka, který potřebuje vnitřní přetlak nějak transformovat a přemění jej ve víru v Boha, je zvolenými prostředky vyjádřeno velmi dobře. Díky tomu, že je hlavní hrdina excentrický člověk, získává film potřebnou energii – pak mohou právě fungovat i použité

found footage záběry, animace a vůbec celá nadstavba. Ke konci filmu se význam těchto prvků bohužel poněkud vyčerpá a začnou být příliš popisné: naplnění symbolů dosáhne úrovně, na níž ztrácí napětí. Do tří čtvrtin snímek přitom pulzuje určitou mnohoznačností. Režisér je v tomto případě sám sobě střihačem, což je vždy extrémně náročné a člověk snadno upadne do přecenění záběrů nebo vlastních záměrů. Jedna z rolí střihačů spočívá právě v tom, že tvoří režisérovi tvůrčí opozici.

Dá se tedy říci, že jediné nedostatky u *Schizmatu* plynou z toho, že byl Jorge režisérem i střihačem zároveň?

To je spíš jen domněnka. Moje jediná výhrada je přílišná popisnost až kazatelství v závěru, kvůli čemuž film ztrácí mnohoznačnost. Animovaná scéna, kdy se Slunce promění v nachos a ty poté v hostie, které zahání cosi jako ďábla nebo posedlost, je příliš naivistická a návodná. Změní se v náboženskou agitku. Animované scény se pro mě v tu chvíli začaly odpojovat od mysli hlavního hrdiny. Konec je o něco přetažený, mohl být kratší a méně popisný. Proto si myslím, že je to způsobené dvojrolí střihače a režiséra. V takovém případě občas vzniká tendence určitý materiál přecenit. Ale obecně jde o propracovanou, funkční věc, což mi jako střihači dělá radost. Všechny použité prvky jsou vědomé a dávají smysl. Celkově je *Schizma* vydařené, vědomě pracuje s obrazem a se zvukem – každý zvuk je na svém místě. Není v tom žádná ledabylost nebo náhodnost. Je to propracovaná věc ve všech vrstvách.

A co se týče Jorgeho spolupráce na dokumentu *Pro Tour*?

Tam se obtížněji hodnotí střihová skladba, protože přesně nevím, s jakým materiálem střihač zacházel. Je to lineární vyprávění o handicapovaném cyklistovi, který přepíná své síly. Jorge různými výrazovými prostředky vypráví děj, snaží se ukázat, jak postava přepíná své síly. V některých scénách obratně pracuje se zvukem, s dechem, s montáží. Výhradu bych měl k tomu, že vyprávění nepůsobí úplně celistvě. Například závod, na kterém Pavel narazí na své limity, zřejmě nebyl štábem vůbec natočen a scéna je složena z několika oficiálních záběrů. To mě vede k myšlence, zda nebylo možné se vydat jinou cestou, než je lineární vyprávění.

Například?

Možná by se dalo vyprávění rozvolnit a více se soustředit na stavy hrdiny bez přesnějšího časového ukotvení, bez důrazu na kauzalitu. Ve filmu je několik silných scén, kdy vidíme šílenost Pavlova počínání. Dalo by se z nich vyjít. Další věcí je, že se až skoro v samotném závěru filmu dozvídáme, jak je pro Pavla zásadní postava jeho trenéra. Ale já bych se o něm chtěl dozvědět dřív a chtěl bych ho víc poznat. Otázkou je, co bylo a nebylo v natočeném materiálu. Celkově ale film své poselství úspěšně sdělí.

Jak oproti zmíněným filmům působí práce Nicole Hálové na *Dobrých sousedech*?

Dobří sousedé jsou opravdu po všech stránkách zvládnutá věc. Dlouhé záběry z rukou zkušeného

a profesionálního kameramana, smysluplná montáž, srozumitelný děj, dobře vybraní protagonisté, všechno je perfektně vyvedené. Na mě možná až příliš. Co se týče střihové skladby, Nicole umí velmi dobře pracovat s délkou záběru. Dokument obsahuje opravdu dlouhé scény – kameramanem skvěle zvládnuté – ale zároveň jimi není přetížený. Nicole dokáže vytvořit pomalé věci, jež zároveň neztrácí na síle. A pomalý střih je velmi obtížná disciplína. To, že *Dobří sousedé* neztrácí napětí, není jen tak. Střih je precizně vybudovaný.

Ale?

Jde o subjektivní pocit, nicméně za mě je snímek až příliš v pořádku. Prostě nizozemský film.

Jakým způsobem se liší od toho českého?

Spíš bych ho srovnával třeba s rakouskou kinematografií; ocenil bych, kdyby byl film radikálnější. Je to samozřejmě otázkou vkusu, ale plynutí času mohlo být tíživější. Kdyby šlo o rakouský film, představuji si, že vyprávění pravděpodobně zůstane více uzavřené v interiérech opuštěných starých lidí. Dámy, které jim pomáhají, by přišly, odešly a zůstalo by po nich dlouhé ticho. To ve filmu sice nechybí, nicméně z filmu cítím snahu, aby vše hladce plynulo, což nemusí být paradoxně vždy nejlepší řešení. Ale jde o věc volby a provedeno je to dobře.

Oceňuji i funkční expozici, tedy když při úvodním pohledu na město zazní, že byla nalezena zemřelá důchodkyně až po deseti letech. Výsledkem je jednoduchá

a funkční expozice, která velice rychle vysvětlí, o co jde, a dodá filmu na závažnosti. A pak je tu ještě spousta neviditelné práce. Tipuji, že postav a výpovědí bylo mnohem víc. To jsou zásadní rozhodnutí ze střižny, materiál je zvolený dobře. Je z čeho budovat. Nicole nepochybně ví, co dělá. Pracuje se subtilními vyjadřovacími prostředky, jež sice nejsou v popředí pozornosti, ale ve výsledku tvoří jednolitý proud.

I u toho druhého snímku, tedy *Havhesturu*?

U něj je ještě více vidět práce s tím, co ve filmu není.

Co máte na mysli?

Například důvod, proč se vůbec postavy k vraždění ptáků uchylují.

Asi proto, že se tím jako rodina živí?

Ale to my nevíme. Celý film se mi osobně líbil ze všech nejvíc. Je dobře natočený, i když to ve vichru na strmém útesu muselo být těžké. Po celou dobu filmu se vznáší otázka, k čemu to všechno, co ti dva dělají, slouží. Sice jsem odhadoval, že zůstane nezodpovězená, což se i stalo, ale nebyl jsem zklamaný. Zajímalo by mě, jak měl film původně vypadat a proč takhle dopadl. Umím si představit, že bylo například natočeno mnoho vysvětlujících rozhovorů, které pak nebyly použity. Anebo se mýlím a režisér byl natolik konceptuálně silný, že to takto pojal od začátku. Jednoznačná výhoda filmu spočívá v jeho jednoduchosti. Prostředí

je přehledné, postavy jsou všehovšudy dvě, děj se odehrává v rozmezí několika hodin.

Postavy mezi sebou ani neprohodí moc slov.

To ne, ale těch několik vět je účelně použito. Film také dobře pracuje s postupným dávkováním informací. Například nám nejdříve ukáže mrtvého racka a až následně se dozvíme, co jeho smrt způsobilo. Neustále jsme nuceni si odpovídat na otázky a odpovědi jsou pak konfrontovány s dalším dějem. Takový postup vytváří napětí i v takto minimalistickém ději. Výborně funguje i neustále přítomný sráz útesu, kinematograficky je to silné, protože se z něj mohou oba muži kdykoliv skutálet. A co se týče střihu, přítomná nebezpečí jsou tam dobře podaná. Například když mimo obraz slyšíme hlas staršího muže varující mladšího, aby se měl na pozoru před ptačím zobákem. Až poté vidíme, jak racek mladíka klove. Možná se tak situace ve skutečnosti odehrála, ale já bych předpokládal, že až ve střižně předsunuli mužovo varování před útok racka – díky tomu věnujeme scéně náležitou pozornost. Takto nenásilně je vystavěn celý film, a právě proto je napínavý i věrohodný zároveň. Film sice není technicky dokonalý, ale to naopak vytváří autenticitu celé situace. Žádné drony, žádná strhující krása, zato jednotná perspektiva a přítomný čas. Také doufám, že jsem slyšel finální zvukovou stopu, ta syrovost větru v mikrofonech se mi líbila. Trochu se obávám, že to ještě někdo dočistí.

Ostatní život protagonistů je naznačen všehovšudy jednou větou o škole a jednou o manželce, tím

je vybudován celý jejich svět, který si naše imaginace dotvoří po svém. Snímek rozhodně netrpí zbytečnou popisností a už vůbec nám nevnucuje žádný soud. *Havhestur* je interpretačně otevřený, což je skvělé. Když se vrátím k Jorgeho *Schizmatu*, ten je naopak interpretačně uzavřený.

***Havhestur* tedy dává větší prostor naší představivosti?**

Je úplně otevřený. Není v něm nic, co by naznačovalo, jaký k tomu zaujímají tvůrci postoj. Jorge nicméně musel se svým filmem mít mnohem více práce, protože celé je to vybudované z mála. Jednak animoval, a zároveň musel každou část promyslet, najít. Je za tím velký intelektuální výkon. Za *Havhesturem* sice také, ale tam se odehrává přece jen jednodušší situace, která má víceméně jasnou chronologii. Mohli si se skladbou trochu pohrát, byť pořád museli jít v pořadí: chytit racky – zabalit – odnést. Nicole se měla více čeho držet. Jorge měl naopak nekonečnou řadu možností, jež musel zúžit na výsledný film. Nejedná se ale o hodnotící srovnání, spíš srovnávám typy filmů. Zároveň oba snímky přesně chápou, čím jsou.

Z filmů obou absolventů zníte poměrně nadšeně.

Člověk totiž vidí, že si na střihačskou profesi nehrají. Někteří střihači se snaží dělat filmy, jako kdyby existoval nějaký mustr, který je třeba naplnit. Zato oba zmínění přesně vnímají materiál, ví, s čím pracují, snaží se s ním zacházet originálně. Z jejich filmů nevyzařuje

snaha vejít se do šablony, což je podle mě pro střihače naprosto zásadní: vnímat film, ne požadavky typu být festivalovější, televiznější nebo třeba být víc jako Karel Kachyňa. Vidí, co za materiál mají k dispozici, a snaží se z něj vytěžit maximum.

Barbora Schneiderová

Kateřina Šardická: Když se scénář nevejde do hlavy

Psaní je většinou osamělá činnost – jen spisovatel, nepopsaný papír a jeho myšlenky. Na druhou stranu je psaní proces tvorby a sdílení, zpětné vazby a revizí, pochybností a (snad) i podpory. Ať jste autorem jakéhokoliv textu – básně, románu, diplomové práce, scénáře – každý vás utvrdí v tom, že značnou část této náročné cesty absolvujete sami. Jste zavření se svými nápady, nemáte kam utéct, nedokážete se jich zbavit. Jsou dny, kdy z vás slova tryskají jako gejzíry, a pak jsou dny, kdy v počínající depresi zíráte na bílou stranu a přemýšlíte, proč to vlastně děláte. Pavel Juráček, taktéž absolvent FAMU, kdysi ve svém deníku napsal:

„Nejde mi to. Seděl jsem dvanáct hodin u stolu a byla z toho jediná stránka, o které navíc nevím, jestli je dobrá, nebo nestojí za nic. Přišla na mne deprese. Napadá mě, že jsem se přecenil. Ten scénář se mi prostě nevejde do hlavy. Nejsem schopen myslet v tak složitém celku.“[1]

Kolika studentům scenáristiky a dramaturgie nejspíš mluví z duše? Při čtení scénářů jsem nabyla přesvědčení, že stále platí všeobecně zažitá pravda, že nejsnazší a konečně nejpřirozenější je ve svém prvním scénáři psát o tom, co tvůrci dobře znají, co je jim vlastní. Hrdinové všech bakalářských scénářů tak mají jedno společné: podobně jako jejich autoři (snad mi prominou tuto troufalou domněnku) se ocitají na životních křižovatkách, tápou, hledají východisko z bezútěšných situací a především se snaží najít sebe sama – jejich stvořitelé si pak ohmatávají styl a zkouší své autorské schopnosti a limity. Do žánru coming-of-age filmů, které se soustředí na psychologický a morální růst nebo přechod protagonisty z mládí do dospělosti, pak můžeme zařadit naprostou většinu letošních absolventských scénářů.

Rok mokrého psa Lukáše Valíčka začíná ztrátou milovaného psa, okamžikem, kdy pro neslyšícího Vojtěcha a jeho dědečka započne rozpad jejich pevně strukturovaného života. Vojtěch je na svém dědečkovi závislý nejen kvůli svému handicapu, ale i díky vzájemnému jedinečnému vztahu. Lukáš Valíček vystavěl pětiaktový příběh, kde každá nová kapitola přivádí další postavu, která s sebou nese novou situaci, téma a pohled

1 Pavel Juráček – Jan Lukeš. *Deník: (1959–1974)*. Praha: NFA, 2003, s. 439.

na každodenní život této dvojice. V průběhu děje se Vojtěch točí ve zdánlivě začarovaném kruhu sociálních frustrací, nedostatku milostného života, jenž by ho uspokojoval, existenciální krize a střídání zaměstnání. Dříve sebevědomý dědeček Oldřich pak s postupující nemocí pomalu odchází a jeho mysl se rozpadá. Mění se tak oba – Vojtěch se musí sžít s tím, že se jejich role proměňují a po letech, kdy ho dědeček před okolním světem chránil, se teď bude muset starat nejen poprvé sám o sebe, ale i o něj.

Josefina Lubojacki ve svém scénáři jednoduše nazvaném *Láska* vypráví příběh čtyř lidí hledajících lásku a pochopení. Zatímco Lukáš Valíček řeší otázku milostného života handicapovaných, Josefina Lubojacki otvírá tabu pedofilie. Hlavní hrdinka Valentýna právě nepříliš šikovně ukončila vztah se svou přítelkyní a poměrně záhy se seznamuje s Jindrou, o několik let starší atraktivní ženou. Valentýna svou novou známost přivádí do domácnosti, kde žije se svým čtrnáctiletým bratrem a matkou, jež se pouští do vztahu se svým nadřízeným. Valentýna je komplikovaná a rozervaná jako spousta dívek jejího věku, není si tak úplně jistá, co od života vlastně chce, nebo jakým směrem by se měla vydat. Jindra jí v tomto ohledu příliš nepomáhá, sama řeší poněkud ožehavější otázku – začne pociťovat náklonost k Valentýnině mladšímu nezletilému bratrovi. Přihlížíme tak vzniku netradičního milostného trojúhelníku, na němž není kupodivu nejznepokojivější pedofilní láska, ale fakt, že dospělé postavy se mnohdy díky své nerozpracovanosti chovají hloupěji než ty dospívající.

Závěrečná konfrontace mezi čtveřicí, kdy je vztah mezi Jindrou a Markem odhalen, vyznívá naprosto do prázdna. Obzvlášť zjevnými nedostatky trpí nerozpracovaná postava matky. V tu chvíli od ní logicky očekáváme, že se k celé situaci postaví čelem, Jindru z bytu vyhodí a s Markem si vážně promluví, případně situaci nahlásí na policii. Ve skutečnosti se však jen cyklicky zasekne na místě a plácá se jako ryba na suchu, nevnese do příběhu zjevně absentující pohled dospělého.

Všichni se sejdeme v Treptowském parku Kláry-Noemi Bělorové ukazuje další nefunkční rodinu postrádající mužskou autoritu. Šestadvacetiletá Marta žije se svou matkou a dvěma mladšími sestrami, Nikolou a Monikou, na periferii Berlína. Většinu času tráví péčí o seniory v domově důchodců, kde pracuje jako ošetřovatelka, a bezcílným poflakováním s Alexem, kolegou z práce z Ukrajiny. Rozptýlení pak nachází v atmosféře malého divadla, v němž vypomáhá z nostalgie po svém dětském snu stát se herečkou. Ačkoliv hlavní hrdinka dávno překročila věkovou hranici teenagera, je typickým zástupcem mileniálů. Patří do generace příliš velkých dětí, které odmítají nebo nezvládají dospět – měly možnost studovat a žít v zahraničí, mají rozhled, ovládají cizí jazyky a dobře si rozumí i s technologiemi. Jenže díky tomu, že pro ně není nic nedosažitelné na rozdíl od generace jejich rodičů, nedokážou si často vybrat a zůstávají ve svých životech nespokojení. Je to nakonec Martina čtrnáctiletá sestra Nikola, kdo touží dát jejich náhle navrátivšímu otci Ivanovi druhou šanci a vzápětí za nepříliš příjemných okolností rychle dospívá. Scénář

sice poměrně dobře charaktery vykresluje a buduje zápletku rodinného dramatu, nicméně závěr má poměrně rychlý spád a nedovolí čtenáři jej prožít.

Slavnost pěti lišek Elišky Kováříkové se odehrává v malém českém městě, kde se u příležitosti každoroční poutě schází čtyřgenerační rodina. Zatímco se pozornost obyvatel soustředí na zázračný obraz Panny Marie, který kdysi ronil krvavé slzy a dodnes uzdravuje bezdětné, pětice žen různého věku i odlišných povah prožívají své malé příběhy. Babička se pokouší prababičce udělat radost k narozeninám a získat obraz na malou chvíli pro jejich rodinu, potýká se přitom se svými sousedy a starousedlíky. Matka pátrá v rodinné minulosti a prožívá nejasný milostný poměr s kronikářem, zatímco její muž je neznámo kde. Velká se seznamuje s prvním chlapcem, zamilovává se a vyrovnává se s vlastním dospíváním. Malá je nezkrotný dobrodruh, čistá duše prožívající naplno své dětství. Prababička pak na všechny zpovzdálí dohlíží a zdánlivě příběhem jen tak proplouvá. Na ploše pár dnů se epizodní příběhy jednotlivých hrdinek, (E) lišek, propojí ve výpověď o jedné rodině.

Rostamova cesta Insara Jussupova mezi ostatními scénáři vyniká především netradičním prostředím kazašské vesnice. Toto sociální drama sleduje týden v životě třicetiletého Rostama, dělníka z Uzbekistánu. Cestu mu nečekaně zkříží krásná Miruert, jež je právě na návštěvě svých rodičů před svatbou a Rostama zláká na večírek do luxusního světa drahých rób a pozlacených klubů. Do světa, kde je zavřená jako ptáček ve zlaté kleci a v němž je pro ni Rostam zábavným zpestřením.

Mladík se do ní však bezhlavě zamiluje a nabyde přesvědčení, že musí dívku před domluveným sňatkem zachránit. Přestože se vyprávění soustředí na Rostama, je to právě postava Miruert, která svou vypočítavostí dělá příběh reálným.

Z docela jiné žánrové kategorie je *Sucho v krku* Michaely Knéblové. Autorka na rozdíl od svých kolegů odvážně kráčela cestou čisté komedie. Manželé Jakub s Anetou mají, přestože se navzájem milují, mezi sebou velký intimní problém. Jejich milostný život je kvůli Jakubově nechuti k sexu katastrofální. Dostáváme komediální lovestory o venkovských paničkách, hospodských řečech a nevěře, kde se všechny úsměvné postavičky v závěru střetnou na jednom bále, aby jednou provždy rozsekly všechny problémy a křivdy.

Terézia Klasová absolvovala se scénářem *Tento neexistujúci objekt našej lásky*, ve kterém se pokouší vyrůst hned dva hlavní hrdinové. Příběh o dospívání, lásce a touze po svobodě se odehrává na předměstí Bratislavy. Kristína se potýká s každodenními starostmi běžného teenagera, její přítel Gabriel pak váhá, jestli má následovat otcovy představy o jeho budoucnosti. Společně se stávají členy tajemného spolku, díky kterému brzy prozřou a vrací se do reality s vírou, že svět není nakonec tak špatným místem. Klíčovým problémem tohoto scénáře je skutečnost, že svým tématem ani uchopením nepřichází s něčím, co by ve čtenáři po jeho přečtení cokoliv zanechalo.

Pokud hrdinové předcházejícího scénáře byli naprosto typickými postavami coming-of-age žánru, parta

looserů z příběhu *Fraktál* Ester Fischerové se na první pohled vymyká. *Fraktál* je černou komedií s absurdními prvky o osudu několika antihrdinů, kteří si v současné Praze rozhodli založit hospodu. Nesourodá skupina si od šíleného nápadu slibuje něco jiného – Slečna učitelka chce povyražení o prázdninách ve svém jednotvárném životě, Tea chce získat Slečnu učitelku pro sebe, Majkoš hledá místo, kde bude moct lidem vykládat svá životní moudra, Jožin místo, kde se může do němoty opíjet, a Kefír prostor, kde může zachránit svět. Všichni pak podobně jako Adam, majitel hospody, chtějí konečně nějak změnit svůj život a něco vybudovat. Jakkoliv se jedná o výčet postav přinejmenším bizarních, svým způsobem jim musíte fandit, byť na konci příběhu nedosáhnou vytouženého cíle a příliš se nezmění.

Závěrem bych ráda vyzdvihla scénář Ondřeje Erbana *Před pikolou za pikolou*, jenž mezi ostatními působil jako malé zjevení. Komorní příběh malého Bena a jeho otce se odehrává v minimu dialogů, ale při jeho čtení na mě poprvé a opravdu působila stísněná atmosféra popisovaného lesa i bezútěšné situace, v nichž se hrdinové ocitají. A co víc – na rozdíl od ostatních scénářů – jsem si dokázala text představit na plátně jako hotový film. Děj postapokalyptického příběhu, kde se Ben s otcem ukrývají v lese před zuřící válkou, který není zasazen do konkrétního prostoru ani času, je možná předvídatelný, ale vůbec to ničemu neškodí. Na nepřátelský svět nazíráme Benovýma dětskýma očima a stejně jako on se toužíme dozvědět víc, opustit bezpečně vystavěné hranice jejich útočiště. Ben částečně k tomuto poznání

dochází skrze postavu svého imaginárního přítele Luna, i díky vojákovi, kterého u sebe ukrývají. A ačkoliv celou dobu tušíme, jak příběh vyvrcholí, nakonec doufáme, že Ben ještě nebude muset dospět, protože na rozdíl od něj už víme, jak může být život krutý.

Pokud jsem na začátku tvrdila, že všem výše analyzovaným scénářům je společné tápání hrdinů a hledání východisek z bezútěšných situací, či jakási snaha se vzepřít (společnosti rodině, dogmatům), pak všechny trpí také hromadným neduhem všech prvotin. Drtivá většina scenáristických příruček tvrdí, že než začnete psát scénář, musíte mít rozmyšlené čtyři věci: úvod, bod obratu na konci prvního dějství, bod obratu na konci druhého dějství a konec. Pokud víte, jak v těchto konkrétních bodech scénáře postupovat, pokud dobře znáte své postavy a víte, kam je chcete vést, pak jste připraveni a můžete začít psát. Dřív ne. Tato struktura vyprávění, jakkoliv se zdá možná úsměvná a přímočará, má jednoznačně svůj smysl. Ani jeden z absolventských bakalářských scénářů naneštěstí tzv. tříaktovou strukturu nesplňuje. Jakousi zavedenou tendencí jsou neúměrně dlouhé úvody, zkratkovitá charakteristika postav či příliš uspěchané konce doznívající do ztracena. Jinými slovy – čtenáři/divákovi autor sice nabídne dlouhý úvod, během jehož se seznámí s prostředím i postavami, ovšem charakteristika hrdinů je povětšinou nedostačující a než se s nimi dokážeme identifikovat, vcítit se do jejich problémů, vyprávění dospěje do konce, aniž by došlo k patrnému vývoji.

Práce na scénáři je nevděčná. Na samém počátku máte myšlenku, snažíte se ji rozepsat průměrně

do devadesáti stran krátkých popisků a dialogů, aby ve výsledku sloužily jako jakýsi návod/nástin/plán široké skupině lidí, jejichž úkolem je z vašich slov udělat audiovizuální dílo. Spousta scenáristů na to však při psaní zapomíná, nechávají se pohltit (procesem tvorby, příběhem, sami sebou) a nedovolí čtenářům, lidem zvenčí, aby do příběhu pronikli s nimi. Naučit se psát scénáře tak, aby sloužily výslednému filmu jako pevné základy, chce spoustu cviku a jistou míru sebezapření vlastního autorského ega. A je to právě úkol scenáristy, aby téma, příběh a postavy byly natolik silnými, že na konci vznikne opravdu dobrý film.

Autorka je dramaturgyní České televize.

Štěpán Hulík: Scénář by neměl vzbuzovat pochybnosti

Se scenáristou Štěpánem Hulíkem jsme si povídali o dvou absolventských scénářích katedry scenáristiky a dramaturgie. První z nich, *Cypri, nebuď pičus* od Lukáše Csicselyho, se věnuje chlapci žijícímu ve vlastní realitě, v níž touží po pasování na rytíře. Podle Hulíka se nevšedním hrdinou, jehož máme litovat, podobá filmům devadesátých let. *Mor* Milady Těšitelové sleduje proměnu společnosti a jejího chování pod návalem smrtelné epidemie, a svým tématem se podle Hulíka vymyká na FAMU běžně psaným scénářům.

Začněme u Csicselyho diplomového scénáře *Cypri, nebuď pičus* s podtitulem *vyprávění o statečném Cypriánovi a jeho kámošovi Frantovi.*

V případě Csicselyho *Cypri, nebuď pičus* mě kromě samotného názvu zaujala volba hlavního hrdiny. A to včetně prostředí, v němž se příběh odehrává. Je totiž velmi důležité, aby si autor vybral hrdinu a prostředí, jež opravdu zná. Trochu větší potíže jsem měl s příběhovou rovinou, tedy jak nechal autor postavu konat. Chybělo mi jasné směřování, cíl, za nímž by hrdina šel. Občas jsem se v příběhu ztrácel a nevěděl, kam se postavy ubírají. To je obecně chyba prvních scénářů, tedy že máme postavu, jíž jsme fascinovaní, zhruba víme, jak příběh začne, ale nejsme si už úplně jistí, kam ho chceme dovést. Neděláme si osnovu, scénosled, který by nám sloužil jako mapa, jak se na té cestě od začátku ke konci neztratit. Tohle je obrovská chyba hlavně začínajících autorů a bohužel si nejsem úplně jistý, že všichni pedagogové na katedře scenáristiky studentům dostatečně zdůrazňují tuhle nutnost sepsání podrobného outlinu před započetím práce na samotném scénáři. Cyprián od začátku spěje ke dvěma situacím; nejdříve se chce zúčastnit setkání Blanických rytířů. Nadšeně o tom mluví, strhne si v hospodě plakát o konání té akce, ale proč tam opravdu chce jet?

Aby ho někdo pasoval na rytíře?

Tomu rozumím, ale nefunguje to pro mě jako motor, jenž by dostatečně silně poháněl příběh dopředu. Nemůžete brát tento cíl vážně – je to jen taková

legrácka, jsme přece v Čechách, v současnosti, víme, že skutečným rytířem se Cyprián stát nemůže. Tím pádem si kladu otázku, co by se Cypriánovi stalo, kdyby se na tu akci Blanických rytířů nedostal. Asi bude smutný, ale změní se tím zásadně jeho život? Myslím, že moc ne. Cíl musí být pro hrdinu něco podstatného – abychom jako diváci cítili, že když svého cíle nedosáhne, reálně tím o něco přijde. Ve velkém nepoměru mi přišlo i to, o jak drobný cíl jde, a jak velká je mu dávána plocha scénáře. Zhruba třetina textu, to je neúměrně moc. A když Franta s Cypriánem na sraz Blanických konečně dorazí, poměrně záhy pochopíme, co jsou Blaničtí rytíři zač, a pak zdlouhavě čekáme, až to docvakne i hrdinovi. Je to fór na dvě stránky neúměrně natažený na desetinásobek.

A ta druhá situace?

Prostřednictvím Franty pochopíme, že Cyprián chystá nějakou velkou akci. Jako motivace mu má sloužit neúspěch na onom setkání a pak to, že je s maminkou vyhozen z bytu a končí v azylovém domě. Rozhodne se proto exekutorům pomstít, respektive přes ně celému zlému světu. Jenže celý tento motiv vyrůstá z textu příliš náhodně, nepřipraveně. Dozvídáme se to díky videu, které objevuje Franta. To je dramaticky slabé a vypravěčsky neobratné. S celým tímhle motivem pak souvisí další problém: autor nám sice od začátku scénáře podsouvá určité prvky současného světa – uprchlická krize, Zeman prezidentem – a ty mají navozovat dojem, že je se světem něco špatně. Jenže tyhle informace získáme

jen ze zpráv, nevyrůstá to ze samotných postav. Cyprián tvrdí, že chce napravovat svět, nicméně my vůbec netušíme, co chce napravovat. Pseudoteroristický útok v závěru scénáře najednou překazí Franta, ale ten se o něm dozvídá tak krkolomným způsobem, že pro mě překračuje hranici nadsázky a stylizace.

Osobně jsem měla největší problém s Cypriánovým vývojem od lehce vyšinutého až po incident s kamionem, jenž evokuje psychicky nemocného člověka.

Právě kvůli tomu si nakonec ani nejsem jistý, v jakém se ocitám žánru. Když nechá autor Cypriána vyběhnout na dálnici, kde chce s mečem v rukou zastavit jedoucí kamion, má jít zřejmě o vtipnou scénku. Mně to ale vtipné nepřijde, protože si domýšlím konsekvence. V tomhle ohledu se autor scénáře *Cypri, nebuď pičus* uchyluje k podobnému přístupu jako někteří jeho profesionální kolegové: představují nám poloblázniv é hrdiny, my se jim máme smát a třeba se i dojímat nad jejich jinakostí, a přitom jejich postavy dělají věci rovnou za hranou. Příkladem je film *Václav* s Ivanem Trojanem. Nemám chuť takovému hrdinovi držet palce, ale spíš mu dát pár facek.

Kdyby byl Cyprián klukem vidícím svět jinak a zároveň se snažícím svět lidem okolo sebe zpříjemnit, tak byste mu leccos odpustila. Ale nic takového tam není. Jde o osmnáctiletého kluka, který se však chová jako čtrnáctiletý. Ani pro svou údajně milovanou Julii není ochotný nic udělat.

A to mluví o rytířské lásce na dlouhé lokte. Přitom ho zničehonic přestane zajímat.

Ano, a vy netušíte, co se stalo. Autor to řeší scénou, jíž sledujeme Frantovým pohledem přes okno – nevíme, co si Julie s Cypriánem říkají, jen se ex post dozvíme, jak ji Cyprián děsně urazil. Neukazovat věci napřímo a nechat diváka, ať si občas něco sám domyslí, může zafungovat dobře. Na druhé straně se tento přístup někdy stává prostě jen východiskem z nouze, což znamená, že si autor není jistý, co by si postavy měly říct. Radši je tedy ukáže z odstupu a zdánlivě „neortodoxně" nám zatají, o čem opravdu mluvily. Takových okamžiků je v textu víc a utvrzovaly mě postupně v pocitu, že autor nemá ujasněné, co jsou jeho hrdinové opravdu zač, za čím skutečně jdou, jaké jsou jejich motivace a cíle. V české kinematografii devadesátých let se zformovala vlna filmů, kvůli níž vznikl terminus technicus „chcípácký film". Šlo o snímky, kde hlavním hrdinům o nic nešlo, nevěděli, co se sebou, a divák měl dvě hodiny procházet tím jejich tápáním odnikud nikam s nimi. Jenže proč? Proč mám sledovat asociálního člověka, který si sám se sebou neví rady?

To lze vztáhnout k zatím neprobrané struktuře textu. První třetinu textu zabírá příprava a cesta na sraz Blanických rytířů. V kontextu rozvolněné dynamiky mi připadalo, že si autor užíval vykreslování scén a Cypriánova chování. Po zklamání, jež přišlo při samotném srazu Blanických, se ale jasné motivace činů ztrácí.

Potom, co Franta viděl jen náznak určitého Cypriánova plánu na velkou věc, se náhle objevuje v Praze, v převleku za lehkou děvu, což má být zase určitá pseudonadsázka, ale nějak už se nesměju. Vytrácí se motivace a příběh je pro mě už příliš mimo. Říkám si, že ve finále mohlo dojít k čemukoliv – kdyby tam najednou spadl létající talíř, vyšlo by to nastejno.

Celkově jsem měla pocit, že scénář měl ambici představit poněkud zvláštního hrdinu, jenže se to v průběhu rozsypalo. I na rovině spisovné češtiny nebo překlepů.

A jsme zase zpátky u toho outlinu. Měl by vždycky předcházet scénáři, jde totiž o rozvržení jasné stavby či mapu příběhu. Když si řeknu, že pojedu z Plzně do Kardašovy Řečice, kde jsem nikdy nebyl, tak možná na začátku vyrazím přibližně správným směrem, ale nakonec se určitě ztratím. Tak dopadne i scénář psaný bez outlinu. A text podle mě vůbec neprošel dramaturgií, případně byla velmi laxní.

Dosahuje závěr scénáře nějakého účinku?

Je tam pokus o katarzi, kluci si spolu všechno vyříkají a usmíří se. V tom by potíž nebyla, potíž je, jak krkolomně autor Frantu k Cypriánovi na konci dovede. Objevuje se řada náhod a autorských schválností, aby se postavy dostaly tam, kde je potřebuje mít. Ale abych nebyl pouze kritický, musím ocenit snahu zobrazit přátelství těch dvou kluků. Zejména to Frantovo úsilí Cypriánovi stále pomáhat – děj se co děj – mi přišlo hezké a emocionálně se mě dotýkalo.

Mně občas při čtení textu naskakovaly otazníky, proč se Franta s Cypriánem vůbec baví.

Beru to tak, že je mladší, může ke staršímu Cypriánovi vzhlížet. Nicméně to také není úplně dotažené: chová Franta k rytířství stejný obdiv? Nebo to dělá jen pro Cypriána? Nejsem si v tomhle směru jistý, což je chyba. Text by v tomhle ohledu neměl vzbuzovat pochybnosti.

Ale pravdou je, že oproti vztahu s Julií působí jejich přátelství přesněji. Pořád můžeme vymyslet nějaké možnosti – Franta je třeba taky společností nepřijatý, potřebuje kamaráda. Můžou si být přáteli, které jinde nemají.

To je určitě možné, ale autor by nám to měl přiblížit. Poznáme sice otce Franty, nějaké jeho zázemí, cítíme, že je doma nejspíš přehlížený, a tak hledá někoho, kdo ho bude mít rád. Ale obecně myslím, že kdybychom byli v realitě, tak by na Cypriána okolí reagovalo jinak. Muselo by se více vyhranit, rozhodně silněji, než ho jen odbýt slovy „ty jsi pako".

Cyprián evidentně žije ve své izolované realitě.

Přitom ale studuje normální školu. Scénář obsahuje nevysvětlené paradoxy zpochybňující celý text.

Ještě nesnáší celý moderní svět, včetně telefonů, ale doma si pouští filmy v televizi.

A pouští si je na VHS, což už je trochu moc. Cílem nejspíš bylo ukázat, že je Cyprián mimo, ale to by si

beztak pouštěl DVD, kazety jsou záležitostí devadesátých let. Navíc, je mu osmnáct let. Půjde tedy na vysokou, nebo alespoň ukončí střední školu. Ví, co bude dělat dál? On se vážně chová jako patnáctiletý.

Přejděme ke druhému scénáři *Mor* od Milady Těšitelové.

Začal bych hlavním kladem. Tím je podle mého výběr prostředí i tématu. Jde o úplně jiný typ příběhu, než jaké na katedře scenáristiky obvykle vznikají. Autorka se porvala s hodně těžkým žánrem, i když samotným textem není úplně jasně definován. Jde o alternativní verzi reality, pravděpodobně v padesátých letech.

V úvodní scéně se sice podle textu objevuje televizní týdeník ve stylu padesátých let, ale zároveň jsou tu také mobily a jiné vymoženosti…

Ano, to se hned dostáváme k věcem, jež mě při čtení vyhazují z konceptu. Obávám se, že jde opět o neudrženou autorskou stylizaci. Nejsem si jistý, kde se nacházím, jaký svět mi autorka vykresluje. V *Moru* jsou od začátku věci, které mi připadají naprosto jasné, a naopak mi přijde podezřelé, že je žádná z postav neřeší a není zneklidněná. Třeba v týdeníku se dozvídáme, že má jakási manekýnka na krku černou skvrnu, což pro mě představuje jasný signál. O pár scén dále přijíždí vlak s nemocnými lidmi a autorka vše sugestivně popisuje: hnis, hniloba, zápach. Přitom nikoho nevzrušuje, že z vlaku vynáší těžce nemocné lidi a že se přes ně nákaza může snadno rozšířit. Takže když až po třiceti

stranách dojde k ohlášení výskytu morové nákazy a vyhlášení karantény, říkám si proč tak pozdě. Autorka si tak nejspíš zařídila první bod obratu, po němž má děj vyrazit jiným směrem. Jenže on moc nevyráží.

Situace zvážní, lidé prchají z města nebo se stahují do svých domovů.

Utahují se šrouby, brzo pochopíme, že nositelem moru je Šarlota, nosící na rameni krysu, což je další jasný symbol. Následné události se mě ale bohužel i přes jejich extrémnost nedotýkají, jak by měly. Když přemýšlím, proč tomu tak je, musím přiznat, že jsou mi všechny postavy vrcholně nesympatické. Svým chováním a svými akcemi mi znemožňují, abych s nimi navázal vztah. Dvojčata Rosálie a Josef si na jedné straně přísahají věrnost, což evokuje blízkost. Ale v okamžiku, kdy dívka může bratra opustit, protože je nakažený morem, téměř to udělá. V tu chvíli pro mě postava hrozně ztrácí. Jejich otec je naprosto odpudivý, sobecký a chladný. Nicméně v určitou chvíli, když to autorka právě potřebuje, začne najednou své děti zachraňovat: jeho chování tak nevychází z toho, jak byl ten charakter do té doby nastavený a budovaný. A konflikt mezi Šarlotou a Rosálií pro mě není motivovaný, nedokážu rozpoznat, proč se od začátku nemají rády.

Zrovna tomu rozumím. Šarlota přijde do školy jako všemi litovaný sirotek, Rosálie ji chce přivítat a neúmyslně ji vystraší plyšákem kočky. Rosálie neudělala nic špatného, a přesto jsou všichni naštvaní na ni.

Super, jenže právě tohle by mělo být ve scénáři vybudované. Ať třeba Šarlota přijde do třídy, kde byla Rosálie dosud oblíbenou premiantkou, a začne pozornost i zájem ostatních přetahovat k sobě na její úkor. Pak máme objektivní důvod, aby Rosálie k Šarlotě chovala zášť. Scénář představuje souvislou řadu příčin a následků, mezi nimiž musí fungovat kauzalita. Rovněž si myslím, že jsou tam chyby, které pravděpodobně vznikaly při procesu přepisování scénáře. Například u scény na nádraží, kdy Šarlotina rodina prchá z města a Šarlotu tam nechává. V tu chvílí se tam potkávají s Rosálií a chvíli se zdá, že to bude Rosa, kdo Šarlotu zachrání. Jenže následně se ocitáme u dvojčat doma a je to Josef, kdo Šarlotu skrývá, přičemž Rosálie se jeho konání diví. Jako problém se mi jeví také použití některých postupů a motivů, za nimiž cítím jistou autorskou schválnost a samoúčelnost. Například odkazy na holokaust. Bagry shrnující hromady zubožených mrtvol okamžitě evokují hrůzostrašné záběry z osvobozování koncentráků. Nemohl jsem se však zbavit pocitu, že autorka tyhle věci trochu zneužívá. Jde o silné obrazy na pohled, ale nefungují organicky v rámci příběhu. Stávají se spíš atrakcemi, podobně jako když se autorka vyžívá v obrazech vytékajícího hnisu, což je sice působivé, ale netuším, proč se v textu vyskytují v takové míře.

I mně odkazy na holokaust přišly matoucí. Kladla jsem si otázku, zda mi takto závažné odkazy unikaly od začátku. Neměla by text od začátku pojit silnější myšlenka nebo metafora?

Tím se jinými slovy vlastně ptáte, co je ve skutečnosti smysl tohoto příběhu. O čem vlastně je? Má to být metafora rozložených, nefunkčních mezilidských vztahů? Má jít o modelovou situaci? Pak to pro mě nefunguje proto, že charakterizace postav není udržená. Už jsem o tom mluvil na příkladu podivného, nemotivovaného zlomu v chování otce dvojčat. Stejně tak není udržená míra nadsázky a stylizace. Když dám příklad: otec jede po ulici, na kapotu auta mu spadne žena, jíž vyhodily děti z okna. On vystoupí a baví se s ní, přičemž jejich dialog je až komický, nepatřičný – jako bychom se najednou ocitli na půdě velmi černé komedie, což je v rozporu se zbytkem textu.

Pokud to má opravdu být obraz lidské společnosti, v níž cit vytlačily jen strojovost a mechaničnost, tak na mě scénář nepůsobí proto, že z něj nemám pocit komplexní vize. Což bych ale textu odpustil, stále jde o studentskou záležitost. A určitě je tu potenciál pro to, aby se scénář dotáhl. Nechci být vůči textu příliš tvrdý i proto, že mám pocit, že je tu řada dobrých, silných nápadů, jen ještě úplně nezacvakávají do sebe. Zároveň jsem však už spoustu věcí viděl jinde. V díle je zřetelně přítomný vliv Ladislava Fukse a způsob jeho vyprávění. Jenže je potřeba si uvědomit, že jakkoli geniální Fuks byl, svoje zásadní texty psal před půlstoletím. Podobně třeba Albert Camus psal *Mor* také ve vlně existencionalismu padesátých let; nevím, jestli se to dá tak jednoduše vzít a převést do dneška.

Možná proto, že jsem vnímala dvojčata, potažmo Rosu jako ústřední postavu, zapůsobil na mě

celkově jinak. Hororové a ponuré prvky jsem nevnímala, a pokud ano, tak spíš v rovině temné pohádky, dětského příběhu. O to víc mě pak ale zarážely odkazy na holokaust vedle snového konce v sanatoriu, který byl kouzelný.

No jo, jenže kdyby scénář zpracovával příběh třináctiletých dětí, tak by musel být opravdu primárně o nich, nebo vyprávěný jejich očima. Na to bych potom přistoupil. Jsou tam ovšem objektivní scény jiných postav: vidíme otce Wolfa po cestě do práce nebo bratra Jana odstřiženého od dvojčat. Nejsem si ani jistý, jak některé motivy číst: autorka mi možná naznačuje, že ta morová rána mohla být podnícena uměle vedením města. V úvodu mluví o jatkách na zpracování jehněčího, jak mají novou metodu popravy, a při morové ráně zní z rádií, ať si pro své zdraví lidé kupují právě jehněčí. Navíc další postava Klaudie evidentně ví víc než ostatní, protože ještě před morovou ránou nakupuje rubáše, ví, že budou potřeba. Můžeme si tedy myslet, že celá ta epidemie je vyvolaná uměle. Jenže to text jen naznačuje, já zkrátka nevím. Podobně netuším, jestli maminka Amelia skutečně někde existuje, tyto nejasné věci mě matou. Zvlášť když jde o pokročilou verzi scénáře, u ní už by mě mást neměly. Závěrečný obraz, kdy se ruce mrtvých dětí na okamžik spojí na korbě třesoucího se vozu, je ale opravdu krásný. Kdyby byl scénář jasně zaměřený na vztah dvojčat, na prozkoumávání jeho vývoje a proměn, tak by šlo o nádherné závěrečné gesto.

Barbora Schneiderová

Barbora Kundračíková: Foto FAMU / Skříňka

Z toho vyplývá jedna věc, která je bezpochyby nejvýsostnější pravdou skládačky: přes všechno zdání to není hra samotářská: každý úkon, který sestavovatel puzzle provede, už před ním učinil jeho tvůrce; každý dílek, který znovu a znovu bere do ruky, který zkoumá a laská, každá kombinace, kterou znovu a znovu zkouší, každé tápání, každé tušení, každá naděje, každá sklíčenost byly zvoleny, vypočítány, promyšleny někým jiným.
– Georges Perec, *Život návod k použití* –

In the end, it is my belief, words are the only things that can construct a world that makes sense.
– Kate Atkinson, *Behind the Scenes at the Museum*

Muzeum je výjimečným prostorem – největším objevem moderní civilizace. Je malým světem, který za cenu konsensu a bezpečí nahrazuje přirozený význam toho, co spravuje, smyslem novým, méně intuitivním a více sémanticky budovaným. Věc, která nemá žádnou vedlejší agendu – pouze *je* – se jeho působením

stává komplexním nosičem významů a centrem spektra vztahů. Ačkoli je jeho primárním účelem dokumentovat a chránit svět „starý“, vytváří tímto způsobem zároveň jeho repliku, založenou na podobnosti.[1] Muzeum je doménou zvažování, uvažování a pojmenovávání něčeho, co je *jiné*, jeho akomodace a komunikace. Tento proces je jak sebe-reflexivní, tak reflexivní, obrací se dovnitř i vně, cílí na identitu věci i její kontext. Jeho leitmotivem je proto moc a politická strategie. Neosobní svět věcí, struktura nezatížená soukromými motivacemi, mizí a nahrazuje ji nový, *lidský*, estetický režim. Muzeum je kouzelná skříňka, v níž spolu vše nějakým způsobem souvisí, aniž by chtělo.

Dvojice výstav studentů a absolventů fotografických ateliérů pražské FAMU překvapivým způsobem tematizuje a variuje právě umělost, jíž je muzejní či galerijní prostor nadán – umělost světa věcí, které svou individualitu získávají právě až ve chvíli, kdy je na ně upřena pozornost. Nutno přitom mít na paměti, že touto umělostí a ne-přirozeností je – viděno z vnějšku – nadán vlastní lidský život, který ten muzejní pouze napodobuje; a k lidskému (vlastnímu) životu se také studenti obrací především. Zároveň reagovali na symptomatický problém dneška – problém jinakosti, jejího prožívání, identifikování a sdílení. Tomu je muzeum, pokud jej špatně pochopíme, ideální metaforou a také dokonalým lékem – proti přirozené nejistotě proměnného

1 Jascques Ranciére. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London / New York: Continuum, 2004.

staví pevnou hradbu objektů, informací, polic a katalogů. Jsme totiž takoví, jak vypadáme.

V rámci ročníkové výstavy *Fake Me*, jíž jako kurátor připravil Václav Janoščík a jejímž tématem bylo hledání sebe sama a hranic porozumění, se představila pětice autorů s jednou autorskou dvojicí. Zatímco Klára Jakešová přitom – v subtilní prostorové instalaci – poměřovala měkkost a fluidnost uměle vytvářených a volně oscilujících významů, Veronika Čechmánková pracovala s těmi, jež jsou dlouhodobě a náročně konstruovány – se sdílenými představami a komunitními praktikami, s identitou společenství, a využila přitom principu masek a maskování obecnými klišé. Adam Směták s Martinem Duškem motiv adaptace v cizorodém prostředí, to, do jaké míry se lze přiblížit zmizelé skutečnosti, dnes redukované na své nezáměrné pozůstatky, přímo s muzejními strategiemi spojili – a v paradoxu připomínajícím klasickou hru „LARP“ dospěli k závěru, že sama informace neznamená nic. Max Vajt pak v textové hře *Museums preserve, interpret and promote the natural and cultural inheritance of humanity* zareagoval na jiný ze spojitých motivů – a sice potenciální nenasycenost tohoto systému, který je prostě *universální*. A Jakub Ra s Olgou Krykunovou nakonec představili dvě možné verze „jiného“ světa řízeného odlišným systémem pravidel i nároků, který se ideálně i idealizovaně opírá ve svém vnějšku o to, co je spojeno s vnitřní identitou, s imanentní vlastností individua – o jeho svobodu.

Je to zřejmě výsledek určitého obecného nastavení katedry, že druhá – absolventská – přehlídka, jejíž

kurátorkou byla Štěpánka Šimlová, na tu ročníkovou tak nebývale těsně navázala, až dolehla. Podobně jako Georges Perec ve svých románech, také Zuzana Lazarová se zde zamýšlela nad mnohostí, ústící až v přebytek pocitů, závratí, prožitků, momentů, situací, pojmenování, záznamů, studií, interpretací, obrazů, fotografií, rámů, instalací, videí, zvuků, melodií, textů, vět, slov a výkladů. Názorně také ukázala, jak se sám umělecký a galerijní provoz může snadno stát labyrintem nenaplněných očekávání či pastí spektáklu. S poptávkou po novém a s tím souvisejícím konstantním *zahlcením* se vyrovnávala také instalace Simony Petrlové, protože: Co to znamená normálnost? Jak ji lze stanovit? Jak ji lze dosáhnout? A jak se jí lze vyvarovat? Zvláště, jsme-li zaplaveni nekonečným počtem „normalitě" se zpěčujících impulzů. Témuž, s posunem ke stanovení jejích limit, se věnoval v sérii fotografií opuštěných industriálních staveb i Jakub Podlesný, protože: Kde jsou hranice toho, co označujeme za známé? A co je tvoří?

Pohyb po *hranici známého světa* spojil několik dalších, v zaměření i provedení jinak odlišných prací. Jednak to byl soubor snímků, deníkových záznamů a zřejmě také osobních zkušeností Taisy Sharové z jeho potenciálního „konce" – argentinského přístavu Ushuaia, které skutečně evokují dojem toho, že země, kde žijí lvi, stále existuje. Byl to ale také cyklus Tian Yanga, který, krom mapování konkrétního kulturního kontextu a poměřování jeho sémantických limit, vytvořil rovněž technicky výjimečnou sérii originálních fotografických portrétů snažících se o zachycení podstaty „češství".

A patří sem i sociálně laděný záměr Benjamina Peguera, soustředícího se na problém orientace a přijetí jedince v cizorodém prostředí. Jednoduchým, ale pádným způsobem se zde přitom připomněly myšlenky Martina Bubera o tom, co to znamená chápat druhé jako „ono", respektive jako „tebe".[2]

Premisu, že věci jsou tím, co lidské vazby, vztahy, organizaci i hodnoty vyjadřuje nejpřirozeněji, využily také další práce – cyklus fotografií, zachycující piešťanský Dům kultury od Lucie Kuklišové, a série objektových studií Karolíny Smilkové. V obou případech se přitom lze ptát, kdy se tvar stává znakem – a kdy se znak stává symbolem. Stanovení toho, zda máme co do činění s „objektivním" prvním, či „subjektivizovaným" druhým, uvodilo dvojí možný směr – na jedné straně k podstatě *vnímání*, odtud k principům obrazu, až k promýšlení a vytváření jeho vlastní (umělé) inteligence; a na straně druhé pak do nitra lidské duše, její *intimity* a křehkosti. Do rámce prvního spadají práce Elizabeth Khaust, soustředící se na to, jak poznáme, co je pravda, co je skutečnost – a jak na ni reagujeme; a Ines Karčákové, jejíž úvaha o hvězdném nebi a omezeních lidského zraku působivě připomněla Kantovo volání po vznešenu. Otázka toho, co to je realita, je samozřejmě stále stejně aktuální – méně než dříve jde ale o to, zpochybnit absolutismus jedné verze, a více o možné dosažení konsensu: Pokud v práci Eulalie Polne přestal být obraz komunikačním nástrojem a stal se živým organismem,

2 Martin Buber. *Já a Ty*. Praha: Portál, 2005.

tělem, Oskar Helcel tuto myšlenku převrátil, a v sérii videozáznamů propojujících virtuální prostředí s tím reálným jej nabídl nikoli světu, ale svět jemu: Immersed in Images. A Dušan Smodej ji pak ve formě sádrové zdi zhmotnil – a později, jako připomínku nekonečného cyklu tvoření a boření, zničil.

Toto je život – toto je jeho intimita – hlouběji zarezonovalo v trojici děl od Minghui Zheng, Anny Jarosz a Daniely Junáškové, pátrajících po *lidské identitě*. Je stálá, procesuální, vnitřní, kontextuální…? Jejich prostřednictvím vystoupila jednak nesmírná plasticita a synchronicita lidské existence, také ale potřeba rozlišovat mezi vlastním a cizím prostředím ústící v téměř bachelardovské zabydlování se, které teprve umožňuje skutečné žití v konkrétním prostoru.[3] Zejména téma ženské intimity a vypořádávání se s osobními traumaty je přitom hlubokou metaforou vymezování se „jinakosti" vůči „stejnorodosti", jež si žádá svou emancipaci. A pokud už se objeví téma emancipace, pak je zde samozřejmě také *aktivismus* a boj o lepší svět, o lepší budoucnost – a to ať už obecnou, nebo osobní. Nejlépe samozřejmě obojí – v krajině podle Martina Netočného a ve vlastním těle (znovu) podle Jakuba Ra.

Jak ve své obhajobě napsala Klára Jakešová, v zahlcení informacemi se nacházíme „… ve stavu vědění bez zkušenosti a jednání bez odpovědnosti". Lidský systém je arbitrární. To, nač jsme odkázáni, je na jedné straně řada drobných momentů, pocitů, prožitků, znaků, symbolů

3 Gaston Bachelard. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009.

– na druhé víra; na jedné fenomenologie – na druhé teologie. Nezbývá nám proto nic jiného, než spolehnout se na přesvědčení, na víru, že se všechny okolnosti tím, či jiným způsobem vztahují k určitému, byť pouze tušenému celku. A formulovat obojí ve slovech. Vnímání světa se silně podobá tomu, jak je ve svých filmech vykresluje László Nemés – zoufale nevybavení procházíme cizorodým prostředím, z nějž identifikujeme pouze nejvýznamnější body, zbývající si domýšlíme, a tápeme skrze ně kupředu – k vytčenému cíli, který je však, opět, arbitrární. Shoda náhod, žádný cíl, pouze vágní rámec. Dezorientace 2.0. Tohle je normálnost, tohle je její limita – a umění by ji mělo stále pokoušet.

Autorka je kurátorkou Muzea umění Olomouc.

Klára Vavříková: Pamela Ewing Wake Up Moment

CHAPTER ONE

I Hate Being Bi-Polar It's Awesome

Prohlížel si své tělo a prsty bezděčně přejížděl po břiše. Stál pevně. Cítil absolutní rovnováhu. Pohled ho svedl přes kolena a lýtka až k prstům na nohou. Naleštěná bílá podlaha pro oči tak neutěšeně studená byla na dotek teplá jako lidská kůže. Aby si tuto teorii potvrdil, pohmatem kontroloval pravou dlaní teplotu svého břicha, zatímco plochou levého chodidla ohmatával podlahu.

– feeling amazing

Myslel si… byl přesvědčen, že kdyby měl po ruce nástroje, které by jeho teorii mohly potvrdit, potvrdily by ji. *„Jsem podlaha,“* řekl.

Z pokoje k němu štěrbinou prozařovalo růžové světlo. Vešel dovnitř. Růžolící místnost byla sladká a přívětivá jako reminiscence dělohy jeho matky. Procházel ze stropu visícími látkami a poslouchal příjemný ženský hlas. Kdyby byl býval smutný, hlas by ho utěšil, pohladil po vlasech a poslal z dělohy dál ven do světa. Cítil *velmi speciální atmosféru intimity*, když pozoroval dvě ženy, jak jedna druhou hladí, jako by ji léčila dotekem. Pomyslel na to, že je mužem, který umí plakat a je si toho vědom.

– feeling grateful

Znovu se narodil, když vyšel ven do tmy. Skláněly se nad ním stromy, do kterých šeptal vítr dětská tajemství. Všudypřítomný pohybující se hmyz ho fascinoval. Nohy ho trochu zebaly, když chytal kobylky do rukou. Dlaně tiskl pevně k sobě, přikládal je k uším a poslouchal, zda uslyší pohyb jejich zmatených nohou. Pustil je. A pak znovu chytil. Pustil. A pak znovu chytil. Když je pustil naposled, přiklopil je sklenicí. Udělal jim domeček. Sám se pak schoval do toho svého. Aby na něj nikdo nemohl. Dával si pozor, aby mu netrčela ani noha, protože by mu na ni mohlo něco nečekaně sáhnout. Pak si ale začal uvnitř připadat sám, a tak odešel.

– feeling emotional

Všude, kam dohlédl, byly hory hlíny doutnající do nebe. *Ideální krajina*. Království. Mohlo se tu

všechno. Nebyly žádné limity. Iniciační momenty. Výpravy krajinných vědců a třídící ruky bloudící po horké mase. Přátelství. Starost. Péče. Nástěnka skutků.

– feeling strong

Vrátil se dovnitř a nasadil si brýle. Přenos kamer zajišťoval, že v nich viděl sám sebe. Sám sebe, jak sedí v županu na gauči. Zdálo se mu, že se nepoznává. Jeho tělo se měnilo. Věděl, že to je on, ale viděl se jinak, než se cítil. Každý pohyb byl komplikovaný. To, co chtěl udělat, se neslučovalo s tím, co nakonec udělal. Úhel pohledu je všechno. Úhel pohledu nás samotných na sebe je všechno. Marnost se opakovala, dokud nedokázal sundat ta silná skla a neuviděl se zase takový, jaký Ye.

– feeling concerned

Stoupl si k zrcadlům, aby se ujistil, že jeho tělo zase reaguje tak, jak má. Pohyby, které udělal, se zrcadlily v přesném sledu a synchronně. Cítil potřebu kontaktu, ale neměl ponětí, jak ho navázat. Přistoupil k obrazovce, která mu svítila do tváře. Měl hlad, a tak jedl. Měl chuť tančit, a tak tancoval. Zpíval, zatímco mu špagety padaly z pusy a dělaly fleky na jeho bílém nátělníku. A všem se to líbilo.

Uvědomil si, že skutečným uměním bude, až první člověk dokáže změnit skupenství. Jeho každodenní rituál vygooglovat sám sebe zabral sotva pár vteřin. Přestal se orientovat v čase. Následně se přistihl při tom, jak mění skupenství.

– feeling awesome

Postupně se stával méně a méně viditelným. Nikdo ho už nepotkával. Měsíce a roky na něj nikdo nesáhl.

Zprůhledněl a stala se z něj voda.

Když v tom okamžiku…

… se probudil.

CHAPTER TWO

Pamela Ewing Wake Up

A: „No, a to je konec."

B: „Jak jako konec?"

A: „No končí to tím, že se Kanye West probudí, a ten, kdo to čte, jako zjistí tu pointu. Že to je celé jenom jeho sen. Takže tím pádem je za všechny díla, které byly vystavené, zodpovědný Kanye West. Nikdo vlastně nic neudělal, protože to všechno je jeho práce. Všichni žijou v jeho simulaci. On je takový demiurg, něco jako Stalin v Groysově pojetí. A to, co je naše realita, je ve skutečnosti jen fikce, kterou tvoří Kanye West. Všichni žijeme v jeho snu. Jeho podvědomí je… může být… klidně stovkama nebo třeba milionama autorů."

B: „A jak ale ti lidi ví, že to je Kanye West? Dyť to tam nikde není řečený. To je přece úplně nejasný, kdo to je."

A: „No to je taková šifra. On si teďka jako začal říkat Ye. Že se jako nejmenuje Kanye West už, ale jenom Ye. Jenom je (smích), to je v češtině vlastně dost silné. A já tam píšu: ‚*Marnost se opakovala, dokud nedokázal sundat ta silná skla a neuviděl se zase takový, jaký Ye.*' "

B: „Aha. A co když to nikdo nepochopí?"

A: „No nevím. Ale tak pořád nám opakujou, že

nevyřčené věci jsou lepší, než když je to až moc jasné. Tam už pak není žádný prostor pro recipientovu imaginaci. Tak prostě kdo to tam nenajde, tak si tam musí najít něco jiného. To je na něm. Jako já bych to mohl nazvat třeba *Gesamtkunstwerk Kayne West*, ale to by pak od začátku bylo jasné, že ten týpek je Kanye. A nebylo by tam uvnitř toho příběhu to rozuzlení. Ta nejistota na začátku, jakože nevíš, kdo to je a co se tam vlastně děje, a pak ti dojde, že to je on a prochází jednou z těch výstav, co za ten rok na katedře vznikly. A zároveň je tam ještě ta linie toho, že to jako je lidský život od narození až do smrti. Až do neviditelnosti, stáří a změny skupenství. A ta změna skupenství je zároveň ta smrt a zároveň utopení se v technologiích a sítích, které tě pohltí. Což je vlastně taky jistá obdoba smrti. Smrti fyzického těla. Všechny ty výstavy a všechny ty díla jsou v podstatě takovým romantickým voláním po návratu něčeho hmatatelného, hledají něco osobního ve světě smrti fyzického těla a změny skupenství. Chtějí přivolat vzpomínky z dětství a dospívání, ukazujou ti na obrazovkách, jak jeden člověk hladí druhého, nastavují ti zrcadlo a nutí tě podívat se na sebe. Všichni se dívají optikou technologií, ale ta témata jsou vlastně strašně intimní, sebezpytující a někdy skoro až haptická."

B: „Já už se v tom vůbec neorientuju."

A: „Hm."

B: „No a není to dost klišé, že jako někdo něco dělá a pak to končí tím, že se jako ‚překvapení' probudí?"

A: „No jasně že je. Ale to je ironie, chápeš? To má být klišé. Je to vědomé užití klišé, a to je rozdíl. Je to

reakce právě na popkulturní vzorec ‚velkého zvratu' za pomoci snu jako deus ex machina.

Jako když si vizualizuješ kultovní scénu z *Dallasu*, kdy Pamela Ewingová ráno vstává v růžovém lehkém županku, slyší sprchu a mezi snem a bděním vchází do koupelny. Tam sáhne po klice sprchového koutu, a zatímco ho otevírá, otáčí se on. Je tam. Bobby Ewing, živý a zdravý se stále stejně zářícím úsměvem, který potěší srdce každé ženy na severní polokouli. No a každá hospodyně v devadesátkách si konečně oddechla, zavřela podpultovou vodku schovanou v prádelním koši a začala zase fungovat, protože Bobby is back. Všechno to byl jen Pamelin ošklivý sen.

No a tady, protože to je dobré, tak to byl Kanyeho sen. Protože Kanye je největší umělec našeho tisíciletí, že jo. Takže když jsme všichni jeho simulace, tak jsme v podstatě strašně na úrovni a budeme pravděpodobně tam někde nejdražším dílem světa. Haha."

B: „A co mají teda ti umělci dělat, aby nebyli jen součástí jeho snu?"

A: „No musí ‚break the simulation'. A pak vystoupí z Kanyeho stínu. Musí zjistit, stejně jako my všichni ostatní, jak se dostat mimo fake, ať už společenský, nebo svůj vlastní. V podstatě je to celé o hledání nějakého základu, ať už je tím myšleno cokoli. O hledání reality, o snímání masek, pod kterými hledáš hlubší skutečnost."

B: „Oukej."

CHAPTER THREE

Peace O Famu

Rozhlédl se kolem sebe a zjistil, že v místnosti nejsou žádné kamery kromě jeho vlastních. Z televize k němu doléhal tlumený zvuk ranního vysílání.

„Tyhle tenisky by se daly bez nadsázky označit jako mezník v historii sneakers. Můžeš oponovat tím, že každý jablko je mezníkem jabloně, ale tenhle argument tím teda asi nevyvrátíš."

Jeho tělo bylo probuzené dříve než jeho mysl. Zatleskal, ale nic se nestalo. Zatleskal podruhé. Ze skříně naproti se vysunul šuplík s jeho posledním dílem, které ještě nebylo na pultech. Dnes to vypukne.

– feeling ready

Nazul si je a rozhodl se, že poběží tak dlouho, dokud z něj nebude jenom tečka. Dokud nezmění tvar

.

Autorka je kurátorkou a teoretičkou umění.

Martin Bubrín: FAMU International Students Find a Strong Cinematic Voice

There is something frustrating about watching a contemporary film market overloaded with hundreds of titles that mostly serve one purpose: to fill one particular slot. It doesn't matter whether it's a big screen in cinema, small screen on television or even smaller screen on smartphone, audio-visual work is constantly trying to find its own audience that will fulfil its needs, commercial or artistic. Therefore, in today's surfeit of content of any kind, it's getting harder to recognise the real intentions behind the filmmaking process itself, which is trying to bring something new but is also aware of the limitations of the media in a time when the author's vision has to have a broader appeal and distributional purpose.

However, these restrictions go yet unnoticed by the film students, whose narrative and stylistic expressions are for now freed from future performance as a finished product that needs to comply with the expectations of various involved parties. Their work doesn't have to meet any demands to approach a specific kind of audience; it simply shows the future potential of an individual by adopting certain filmic techniques and creating his or her own way of telling a story. As a person whose daily workload is to assess hours of content of various types, I was very pleased that even in this fragmented era without any unifying element, there is still room for freshness and vigorous enthusiasm that shows a promising generational voice with the potential of telling a more expansive story to a larger audience.

From the films I have seen from this year's final exams, every single one contained an interesting narrative or stylistic element to build on, which made the whole viewing process a stimulating experience. In the three specialised exercises of dramatic fiction, which contains First Kiss from the Fall 2017 semester and Triangle and Short Fiction from the Spring 2018 semester, the directing students approached clearly described assignments with unexpected lightness and their own interpretations of the material. Also, in the First Kiss and Triangle assignments that were directed by the same four women directors, there is a visible development between different runtimes and techniques used, the creation of their own style and inclination to a preferred theme.

This process is the most visible in two films by Sheida Sheikhha, who, with a minimalistic eye, explores tense relationships with tragic outcomes. *It's nothing* focuses on a girl caught in the trap of a toxic relationship and psychologically tormented by her partner, who is cleverly overshadowed. Claustrophobic drama with a basic outline works as a series of scenes in which the main character faces desperate situations and has no way out. This emotional standpoint is captured by using off-screen space and a slowly moving camera that unravels the setting. With this simple but very effective method the director builds up a tension that, together with intensifying foley effects, escalates the atmosphere.

Appropriate stylistic choices that greatly serve the emotionally complicated narrative are also visible in

Sheikhha's second film, *Babylon*, this time dedicated to uneasy mother/daughter dynamics. More immersed in genre storytelling, the film starts with a flashforward of a disturbed young girl – here again, the long take and sound design do the job of empathy for the main character. The film then continues to narrate its story in two storylines, which are strongly in juxtaposition to one another because the viewer doesn't see what the voiceover indicates. The constantly moving camera, using (macro) details and decentralized composition, keeps the attention of the viewer and makes the film a realistic yet intimate psycho-thriller that brilliantly fulfils the assignment.

A more invisible but efficient style is used in the films by Barkha Naik, who lets the viewer focus on the story and emotions rather than on vibrant execution. Her First Kiss assignment centres on a young woman who is looking forward to her film role and kiss scene with her male colleague but is disappointed by the result. The easy-going short piece shows the right usage of shot/reverse shot and panning and therefore connects the main character with the viewer. Even though the film struggles to find a strong ending, it achieves a short-form depiction of the acting profession with its possible meta-reading.

Naik constructs a more compelling piece in her second film, *Finders Keepers*, which wonderfully adopts the point of view of a child who tries to understand the complicated world of adulthood. The almost basic outline is again lifted by an unnoticeable style that

serves the narration and perfectly accompanies the central acting performance by the great main character of a small daughter and her parents – a married couple in crisis. The film is by far the most powerful in its non-forcedness and realistic touch, which is in line with the Triangle assignment.

Perhaps the most pointed-out First Kiss exercise is seen in the short film by Dora Szelei, who brings a visually strong coming-of-age tale of a boy who discovers that a spontaneous kiss isn't supposed to be what it seems. Even though the beginning indicates the story will go a different way, with the boy's arrival in the brothel it totally changes the direction. On the ground of seven minutes Szelei creates a vibrant combination of coming-of-age drama and love story, leading to a surprising result. With the use of tracking shots, point-of-views, nuanced face details, neon lighting and sound design she captures a dreamlike transition between reality and fantasy, both in a stylistic and a narrative way.

Her second film is completely different, and deals with a more serious subject: a man run over by a car. This more genre-driven short is connected to Szelei's first film through the narrative element that things are not what they seem. The advantage of surprise helps to revise the previous actions of the characters and show them in a different light. A 'Hitchcockian' approach, as some would call it, is used here to intensify the suspense: when the young girl unexpectedly appears in the story and disturbs the main character who has a hostage tied up back in his cabin, it's almost nail-biting. But this

moral drama's other strong advantage is its authentic and realistic feel, induced by a docu-like shaky cam and details, which intensifies the atmosphere.

Unlike the others, the films by Melanya Hamasyan work more in the sphere of art cinema. In her First Kiss and Triangle assignments, the director uses a lot of ambiguous moments and slow-paced narration, and the films are open to interpretation. *A Short Story for the Long Run* recreates a situation in which a girl desperately wants to get to her rehearsal and takes a taxi with a strange-looking driver. The whole film takes place in the interior of the car and consists of a dialogue between the two: she is frustrated at being late, he looks like he doesn't know where he is going. A simple situation takes a completely different direction at the end, which is a little bit confusing and leaves the meaning behind this film open.

More readable, though not completely, is her second film, *Behind the Curtain*, which centres on a mother/son relationship and takes place entirely backstage during an orchestra rehearsal. Even though narrated slowly in long static takes, details and literary dialogues, this film is a huge technical improvement in terms of Hamasyan's aesthetics, which resemble Miloš Forman's early films, such as *Konkurs* (1963) and *Kdyby ty muziky nebyly* (1963). This moody drama, although ambiguous in its message, is definitely a promising starting point for future assignments.

There were two titles in the Short Fiction section, from which the more complicated to assess was *The*

Act of Devouring by Emir Ziyalar. Even though ambitious in its span and setting, this short subject suffers from its long running time. The film tends to repeat similar scenes and tries to deal with various topics at once; therefore, the viewer can feel confused about the meaning of the film and slowly start to lose attention. The individual conception of the scenes, the visuals and even the main acting performance look like a good fit, but the film suffers from fragmented storytelling and therefore a lower viewer engagement.

The second film in the section, *Blooming* by Dora Šustić, is on the contrary totally different and admirably focused on one simple subject, which is splendidly developed through its 13-minute running time. Narrated completely in the vein of a coming-of-age drama, the film is a great example of realistic storytelling centred around one character who develops herself through a series of everyday situations. There is really not much happening in the film, but that's the strongest part, because it generates a total empathy for the character and her point of view. As easy-going and unaffected, *Blooming* particularly resemble the aesthetics of American independent cinema (i.e. reminiscent of *The Kids Are All Right* by Lisa Cholodenko) and it creates its own style at the same time: with fluid cinematography, a genuine approach to the character and professional quality, it demonstrates what a true authorial piece of student work should look like.

As mentioned at the beginning of this text, the ever-changing landscape of international cinema

provides not only various limitations and demands but also endless possibilities, which can spark the beginning of something truly authorial while at the same time effectively working within the system. The students of FAMU International have proved that they don't settle for simplicity and filling the categories, but rather call for a better tomorrow.

The author works in the international television.

Ondřej Beránek: Film má být vytvořený ze situací, ne z vyprávění

Absolventské snímky na FAMU International byly tento rok čtyři: *Harvest Season, All them young boys, Kopřiva a Ignis Fatuus*. Podle Ondřeje Beránka, filmového producenta, je všechny spojuje vysoká technická kvalita. „Dva filmy bojovaly s tím, že se snažily předat příliš velké téma na malém prostoru krátkého snímku. Ovšem z filmu *Harvest Season* jsem nadšený. Je vytvořený z obyčejných situací, a tak

by to mělo vypadat," říká Beránek o letošních klauzurních titulech.

Kdybyste měl charakterizovat letošní čtyři absolventské snímky z FAMU International, co byste o nich řekl?

Všechny filmy spojuje to, že jsou na velmi dobré technické úrovni. A všechny sedí na plátno. Pouštěl jsem si je na projekci, protože jsem je bral tak, že to jsou filmy dělané pro plátno. Každý z nich na něm měl určitý efekt, to se mi líbilo. Žádný nevypadal tak, že by stačilo, kdybych si ho pustil na počítači. Obecně by se letošní snímky z FAMU International daly rozřadit do dvou kategorií: jednalo se o tři krátké a o jeden celovečerní film.

Pojďme tedy nejdřív k těm třem krátkým: *Ignis Fatuus* od Kirilla Shidlovského, *All them young boys* od Carlose Bayera a *Kopřivě* od Piaoyu Xie.

Z těch tří mě nejvíc zaujal první zmiňovaný. Název znamená latinsky bludička. Autor trefil správné využití formy krátkého filmu. Příběh je o zhruba pětačtyřicetiletém muži, který jede na pohřeb. Po cestě musí zastavit, aby si odskočil, a když se do auta vrátí, nejde mu nastartovat. Najednou se objeví postava malého chlapce, jenž dokáže auto rozjet, aniž by v něm byly klíčky. S tím chlapcem se pak muž ocitne na břehu jezera a zvedne telefon. Volá mu jeho matka, na jejíž pohřeb právě jede. Říká mu, že to zvládne a že musí být statečný. Najednou muž situaci vnímá pozitivně a díky chlapci, bludičce, prožije určitou katarzi. Příběh se pak vrátí na začátek

a muž normálně nastartuje. Tento film měl hezkou ucelenou smyčku. Byl dobře zahraný, z dětského herce cosi vyzařovalo. Pochopil jsem vnitřní pocit toho muže, když se setkal s nějakým nadpozemským momentem. Snímek neřešil velký, světový, vztahový, životní problém, jako se o to krátké filmy někdy snaží. Na tak malém prostoru nemá cenu rozehrávat velké věci.

Velkým tématům se věnovaly dva další snímky, *All them young boys* a *Kopřiva*. Oba řešily téma vztahů a homosexuality. To se v krátkém snímku nedá zvládnout?

Určitě dá, ale u krátkého filmu musíte příběh odvyprávět pomocí uvěřitelných situací. To je jediný způsob. Nejde, aby někdo někomu něco vysvětloval, proč to tak udělal a proč řekl tohle. S tím velkým tématem oba filmy trochu bojovaly. Autoři se ho sice snažili dostat na komornější příběh, ale ani u jednoho to na mě nezafungovalo. *All them young boys* byl příběh dvou bratrů, kteří spolu nevyrůstali. Protože otec tehdy situaci nezvládl, starší vyrostl v dětském domově a v dospělosti ho pak pohltil svět reklamy a velkých peněz. Do něj se postupně dostává i jeho mladší bratr a rozehrává se tam téma homosexuality. *Kopřiva* zase řeší osobní identitu. Kluka Nikolu jeho dívka na tematický večírek nalíčí, jemu se to zalíbí a schová si její rtěnku. Dívka ho pak veze ukázat svému otci, ke kterému následně začne Nikola něco cítit.

Proč v těchto snímcích příběhy nezafungovaly tak, jak měly?

U obou filmů jsem měl problém domyslet si veškerou motivaci postav. U krátkého filmu sice nemusí vždycky být, ale autoři to rozehrávali tak, že je důležitá. *All them young boys* třeba začíná velkou expozicí: vidíme dva bratry, cítíme tam tenzi, mladší ke staršímu vzhlíží a cítí k němu i něco fyzického. U staršího nevíte, jestli se mladšímu vysmívá, když spí se ženami, nebo jestli to hraje na obě strany. Nakonec jsem si odvodil, že se asi nevysmívá, ale že by to bylo dotažené... Nedohledal jsem ani konflikt postav. Proč to ten starší dělá, je to pomsta otci, nebo je jenom frajer zkažený reklamou? Nevím. Podle mě je trošku škoda rozjet takové velké téma a nedodělat ho.

A u *Kopřivy*? Já jsem například žádné sympatie mezi Nikolou a otcem jeho přítelkyně nezaregistrovala, dokud se o nich nezačalo mluvit. Je to dané jenom herectvím, nebo i dalšími faktory?

Je to dáno samozřejmě více věcmi. Myslím, že herectví v tomhle případě nezafungovalo hlavně u toho otce. Od začátku tušíte, že Nikola vnímá problém identity, to je dané hned prvním záběrem. Já jsem navíc vůbec nevěřil, že ti dva jsou pár, ani se tak k sobě nechovali. Ona se nejdřív tváří, že nic netuší. Jede Nikolu představit svému otci, v takových situacích se lidé normálně po cestě drží za ruku. Pokud ne, už by mělo být vidět, že vnímá, že je něco špatně. Ale i když si Nikola řekne, že s ní nebude spát v jednom pokoji, jí to pořád není divné. Otec asi pochopí, že je něco špatně, když najde pod Nikolovým polštářem rtěnku. Ale že

by si měl myslet, že k němu Nikola něco cítí, to jsem taky nevyrozuměl, dokud to neřekl. Autor zase rozehrál velké téma, aniž by ho ty situace řešily nebo ukazovaly. Nebyly uvěřitelné. V *Kopřivě* se navíc většina děje odehrává na krásném designovém statku, což mi k tématu úplně nesedí.

U *All them young boys* se ale naopak prostředí drahých hotelů a večírků dobře hodilo k lidem, kteří se pohybují ve světě velkých peněz.

Určitě, tam prostředí podtrhávalo tu odcizenost. *All them young boys* bylo udělané dobře i kamerově, to ostatně i *Kopřiva*. Byla tam skvělá atmosféra, dobré barvení, film držel jednotný styl. Byl jsem spokojený, co se týče techniky. Z této stránky byly filmy opravdu na vysoké úrovni. Je to dáno pravděpodobně i novými technologiemi – když si vzpomenu na svá léta na FAMU na přelomu tisíciletí, tak mezi tehdejšími studentskými filmy byly v kvalitě hodně velké rozdíly.

Oba dva letošní zmiňované filmy měly otevřený konec, který podle mě ani v jednom z případů nezafungoval dobře. Jak se s otevřenými konci musí pracovat?

Udělat konec filmu je zásadní věc. Nemám nic proti otevřeným a náhlým koncům, vždyť například *Bezstarostná jízda* Dennise Hoppera končí úžasně a nečekaně, vlastně otevřeně. Ale když se nad tím člověk zamyslí, začnou mu docházet různé souvislosti a ví, že takový konec byl naprosto správně. Je podle mě hodně

těžké s otevřeným koncem pracovat tak, aby fungoval. Nepodařilo se to třeba u snímku *All them young boys*. Tak, jak jsem nechápal motivaci postav, neměl pro mě ani otevřený konec žádné větší vyznění. Pokud necháte konec otevřený jenom proto, že z filmu není jiné východisko, tak je to špatně. Otevřený konec musí vyvolat to, že divák začne přemýšlet a rozebírat si v hlavě ten příběh. A i když ho nepochopí, navede ho k přemýšlení a každému poskytne možnost prožít si svoji katarzi.

Poslední z filmů, o kterém jsme ještě nemluvili, tedy *Harvest Season* od Lin Lung Yin, naopak končí pěknou uzavřenou smyčkou. Vím, že z tohoto snímku jste byl nadšený. Co vás na něm tak uchvátilo?

Je to film, který je udělaný na malém prostoru s úplně obyčejnými lidmi. Tady fungovalo to, že film má být vytvořený ze situací, ne z vyprávění. Mladý muž se vrací z Tchaj-peje zpět na svůj rodný ostrov, protože ve „velkém světě" neuspěl. Snímek sleduje každodenní všední situace. Ti lidé žijí v kultuře, kterou vůbec nemusím znát, ale poznávám ji právě z těch situací. Snímek je zajímavý, lidský. Pochopím, že hlavní hrdina je ten, jenž se dobře učil, ale přitom nic nedokázal a vrací se zpátky. Hraje ovšem frajera, v jedné scéně je na svatbě své sestry a otec mu jasně řekne, že jeho „chytré řeči" nebude poslouchat. Film ukazuje zcela uvěřitelné situace, které se obyčejným lidem dějí.

Přitom se ve snímku odehrávají zásadní životní zlomy: otec chce všechno zvládnout sám, ale nakonec

spadne ze stromu, skončí na vozíku a starost o rodinu musí přebrat jeho syn.

Ano, navíc je v tom symbolika: ten strom, ze kterého nakonec spadne, otec uctívá, protože byl dědečkův. A když se ten strom nakonec taky zřítí, uvolní tím vnukovi možnost žít tak, jak by chtěl, a ne jen podle toho, jak ho co svazuje. To jsou obrovsky důležité věci pro život. Jsou to velké symboly, ovšem pochopitelné. Nikdo nikomu nic nevysvětluje stylem: ty to tady po mně budeš muset převzít, protože jsem starej. Odehraje se to tak, jak by se to v životě stalo. Lidi si to neřeknou, jenom to na sebe v afektu vykřiknou. Děj se navíc odehrává na chudých místech, kde lidé žijí ze dne na den, a jejich život hodně ovlivňují rituály. Na všechno se jdou zeptat média. Ve snímku je i skvělá postava zrzavého frajera, kamaráda hlavního hrdiny. Ten byl celý život na ostrově a na konci filmu si ti dva vymění role: kamarád mu pak volá na ostrov, jakou má skvělou práci, kolik vlastní domů a kolik milionů vydělává. A oba dva vědí, že to není pravda, ale jsou vlastně šťastní, protože se očividně oba dva našli.

Líbil se vám film i barevně a zvukově?

Velmi. Šedý, nudný ostrov se střídal s velkou barevností na slavnostech nebo na ženských šatech. Zvukově byl skvěle vymyšlený. Celý film podkreslují zvuky ústřic, objevuje se takové klepání, i když nejsou vidět. Pro lidi na ostrově jsou totiž ústřice celý život, celá jejich obživa. A podobný zvuk se pak objevuje i v podobných situacích, například podobně zní, když otec jede

na kolečkovém křesle. Pro mě je *Harvest Season* velmi vyzrálý film a doufám, že jeho cesta bude pokračovat dál. Rád bych ho viděl na festivalech, umím si představit, že by se mohl objevit třeba v Karlových Varech.

Nikola Sedloňová

Ondřej Beránek: Films Should be Composed of Situations, Not Narratives

There were four graduation films made by FAMU International students this year: *Harvest Season, All them young boys, Kopřiva* and *Ignis Fatuus*. According to film producer Ondřej Beránek, they all share high technical standards. 'Two of the films struggled with trying to communicate immense topics in a short

timeframe. *Harvest Season*, however, was fantastic. It is composed of ordinary situations, and that's how it should be,' Beránek said of this year's films.

If you were to describe this year's four graduation films from FAMU International, what would you say?

The films are all very technically accomplished. And they're all fit for screening. That's how I watched them, because I took them as films for the screen. They each had a particular effect, which I liked. None of them gave me the impression that watching them on a computer screen would have been enough. Generally speaking, we can split these films into two categories: three short films and one feature-length film.

Let's start with the shorts: *Ignus Fatuus* by Kirill Shidlovskiy, *All them young boys* by Carlos Bayer and *Kopřiva* (*The Nettle*) by Piaoyu Xie.

It was the first of these that most captured my attention. The title means 'will-of-the-wisp' in Latin. The director managed to make good use of the short duration. The narrative revolves around a 45-year-old man travelling to a funeral. He has to get out to relieve himself. When he gets back to the car, it won't start. A small boy suddenly appears, and he has the skill to get the car moving without the keys being in the ignition. The man then finds himself on the edge of a lake with the boy. He picks up the phone. It's his mother, whose funeral he's travelling to. She tells him he'll manage; he has to be brave. The man's outlook on the situation

becomes positive, and thanks to the boy – the will-of-the-wisp – he has a cathartic experience. The narrative then returns to the beginning and the man starts his car without a problem. This short had a nicely unified narrative. The acting was good; there was something emanating from the child actor. I understood the feelings of the man encountering a supernatural moment. The film was not about global, marital or life problems, something short films often strive for. There is no point starting narratives this large in such a small space.

You mentioned the other two shorts, *All them young boys* and *Kopřiva*. Both are about relationships and homosexuality. Are these themes impossible to process in a short film?

I'm sure it's not impossible, but in a short film you have to narrate using believable situations. That's the only way. You can't have someone explaining why he did that and why he said this. Both the films struggled with the enormity of their topic. The authors tried to achieve a more chamber narrative, but for me it did not work in either of the cases. *All them young boys* is a story of two brothers who did not grow up together. Their father lost control of his situation, which is why the older brother grew up in a care home and was later swallowed up by the world of advertising and money. His younger brother gradually also enters this world, introducing the theme of homosexuality. *Kopřiva* is about personal identity. Nikola's girlfriend takes him to a themed party to which he wears make-up. He likes it and keeps her

lipstick. The girl then introduces him to her father, for whom Nikola develops feelings.

Why didn't the narratives work as well as they could have?

With both films, I struggled to understand the characters' motivation. This isn't a must with short films, but the way the authors developed the story, it was very important. *All them young boys* starts with a large exposition segment: we see two brothers, we feel tension, the younger looks up to the older and also feels something towards him physically. With the older boy, you're not sure if he's making fun of his younger brother for sleeping with women or if he's playing it both sides. In the end, I surmised that he was probably not joking, but it certainly wasn't thought through. I searched in vain for conflict between the characters. Why is the older boy doing this? Is it revenge against his father, or is he just a cool dude ruined by advertising? I don't know. I think it's a bit of a shame to open up a topic this broad and not work it through.

And with *Kopřiva*? I didn't notice any fondness between Nikola and his girlfriend's father until they started talking about it. Is that simply down to the level of acting, or are there other factors at play?

Of course, there are more elements in the mix. I think the acting didn't work very well, particularly with the father. From the beginning, you sense that Nikola has a problem with his identity – that's established in

the very first shot. But I did not believe that the two are a couple; they don't treat each other like a couple. At first, she acts like she knows nothing. She takes Nikola to meet her father – in situations like that, people usually hold hands during the journey. If not, we should see that she notices something is wrong. But even when Nikola says he won't sleep in the same room, she still notices nothing. The father probably understands something is wrong when he finds a lipstick under Nikola's pillow. But that the father should think Nikola has feelings for him – I didn't understand that until it was uttered out loud. Once again, the film put a huge theme into play but the situations do not develop or portray this theme. They weren't believable. In *Kopřiva*, most of the action takes place at a beautiful designer farm, which I don't think fits the theme very well.

With *All them young boys*, however, the setting of expensive hotels and parties was a good fit for people operating in the world of big money.

Precisely, the environment underscored the alienation. The camera work in *All them young boys* was well done, which was also true of *Kopřiva*. *All them young boys* had an excellent atmosphere, good colouring, a unified style. Technically, I was satisfied. In this respect, the films were really at a high level. This is probably also due to new technologies – when I remember my years at FAMU at the turn of the millennium, there were huge differences in quality from one student film to another.

Both of the films we are discussing were open--ended, and neither of them, in my opinion, worked. How can you work with open endings?

Ending a film is crucial. I have nothing against open and sudden endings – Dennis Hopper's *Easy Rider*, for instance, has a fantastic and unexpected ending, open in a certain way. But when you think about it a little, you start noticing various links, and you know this ending was absolutely the right decision. I think it's very difficult to make open endings work. In *All them young boys*, it didn't. As I understood the characters' motivations, the ending had no particular resonance for me. If the ending is open simply because you found no other solution, that's not good. An open ending should inspire the spectator to start thinking and analysing the narrative. And even if the spectator doesn't get it, it will lead him to think further and afford him the opportunity of experiencing his own catharsis.

The last film we haven't spoken of is *Harvest Season* by Lin Jung Yin, which ends with a nice closed loop. I know you were very enthusiastic about this film. What captured your imagination?

It's a film made in a small area with completely normal people. What worked was that the film was composed of situations and not storytelling. A young man returns to his home island from Taipei – he did not succeed in the 'big world'. The film follows everyday situations. The people in the film live in a culture I know nothing about, but I understand it through the

situations. The film is interesting, human. I understand that the protagonist did well at school but achieved nothing afterwards and is now returning home. He pretends to act cool, however, and at his sister's wedding, his father tells him he refuses to listen to all his 'clever talk'. The film portrays entirely believable situations that happen to ordinary people.

And yet these are crucial events: the father wants to manage everything by himself, but instead falls out of a tree, ends up in a wheelchair, and his son has to take over the responsibility for the family.

Yes, and there's symbolism too: the tree the father falls from is the one he reveres because it was planted by his grandfather. And when the tree finally collapses too, this allows the grandson to live as he wants to, and not as he is bound to. These are enormously important parts of our lives. Big symbols, but comprehensible. Nobody explains anything in the manner of *you'll have to take over because I'm old*. It happens as it would happen in real life. People don't tell each other these things; they bark them out when they're upset. Furthermore, the narrative takes place in poor areas where people live from one day to the next and their lives are considerably influenced by rituals. They go and ask the medium about every little thing. The film also has an excellent character – a ginger hotshot, a friend of the main character. He has spent his entire life on the island, and at the end, the two switch roles: the friend calls the protagonist to tell him what a great job he has, how many homes

he owns, and how many millions he makes. They both know it's not true, but essentially they're happy, because they've each found their place.

Did you also like the film in terms of colour and sound?

Very much. The grey, boring island alternated with a great variety of colour at the festivals or on women's clothing. Sonically, the film was very well thought out. The entire film is underscored by the sound of oysters – even when they aren't in shot, you can hear a clicking sound. For the people on the island, the oysters are their life, their livelihood. A similar sound then appears elsewhere, for instance when the father rides in his wheelchair. In my opinion, *Harvest Season* is a very mature film and I hope its journey continues. I'd like to see it at festivals, Karlovy Vary for example.

Nikola Sedloňová

Seznam klauzurních prací

Katedra hrané režie

Vedoucí katedry:
Mgr. Bohdan Sláma

1. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2017/2018

Bratia (6:30 min)
Typ cvičení: Malá etuda
Režie: Michal Kováč
Kamera: Tomáš Kotas
Produkce: Anna Bělková
Střih: Elvira Dulskaia
Zvuk: Anna Žihlová

Břehy (7 min)
Typ cvičení: Velká etuda
Režie: Jan Kameník
Kamera: Patrik Balonek
Produkce: Marie Špičáková, Barbora Skoumalová, Karolína Nováková
Střih: Ondřej Nuslauer
Zvuk: Matěj Sirotek

Hlídač (6 min)
Typ cvičení: Velká etuda
Režie: Michal Kováč
Kamera: Tomáš Kotas
Produkce: Anna Bělková
Střih: Vojtěch Kunc
Zvuk: Anna Žihlová

Od sebe (5 min)
Typ cvičení: Malá etuda
Režie: Jan Kameník
Kamera: Patrik Balonek
Produkce: Marie Špičáková, Barbora Skoumalová, Karolína Nováková
Střih: Benjamín Kolmačka
Zvuk: Matěj Sirotek

Příští zastávka (13 min)
Typ cvičení: Velká etuda
Režie: Dominik Gyorgy
Kamera: Lubomír Ballek
Produkce: Veronika Lengálová, Antonie Dědečková
Střih: Rosalinda Hálová
Zvuk: Václav Kopelec

Roura (9 min)
Typ cvičení: Velká etuda
Režie: Martin Jeřábek
Kamera: Ludvík Otevřel
Produkce: Markéta Janečková, Jáchym Bareš, Adéla Boháčová, Barbora Oravová
Střih: Tereza Vágnerová
Zvuk: Ondřej Vomočil

Stupínky vítězů (7 min)
Typ cvičení: Malá etuda
Režie: Vojtěch Novotný
Kamera: Kryštof Hlůže
Produkce: Veronika Lengálová, Matěj Kačírek, Ondřej Lebeda
Střih: Tereza Vágnerová
Zvuk: Alexandra Strapková

Tatínek pod stromek (8 min)
Typ cvičení: Malá etuda
Režie: Dominik Gyorgy
Kamera: Lubomír Ballek
Produkce: Barbora Oravová, Mikuláš Adam, Romana Kilíková
Střih: Lívia Slimáková
Zvuk: Ondřej Vomočil

Za hranice (7 min)
Typ cvičení: Velká etuda
Režie: Vojtěch Novotný
Kamera: Kryštof Hlůže
Produkce: Matěj Kačírek, Ondřej Lebeda, Mikuláš Adam
Střih: Ema Adamová
Zvuk: Alexandra Strapková

Zábava (6 min)
Typ cvičení: Malá etuda
Režie: Martin Jeřábek
Kamera: Ludvík Otevřel
Produkce: Markéta Janečková, Jáchym Bareš, Adéla Boháčová
Střih: Matěj Podskalský
Zvuk: Václav Kopelec

2. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2017/2018

Ale aj sa teším (19 min)
Typ cvičení: Hraný film
Režie: Martin Repka
Kamera: Tomáš Šťastný
Produkce: David Dittrich, Kristina Škodová
Střih: Benjamín Kolmačka
Zvuk: Jan Knot

Cukr a sůl (19 min)
Typ cvičení: Hraný film
Režie: Adam Martinec
Kamera: David Hofman
Produkce: Matěj Paclík
Střih: Matěj Sláma
Zvuk: Michael Kocáb

Denníky (11 min)
Typ cvičení: Videodokument
Režie: Terézia Halamová
Kamera: Vojtěch Dvořák
Produkce: Anna Zatlalíková, Klára Pertlová
Střih: Elvira Dulskaia
Zvuk: Jan Knot

Hra (23 min)
Typ cvičení: Hraný film
Režie: Lun Sevnik
Kamera: Kryštof Melka
Produkce: Mai Lan Ngyuen, Linda Pilková
Střih: Maja Benc
Zvuk: Ondřej Rozum

Muanis Sinanović a jeho prostor (10 min)
Typ cvičení: Videodokument
Režie: Lun Sevnik
Kamera: Kryštof Melka
Produkce: Linda Pilková
Střih: Črt Brajník
Zvuk: Luka Cvetko

Poušť (24 min)
Typ cvičení: Hraný film
Režie: Terézia Halamová
Kamera: Vojtěch Dvořák
Produkce: Anna Zatlalíková, Klára Pertlová
Střih: Elvira Dulskaia
Zvuk: Juras Karata

Třikrát sláva (13 min)
Typ cvičení: Videodokument
Režie: David Payne
Kamera: David Ticháček
Produkce: Tomáš Pertold, David Payne
Střih: David Payne
Zvuk: Ondřej Rozum

Vlastní historie zámku Pielgrzymów (8 min)
Typ cvičení: Videodokument
Režie: Adam Martinec
Kamera: David Hofman
Produkce: Matěj Paclík
Střih: Matěj Sláma
Zvuk: Michael Kocáb

Za dňa ťa slnko nezraní (22 min)
Typ cvičení: Videodokument
Režie: Martin Repka
Kamera: Martin Repka
Produkce: Martin Repka, Kristina Škodová
Střih: Lívia Slimáková
Zvuk: Juraś Karaka

Zvěř (22 min)
Typ cvičení: Hraný film
Režie: David Payne
Kamera: František Jakubec
Produkce: Tomáš Navrátil, Kristýna Risová, Jan Staněk
Střih: Filip de Pina
Zvuk: Matěj Chrudina

3. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2017/2018

Cukr (25 min)
Typ cvičení: Bakalářský film
Režie: Tereza Vejvodová
Kamera: Tomáš Frkal
Produkce: Klára Skřenková
Střih: Simona Donovalová
Zvuk: Miroslav Chaloupka

Derniéra (20 min)
Typ cvičení: Bakalářský film
Režie: Marek Čermák
Kamera: David Ticháček
Produkce: Karolína Fránková
Střih: Hana Dvořáčková
Zvuk: Daniela Vaníčková

Dezertér (28 min)
Typ cvičení: Bakalářský film
Režie: Aliaksandr Stelchanka
Kamera: Matěj Piňos
Produkce: Mária Moťovská, Valeria Sochyvets
Střih: Alexandr Kashcheev
Zvuk: Petr Kolev

Hranice (25 min)
Typ cvičení: Bakalářský film
Režie: Damián Vondrášek
Kamera: Filip Marek
Produkce: Martina Netíková
Střih: Jakub Podmanický
Zvuk: Luka Šuto

Julie a démon noci (20 min)
Typ cvičení: Bakalářský film
Režie: Jan Vondráček
Kamera: Jana Hojdová
Produkce: Klára Skřenková
Střih: Alan Sýs
Zvuk: Adam Bláha

Na okraji lesa (14 min)
Typ cvičení: Bakalářský film
Režie: Adam Kratochvíl
Kamera: Jan Chajewski
Produkce: Jindřich Keil
Střih: Tereza Kozáková
Zvuk: Anna Jesenská

Plavání pro pokročilé (15 min)
Typ cvičení: Bakalářský film
Režie: Šimon Štefanides
Kamera: Tomáš Frkal
Produkce: Kristina Škodová, Adéla Matochová
Střih: Lucie Navrátilová
Zvuk: Miroslav Chaloupka

Плюс один (Plus jeden) (23:23 min)
Typ cvičení: Bakalářský film
Režie: Myroslava Klochko
Kamera: Tomáš Lipský
Produkce: Adéla Matochová
Střih: Alan Sýs
Zvuk: Mikchail Zakutskij, Jakub Trš

Želivské deníky (32 min)
Typ cvičení: Bakalářský film
Režie: Ema Kovalčíková
Kamera: Tomáš Pavelek
Produkce: Veronika Lengálová, Barbora Skoumalová, Adéla Matochová
Střih: Matěj Podskalský
Zvuk: Vojtěch Zavadil

Katedra dokumentární tvorby

Vedoucí katedry:
RNDr. MgA. Alice Růžičková

1. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2017/2018

Advent (3 min)
Typ cvičení: Postup práce
Režie: Marianna Placáková
Pedagogické vedení: Vít Klusák
Kamera: Marianna Placáková
Střih: Marianna Placáková
Zvuk: Marianna Placáková

Advent (3 min)
Typ cvičení: Postup práce
Režie: Martin Imrich
Pedagogické vedení: Vít Klusák
Kamera: Martin Imrich
Střih: Martin Imrich

Autobus nepřijel (9 min)
Typ cvičení: Autorská reportáž
Režie: Martin Imrich
Pedagogické vedení: Vít Klusák, Vít Janeček, Marika Pecháčková
Kamera: Albert Hospodářský
Střih: Martin Imrich
Zvuk: Anna Žihlová

Až bude konec (9 min)
Typ cvičení: Autorská reportáž
Režie: Vojtěch Petřina
Pedagogické vedení: Vít Klusák
Kamera: Vojtěch Petřina, Lubomír Ballek
Střih: Lívia Slimáková
Zvuk: Kryštof Blabla

Cesta k bratru (21 min)
Typ cvičení: Můj pohled na skutečnost, na které mi záleží
Režie: Albert Hospodářský
Pedagogické vedení: Vít Klusák
Kamera: Albert Hospodářský
Střih: Albert Hospodářský
Zvuk: Matěj Sirotek

Dobro Dobro (10 min)
Typ cvičení: Autorská reportáž
Režie: Albert Hospodářský
Pedagogické vedení: Vít Klusák
Kamera: Albert Hospodářský
Střih: Albert Hospodářský
Zvuk: Matěj Sirotek

Evropa (22 min)
Typ cvičení: Můj pohled na skutečnost, na které mi záleží
Režie: Tomáš Hlaváček
Pedagogické vedení: Vít Klusák
Kamera: Tomáš Hlaváček
Střih: Tomáš Hlaváček
Zvuk: Alexandra Strapková

Hračka (2:42 min)
Typ cvičení: Postup práce
Režie: Tomáš Hlaváček
Pedagogické vedení: Vít Klusák
Kamera: Tomáš Hlaváček, Helena Fikerová

Střih: Tomáš Hlaváček
Zvuk: Alexandra Strapková

Matky (17 min)
Typ cvičení: Můj pohled na skutečnost, na které mi záleží
Autor: Marianna Placáková
Pedagogické vedení: Vít Klusák
Kamera: Marianna Placáková
Střih: Marianna Placáková
Zvuk: Ondřej Vomočil

Miss Roma (14 min)
Typ cvičení: Autorská reportáž
Režie: Marianna Placáková
Pedagogické vedení: Vít Klusák
Kamera: Marianna Placáková
Střih: Marianna Placáková
Zvuk: Ondřej Vomočil

My dva, dialýza a ledvina (16 min)
Typ cvičení: Můj pohled na skutečnost, na které mi záleží
Režie: Vojtěch Petřina, Kristýna Petřinová Bohunová
Pedagogické vedení: Vít Klusák
Kamera: Vojtěch Petřina, Kristýna Petřinová Bohunová
Střih: Benjamín Kolmačka
Zvuk: Kryštof Blabla

Nevím, kaluže (10 min)
Typ cvičení: Autorská reportáž
Režie: Anna Petruželová
Pedagogické vedení: Vít Klusák, Vít Janeček, Marika Pecháčková
Kamera: Anna Petruželová
Střih: Anna Petruželová
Zvuk: Anna Kolářová

Ovoce (3 min)
Typ cvičení: Postup práce
Režie: Vojtěch Petřina
Pedagogické vedení: Vít Klusák
Kamera: Vojtěch Petřina
Střih: Vojtěch Petřina
Zvuk: Vojtěch Petřina

Saturnálie (3:24 min)
Typ cvičení: Postup práce
Režie: Kateřina Dudová
Pedagogické vedení: Vít Klusák, Vít Janeček
Kamera: Kateřina Dudová

Stromek (4 min)
Typ cvičení: Postup práce
Režie: Albert Hospodářský
Pedagogické vedení: Vít Klusák
Kamera: Albert Hospodářský
Střih: Albert Hospodářský

Šturm und Drunk (12 min)
Typ cvičení: Můj pohled na skutečnost, na které mi záleží
Režie: Kateřina Dudová
Pedagogické vedení: Vít Klusák, Marika Pecháčková
Kamera: Kateřina Dudová
Střih: Kateřina Dudová
Zvuk: Kateřina Dudová

Ticho v domě (15 min)
Typ cvičení: Můj pohled na skutečnost, na které mi záleží
Režie: Martin Imrich
Pedagogické vedení: Vít Klusák, Vít Janeček, Marika Pecháčková
Kamera: Martin Imrich
Střih: Martin Imrich
Zvuk: Anna Kolářová

Tolik švestek nesníme (8 min)
Typ cvičení: Můj pohled na skutečnost, na které mi záleží
Režie: Anna Petruželová
Pedagogické vedení: Vít Klusák, Vít Janeček, Marika Pecháčková
Kamera: Anna Petruželová
Střih: Anna Petruželová
Zvuk: Václav Kopelec

Vaše děti budou jako my (14:15 min)
Typ cvičení: Autorská reportáž
Režie: Tomáš Hlaváček
Pedagogické vedení: Vít Klusák
Kamera: Tomáš Hlaváček
Střih: Tomáš Hlaváček
Zvuk: Alexandra Strapková

Vánoční návod (3 min)
Typ cvičení: Postup práce
Režie: Anna Petruželová
Pedagogické vedení: Vít Klusák, Vít Janeček
Kamera: Anna Petruželová
Střih: Anna Petruželová
Zvuk: Anna Kolářová

Whoopa! – [Vopá!] (7:20 min)
Typ cvičení: Autorská reportáž
Režie: Kateřina Dudová
Pedagogické vedení: Vít Klusák, Marika Pecháčková
Kamera: Kateřina Dudová

2. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2017/2018

Al Amari (53 min)
Typ cvičení: Autorský portrét
Režie: Kristýna Kopřivová
Pedagogické vedení: Jan Gogola ml., Miroslav Janek
Kamera: Kristýna Kopřivová, Shayma Awawdeh, Yousef Hammad, Hamoudi Trad
Střih: Elvira Dulskaia
Zvuk: Richard Vacula

Autorský portrét potoka (5:46 min)
Typ cvičení: Autorský portrét
Režie: Marcel Halcin
Pedagogické vedení: Miroslav Janek
Kamera: Zdena Sýkorová
Střih: Marcel Halcin

Deník venkovského faráře (10:10 min)
Typ cvičení: Hraná etuda
Režie: Marcel Halcin

Pedagogické vedení: Miroslav Janek
Kamera: Marek Halcin
Střih: Marcel Halcin

Dort či koblihu? (6 min)
Typ cvičení: Hraná etuda
Režie: Matouš Bičák
Pedagogické vedení: Rudolf Adler
Kamera: Adam Elšík
Střih: Matouš Bičák
Zvuk: Daniela Vaníčková, Jan Mesány

Jarda přijel zmrde na vesnici (16 min)
Typ cvičení: Autorský portrét
Režie: Jan Hušek
Pedagogické vedení: Karel Vachek
Kamera: Patrik Balonek, Jan Hušek, Matěj Paclík
Střih: Jan Hušek, Mirek Martinec
Zvuk: Michael Kocáb

Příprava pořadu (12 min)
Typ cvičení: Hraná etuda
Režie: Kristýna Kopřivová
Pedagogické vedení: Jan Gogola ml., Miroslav Janek, Karel Vachek
Kamera: Patrik Balonek
Střih: Filip de Pina
Zvuk: Ondřej Rozum, Anna Kolářová

Udělej bordel (7 min)
Typ cvičení: Hraná etuda
Režie: Jan Hušek
Pedagogické vedení: Karel Vachek
Kamera: Tomáš Lipský
Střih: Jakub Jelínek
Zvuk: Michael Kocáb

Záře (7 min)
Typ cvičení: Hraná etuda
Režie: Zora Čápová
Pedagogické vedení: Miroslav Janek
Kamera: Tomáš Šťastný
Střih: Matěj Podskalský
Zvuk: Bart Bieliński

3. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2017/2018

Anna Kareninová (15 min)
Typ cvičení: Autorský bakalářský film
Režie: Petr Michal
Pedagogické vedení: Karel Vachek, Lucie Králová
Kamera: Petr Michal
Střih: Petr Michal
Zvuk: Petr Michal, Vojtěch Zavadil, Ondřej Šálek, Matěj Chrudina

Iluze (45 min)
Typ cvičení: Autorský bakalářský film
Režie: Kateřina Turečková

Pedagogické vedení: Alice Růžičková
Kamera: Ludvík Otevřel
Střih: Lucie Navrátilová
Zvuk: Šimon Herrmann

Na okraji (14 min)
Typ cvičení: Filmová báseň
Režie: Barbora Chalupová
Pedagogické vedení: Martin Mareček
Kamera: Šimon Havel
Střih: Šimon Havel, Barbora Chalupová
Zvuk: Adam Bláha

Urychlovač (3 min)
Typ cvičení: Filmová báseň
Režie: Petr Michal
Pedagogické vedení: Karel Vachek, Lucie Králová
Kamera: Tomáš Pavelek
Střih: Ilona Malá
Zvuk: Jakub Trš

Teorie rovnosti (64 min)
Typ cvičení: Autorský bakalářský film
Režie: Barbora Chalupová
Pedagogické vedení: Martin Mareček
Kamera: Šimon Havel
Střih: Zuzana Walter
Zvuk: Adam Bláha

Tradice (8 min)
Typ cvičení: Filmová báseň
Režie: Kateřina Turečková
Pedagogické vedení: Alice Růžičková, Lucie Králová
Kamera: David Hofmann
Střih: Lucie Navrátilová
Zvuk: Pavel Jan / během projekce zvučí Kateřina Turečková

1. ROČNÍK MAGISTERSKÉHO STUDIA 2017/2018

Attention Economy: 39 minut po zvolení prezidenta (7:50 min)
Typ cvičení: Autorský videofilm
Režie: Petr Salaba
Pedagogické vedení: Martin Mareček
Kamera: Petr Salaba, Alexander Šulc, Pavlína Kosová, Jan Šípek
Střih: Petr Salaba

Kolektiv (15 min)
Typ cvičení: Autorský videofilm
Režie: Greta Stocklassa
Pedagogické vedení: Martin Mareček
Kamera: Greta Stocklassa, Petr Michal
Střih: Karolína Čejková, Greta Stocklassa
Zvuk: Petr Michal, Pavel Jan

Radikální od slova RADIX (9 min)
Typ cvičení: Autorský videofilm
Režie: Martina Ševčíková

Pedagogické vedení: Alice Růžičková
Kamera: Martina Ševčíková
Střih: Martina Ševčíková
Zvuk: Martina Ševčíková

Sóla pro poslance a senátory (33 min)
Typ cvičení: Autorský videofilm
Režie: Tereza Bernátková
Pedagogické vedení: Martin Mareček
Střih: Mariana Kozáková

Vyrazit ven (14 min)
Typ cvičení: Autorský videofilm
Režie: Lumír Košař
Kamera: Jan Truhlář, Lumír Košař
Střih: Ilona Malá
Zvuk: Lumír Košař, Marek Musil

2. ROČNÍK MAGISTERSKÉHO STUDIA 2017/2018

Český žurnál, Hranice práce (71 min)
Typ cvičení: Autorský absolventský film
Režie: Apolena Rychlíková
Pedagogické vedení: Martin Mareček
Kamera: Jan Šípek / druhá kamera: Marika Pecháčková, Tomáš Frkal
Střih: Kateřina Krutská-Vrbová
Zvuk: František Šec

Přísně tajné řemeslo (5 min)
Typ cvičení: Autorský absolventský film
Režie: Viktor Portel
Pedagogické vedení: Helena Třeštíková
Kamera: Marek Brožek
Střih: Tomáš Polenský
Zvuk: Adam Levý

Zapomenutá válka (70 min)
Typ cvičení: Autorský absolventský film
Režie: Zdeněk Chaloupka
Pedagogické vedení: Martin Řezníček
Kamera: Jan Balcar
Střih: Elvira Dulskaia
Zvuk: Martin Klusoň, Miroslav Chaloupka

Katedra animované tvorby

Vedoucí katedry:
prof. Jiří Kubíček

1. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2017/2018

ZIMNÍ SEMESTR – ANIMACE KRESEB

A není to jedno? (2:00)
Autor: Mikoláš Fišer

Jedna radost (1:22)
Autor: Filip Kraus

Na západe nic nové (1:30)
Autor: Adela Križovenská

Setkání (1:30)
Autor: Nina Ovsová

LETNÍ SEMESTR – KRESLENÁ ETUDA

Curling (3:00)
Autor: Nina Ovsová

Indigové úterý (4:42)
Autor: Adela Križovenská

Klubíčko (1:30)
Autor: Filip Kraus

Pohádka (2:00)
Autor: Mikoláš Fišer

2. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2017/2018

ZIMNÍ SEMESTR – BLACKOUT

Agitka (2:08)
Autor: David Daenemark

Blackout (2:00)
Autor: Ekaterina Bessonova

Blackout (1:00)
Autor: Jitka Skálová

Dárek (2:30)
Autor: Andrea Szelesová

Patnáctka (1:00)
Autor: Petr Mischinger

Všechno nejlepší (1:24)
Autor: Manri Eunhye Kim

ZIMNÍ SEMESTR – PLOŠKOVÁ ETUDA

Box (1:30)
Autor: Jitka Skálová

Duch (1:30)
Autor: Andrea Szelesová

Hvězda (2:00)
Autor: Petr Mischinger

P-c-P (2:00)
Autor: David Daenemark

Popstar (1:18)
Autor: Manri Eunhye Kim

Umělý (2:00)
Autor: Ekaterina Bessonova

LETNÍ SEMESTR – KRAŤAS

19 20 18 (4:48)
Autor: Andrea Szelesová

19-29/9-38 (5:10)
Autor: Jitka Skálová

Kde domov můj? (3:17)
Autor: Manri Eunhye Kim

inscenacEno.1948 (11:46)
Autor: David Daenemark

Naše osmičky (3:37)
Autor: Petr Mischinger

Padesát let poté (3:57)
Autor: Ekaterina Bessonova

3. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2017/2018

ZIMNÍ SEMESTR – LOUTKOVÁ ETUDA

Co tě trápí? (2:24)
Autor: Alžběta Suchanová

Čapek (1:00)
Autor: Petra Fenďová

Nárkissos (3:00)
Autor: Nora Štrbová

Ptáče (teaser k bakalářskému filmu) (2:00)
Autor: Daria Kashcheeva

Rande (3:20)
Autor: Michaela Mihalyiová

LETNÍ SEMESTR – BAKALÁŘSKÝ FILM

Bloody Fairy Tales (7:40)
Autor: Tereza Kovandová

Den žen (5:30)
Autor: Evgenii Terpugov

Hopus (3:30)
Autor: Lucie Kokoliová

Schovka (6:40)
Autor: Barbora Halířová

1. ROČNÍK MAGISTERSKÉHO STUDIA 2017/2018

LETNÍ SEMESTR – ANIMACE A HEREC

Spolu sami (9:57)
Autor: Diana Cam Van Nguyen

2. ROČNÍK MAGISTERSKÉHO STUDIA 2017/2018

LETNÍ SEMESTR – MAGISTERSKÝ FILM

Můj papírový drak (15:00)
Autor: Martin Smatana

Centrum audiovizuálních studií

Vedoucí katedry:
doc. Mgr. David Kořínek

1. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2017/2018

#grcam
Autor: Lucie Ščurková
Pedagogické vedení: Georgy Bagdasarov

140x240
Autor: Prokop Jelínek
Pedagogické vedení: Georgy Bagdasarov

Absolutní jádro
Autor: Veronika Švecová
Pedagogické vedení: Georgy Bagdasarov

Alfa Gerandom
Autor: Veronika Švecová
Pedagogické vedení: Georgy Bagdasarov

Dopad
Autor: Tomáš Rampula
Pedagogické vedení: Georgy Bagdasarov

Filtr
Autor: Prokop Jelínek
Pedagogické vedení: Ondřej Vavrečka

Chtěl bych být pes
Autor: Saleh Hannah
Pedagogické vedení: Georgy Bagdasarov

Inverze únavy
Autor: Lucie Ščurková
Pedagogické vedení: Georgy Bagdasarov

Kdo je Eila?
Autor: Veronika Švecová
Pedagogické vedení: Ondřej Vavrečka

Lajny, krabice a chlast anebo jenom krabice a chlast
Autor: Lucie Ščurková
Pedagogické vedení: Georgy Bagdasarov

Mléko
Autor: Barbora Hlaváčová
Pedagogické vedení: Ondřej Vavrečka

Nahoře bez
Autor: Saleh Hannah
Pedagogické vedení: Georgy Bagdasarov

Nejkrásnější česká zátiší
Autor: Saleh Hannah
Pedagogické vedení: Georgy Bagdasarov

Objev objekt
Autor: Barbora Hlaváčová
Pedagogické vedení: Georgy Bagdasarov

Outside of the Box
Autor: Prokop Jelínek
Pedagogické vedení: Georgy Bagdasarov

Pokoj
Autor: Tomáš Rampula
Pedagogické vedení: Georgy Bagdasarov

Tma
Autor: Barbora Hlaváčová
Pedagogické vedení: Georgy Bagdasarov

Tuláci
Autor: Tomáš Rampula
Pedagogické vedení: Ondřej Vavrečka

2. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2017/2018

Lípa
Autor: Klára Trsková
Pedagogické vedení: Vladimír Turner

Malá země
Autor: Daniel Burda
Pedagogické vedení: Vladimír Turner

Quantum
Autor: Anna Radeva
Pedagogické vedení: Vladimír Turner

Řasokoule
Autor: Anežka Horová
Pedagogické vedení: Martin Blažíček

3. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2017/2018

Emerging Gods
Autor: Veronika Dostálová
Pedagogické vedení: Martin Blažíček

Fluid Identity Club
Autor: František Fekete
Pedagogické vedení: Martin Blažíček

1. ROČNÍK MAGISTERSKÉHO STUDIA 2017/2018

Buffer Zone Blues
Autor: František Milec
Pedagogické vedení: Martin Blažíček

Head First
Autor: František Milec
Pedagogické vedení: Martin Blažíček

Jak vyrobit film
Autor: Martin Janoušek
Pedagogické vedení: Miloš Vojtěchovský

Mmm… ty jo
Autor: Vendula Guhová
Pedagogické vedení: Miloš Vojtěchovský

Všetko, čo chceli bola láska, rovnosť, pravda a nové sneakers
Autor: Andrej Sýkora
Pedagogické vedení: Martin Blažíček

2. ROČNÍK MAGISTERSKÉHO STUDIA 2017/2018

Krajina mysli
Autor: Veronika Přistoupilová
Pedagogické vedení: Martin Blažíček

Sentimental
Autor: Alexandra Cihanská Machová
Pedagogické vedení: Martin Blažíček

Transmission
Autor: Tomáš Roček

Katedra kamery

Vedoucí katedry:
prof. Mgr. Jaroslav Brabec

1. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2017/2018

DOKUMENTÁRNÍ STUDIE, POSTUP PRÁCE, SEZNÁMENÍ
Helena Fikerová
Filip Hájek
Václav Pavlíček
Miroslav Pecháček
Tomáš Uhlík

2. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2017/2018

ANTICORRO, METRO, SPORT
Lubomír Ballek
Patrik Balonek
Kryštof Hlůže
Tomáš Kotas
Ludvík Otevřel
Zdena Sýkorová

3. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2017/2018

SEN
Vojtěch Dvořák
Kryštof Melka
Matěj Piňos
Tomáš Šťastný

1. ROČNÍK MAGISTERSKÉHO STUDIA 2017/2018

TANEČNÍ ETUDA
Stanislav Adam
Tomáš Frkal
Ondřej Nedvěd
David Ticháček

2. ROČNÍK MAGISTERSKÉHO STUDIA 2017/2018

BAREVNÁ ETUDA
Šimon Dvořáček
Tomáš Pavelek

ABSOLVENSTKÝ FILM 2017/2018
Šimon Dvořáček
Tomáš Pavelek

1. ROČNÍK CINKK 2017/2018

ANTICORRO
Branko Avramovski
Leo Bruges
Bruno Grandino
Siddesh Shetty
Yingjie Xy

2. ROČNÍK CINKK 2017/2018

BAREVNÁ ETUDA
Joseph Abraham
Barry Evan
Kagan Kerimoglu
Giacomo Somazzi

ABSOLVENSTKÝ FILM
2017/2018
Joseph Abraham
Kagan Kerimoglu
Giacomo Somazzi

Katedra střihové skladby

Vedoucí katedry:
doc. Mgr. Ivo Trajkov

1. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2017/2018

Břehy
velká etuda KR, (7 min)
Autor: Ondřej Nuslauer
Režie: Jan Kameník

Cesta na měsíc (14 min)
Autor: Vojtěch Kunc

Einar (7 min)
Autor: Ema Adamove

Hlídač
velká etuda KR, (5 min)
Autor: Vojtěch Kunc
Režie: Michal Kováč

Modrá četa (14 min)
Autor: Ondřej Nuslauer

Než se setmí (16 min)
Autor: Rosalinda Hálová

První hody (18 min)
Autor: Tereza Vágnerová

Příští zastávka
velká etuda KR, (13 min)
Autor: Rosalinda Hálová
Režie: Dominik György

Roura
velká etuda KR, (10 min)
Autor: Tereza Vágnerová
Režie: Martin Jeřábek

Stylistická cvičení (14 min)
Autor: Matěj Podskalský

Za hranice
velká etuda KR, (7 min)
Autor: Ema Adamove
Režie: Vojtěch Novotný

Zábava
malá etuda KR, (7 min)
Autor: Matěj Podskalský
Režie: Martin Jeřábek

2. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2017/2018

Ale aj sa teším (19 min)
Typ cvičení: Spolupráce
Autor: Benjamín Kolmačka
Režie: Martin Repka

Františkovi od strýčka (5:50 min)
Typ cvičení: Autorský dokument
Autor: Benjamín Kolmačka

Já, plameňák (14 min)
Typ cvičení: Autorský dokument
Autor: Elvira Dulskaia

Môj holešovický prístav (8 min)
Typ cvičení: Autorský dokument
Autor: Lívia Slimáková

Poušť (24 min)
Typ cvičení: Spolupráce
Autor: Elvira Dulskaia
Režie: Terézia Halamová

Za dňa ťa slnko nezraní (22 min)
Typ cvičení: Spolupráce
Autor: Lívia Slimáková
Režie: Martin Repka

3. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2017/2018

Biting Dogs (24 min)
Typ cvičení: Autorský film
Autor: Karolína Čejková

Člověk Kilimanžáro (29 min)
Typ cvičení: Spolupráce (bakalářský film KR)
Autor: Jakub Jelínek
Režie: Jan Hecht

FAMU: Nový začátek (24 min)
Typ cvičení: Autorský film
Autor: Jakub Jelínek

Hranice (26 min)
Typ cvičení: Spolupráce (bakalářský film KR)
Autor: Jakub Podmanický
Režie: Damián Vondrášek

In Spring (11 min)
Typ cvičení: Spolupráce
Autor: Karolína Čejková
Režie: Aakriti Mehta

Malá (10 min)
Typ cvičení: Spolupráce (bakalářský film KAT)
Autor: Edgar Ortiz
Režie: Diana Cam Van Ngyuen

Na okraji lesa (14 min)
Typ cvičení: Spolupráce (bakalářský film KR)
Autor: Tereza Kozáková
Režie: Adam Kratochvíl

Takové jaro tu snad ještě nebylo (21 min)
Typ cvičení: Autorský film
Autor: Tereza Kozáková

Träumen (11 min)
Typ cvičení: Spolupráce (cvičení Sen KK)
Autor: Jakub Podmanický
Režie: Damián Vondrášek
Kamera: Marek Filip

Vlaky naděje (26 min)
Typ cvičení: Spolupráce
Autor: Edgar Ortiz
Režie: Dora Šustić

1. ROČNÍK MAGISTERSKÉHO STUDIA 2017/2018

Like nothing ever happened to Jan Svoboda (20 min)
Typ cvičení: Spolupráce
Autor: Rolando Garduño
Režie: Haukur Hallsson

Pochod (20 min)
Typ cvičení: Spolupráce
Autor: Filip de Pina
Režie: Michal Blaško

What would you like to see? (22 min)
Typ cvičení: Autorský film
Autor: Rolando Garduño

Zvěř (22 min)
Typ cvičení: Spolupráce
Autor: Filip de Pina
Režie: David Payne

2. ROČNÍK MAGISTERSKÉHO STUDIA 2017/2018

Central Bus Station (78 min)
Typ cvičení: Autorský film
Autor: Tomáš Elšík

Good Neighbours (Dobří sousedé) (72 min)
Typ cvičení: Spolupráce
Režie: Stella van Voorst van Beest
Střih: Nicole Hálová

Havhestur (Burňák) (16 min)
Typ cvičení: Spolupráce
Režie: Mike Day
Střih: Nicole Hálová

Pro Tour (27 min)
Typ cvičení: Spolupráce
Režie: Markéta Císařová
Střih: Jorge Sánchez Calderón

Sněží! (76 min)
Typ cvičení: Spolupráce
Režie: Kristina Nedvědová
Střih: Tomáš Elšík

Zisma (Schizma) (33 min)
Typ cvičení: Autorský film
Autor: Jorge Sánchez Calderón

Katedra scenáristiky a dramaturgie

Vedoucí katedry:
doc. Mgr. Petr Jarchovský

1. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2017/2018

Blíž od sebe
Autor: Natália Antoňáková
Vedoucí práce: Martin Ryšavý

Frau Jansen
Autor: Věra Starečková
Vedoucí práce: Jiří Dufek

Krvavá váza
Autor: Kristýna Vaňková
Vedoucí práce: Jiří Dufek

Macecha
Autor: Sára Zeithammerová
Vedoucí práce: Martin Ryšavý

Mapa cizích míst
Autor: Jan Jindřich Karásek
Vedoucí práce: Martin Ryšavý

Ptáčata
Autor: Marie Topolová
Vedoucí práce: Jiří Dufek

Svátek milovaných
Autor: Zdeňka Petrová
Vedoucí práce: Martin Ryšavý

Ve stráni sad
Autor: Tereza Došková
Vedoucí práce: Jiří Dufek

2. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2017/2018

Bola
Autor: Radovan Potočár
Vedoucí práce: Tereza Brdečková
Adaptace románu: Čím jdu rychleji, tím jsem menší – Kjersti Annesdatter Skomsvoldová

Černý sníh
Autor: Marie Stará
Vedoucí práce: Petr Jarchovský
Adaptace románu: Divadelní román – Michail Bulgakov

Děti o svých narozeninách
Autor: Kateřina Kaclíková
Vedoucí práce: Petr Jarchovský
Adaptace povídky: Děti o svých narozeninách – Truman Capote

Drtikol
Autor: Josef Kokta
Vedoucí práce: Petr Jarchovský
Adaptace románu: Dějiny světla – Jan Němec

Modrý ohníčky
Autor: Marie Pochobradská
Vedoucí práce: Petr Jarchovský
Adaptace románu: Dešťová hůl – Jiří Hájíček

Smaragdový příboj
Autor: Vadim Kuskov
Vedoucí práce: Tereza Brdečková
Adaptace romaneta: Smaragdový příboj – Jaroslav Havlíček

Střepy
Autor: Marie Junová
Vedoucí práce: Tereza Brdečková
Adaptace povídky: Chudáček vrtáček z Connecticutu – Jerome David Salinger

Škvíry
Autor: Marie Černá
Vedoucí práce: Tereza Brdečková
Adaptace knih: Škvíry, JO537 a Mrakodrapy – Marka Míková

Zvuk ticha
Autor: Hana Neničková
Vedoucí práce: Tereza Brdečková
Adaptace románu: Až vyprší čas – Elina Hirvonenová

BAKALÁŘSKÉ SCÉNÁŘE 2017/2018

Fraktál
Autor: Ester Fischerová
Vedoucí práce: Lubor Dohnal

Láska
Autor: Petra Josefína Lubojacki
Vedoucí práce: Lubor Dohnal

Pět lišek
Autor: Eliška Kovaříková
Vedoucí práce: Jaroslav Pozzi

Před pikolou za pikolou nikdo nebude stát
Autor: Ondřej Erban
Vedoucí práce: Lubor Dohnal

Rok mokrého psa
Autor: Lukáš Kadlec
Vedoucí práce: Jaroslav Pozzi

Rostamova cesta
Autor: Insar Jussupov
Vedoucí práce: Jaroslav Pozzi

Sucho v krku
Autor: Michaela Knéblová
Vedoucí práce: Lubor Dohnal

Všichni se sejdeme v Treptowském parku
Autor: Klára-Noemi Bělorová
Vedoucí práce: Lubor Dohnal

MAGISTERSKÉ SCÉNÁŘE 2017/2018

Cypri, nebuď pičus
Autor: Lukáš Csicsely
Vedoucí práce: Jiří Dufek

Mor
Autor: Milada Těšitelová
Vedoucí práce: Vojtěch Mašek

Katedra fotografie

Vedoucí katedry:
doc. Mgr. Štěpánka Šimlová

BAKALÁŘSKÉ KLAUZURY 2017/2018

Jiří Bartoš
Camille Bonneau
Juan Cevallos
Veronika Čechmánková
Dominika Červená
Martin Dušek
Rony Eranezhath
Hanlu Gong
Varvara Gorbunova
Anna Jarosz
Daniela Junášková
Antti Karjala
Elizabet Khaust
Jan Kučera
Filip Kunovski
Martin Lee
Světlana Malinová
Adam Mička
Lukáš Novotný
Benjamin Peguero
Jiří Procházka
Alexander Rossa
Marie Sieberová
Borek Smažinka
Adam Směták
Josip Smodej
Taisiia Sharova
Natálie Ševčíková
Erika Štěpánková
Kajetán Tvrdík
Maximilián Vajt
River Young
Minghui Zheng

MAGISTERSKÉ KLAUZURY 2017/2018

Carlos Casasola
Matthew Colodny
Zuzana Fedorová
Christian Henninger
Ineza Karčáková
Lucia Kuklišová
Lali Laytadze
Richard Janeček
Simona Petrlová
Jakub Podlesný
Petr Pustina
Karolína Smilková
Evgenii Smirnov
Zuzana Tomková
Václav Tvarůžka
Jonáš Verešpej
Tian Yang
Yeting Xu

FAMU International – Cinema and Digital Media

Vedoucí katedry:
Ondřej Zach

1. ROČNÍK PROGRAMU CDM DIRECTING, 2017/2018
First kiss - Dialogue

First Kiss (5:03)
Scénář, režie, střih: Barkha Naik
Kamera: Branko Avramovski
Scénografie: Eliška Ďásková
Zvuk: Matěj Chrudina
Produkce: Aneta Štokrová, Martina Bašusová

To nic není (6:13)
Scénář, režie, střih: Sheida Sheikhha
Kamera: Leo Michael Bruges
Scénografie: Adéla Konečná
Zvuk: George Cremaschi
Produkce: Tereza Slabejová, Markéta Nožinová

For the Long Run, a Short Story (7:18)
Scénář, režie, střih: Melanya Hamasyan
Kamera: Xu Yingjie
Zvuk: Michael Kocáb
Produkce: Adriána Ingeliová

First Kiss (7:45)
Scénář, režie: Dora Szelei
Kamera: Bruno Grandino
Střih: Filip De Pina
Zvuk: Matěj Chrudina
Produkce: Eva Schrollová, Klára Mamojková

Triangle

Babylon (8:29)
Režie: Sheida Sheikhha
Scénář: Michele Rodolfi, Sheida Sheikhha
Kamera: Bruno Grandino
Střih: Rolando Garduño
Zvuk: George Cremaschi
Produkce: Markéta Nožinová

Triangle (9:18)
Režie: Dora Szelei
Scénář: Edita Bromlová, Dora Szelei
Kamera: Siddesh Shetty
Střih: Ilka Janka Nagy
Zvuk: Bence Kovacs-Vajda
Produkce: Kristýna Milaberská

Finders Keepers (8:56)
Scénář, režie, střih: Barkha Naik
Kamera: Leo Bruges
Scénografie: Eliška Ďásková, Oriane Playner
Zvuk: George Cremaschi
Produkce: Aneta Štokrová, Martina Bašusová

Behind the Curtain (9:09)
Scénář, režie, střih: Melanya Hamasyan
Kamera: Xu Yingjie
Scénografie: Anna Stříteská

Zvuk: George Cremaschi
Hudba: Tigran Hamasyan
Produkce: Adriána Ingeliová, Adéla Konečná

1. ROČNÍK PROGRAMU CDM SCREENWRITING, 2017/2018

First kiss – Dialogue

Creak (4:17)
Scénář, režie: Rovshan Gambarov
Kamera: Siddesh Shetty
Scénografie: Tereza Gabrhelíková
Střih: Paula Mangano
Zvuk: Juras Karaka, Václav Kopelec, Miroslav Chaloupka
Produkce: Rashid Aghamaliyev, Martina Bašusová

2. ROČNÍK PROGRAMU CDM DIRECTING, 2017/2018

Documentary

Mír (21:59)
Režie: Haukur Hallsson
Kamera: Andri Eyjólfsson, Gunnlaugur Einarsson, Morten Vilhelm, Haukur Hallsson
Střih: Dimitris Polyzos, Haukur Hallsson
Zvuk: Hjalti Hafsteinsson
Produkce: Gunnar Ragnarsson

The Strong Documentary (21:52)
Režie, střih: Dritëro Mehmetaj
Kamera: Carlos Mahecha Castañeda
Zvuk: Nok Selmani

Sejde z očí (12:10)
Režie, střih: Grégory Montaldo
Kamera: Bargav Venkateswara
Zvuk: Václav Kopelec
Produkce: Antonie Dědečková

Boží Dar (13:04)
Scénář, režie, střih: Emir Ziyalar
Kamera: Murat Emkuzhev
Zvuk: Olivier Aussedat, Can Kuman
Hudba: Kan Cuman
Produkce: Romana Kilíková, Eva Schrollová

Plastické bytí (21:13)
Režie: Rishi Sen
Kamera: Branko Avramovski
Střih: Karolína Ceiková
Zvuk: Israel Lopez
Produkce: Oliver Heredi

Short fiction

Act of Devouring (28:00)
Scénář, režie, střih: Emir Ziyalar
Kamera: Murat Emkuzhev
Scénografie: Camila Vieira
Zvuk: Juraš Karaka, Can Kuman
Hudba: Can Kuman

Produkce: Romana Kilíková, Václav Klímar, Rashid Aghamalieyev

Každá změna k horšímu (17:15)
Scénář, režie: Grégory Montaldo
Kamera: Giacomo Somazzi
Scénografie: Mihailo Mosesku
Střih: Andrea Lamondt
Zvuk: Václav Kopelec
Produkce: Antonie Dědečková

2. ROČNÍK PROGRAMU CDM SCREENWRITING, 2017/2018

Blooming (13:08)
Scénář, režie: Dora Šustić
Kamera: Branko Avramovski
Scénografie: Dimitra Sourlantzi
Střih: Grégory Montaldo
Zvuk: Matěj Chrudina
Produkce: Lidia Teleki

3. ROČNÍK PROGRAMU CDM, 2017/2018

All them young boys (28:49)
Režie: Carlos Baer
Kamera: Dimitar Popov
Zvuk: Michaela Patríková
Střih: Monika Kotová
Scénografie: Veronika Moudrá
Produkce: Veronika Jelšíková

Ignis Fatuus (17:11)
Scénář, režie: Kirill Shidlovskiy
Kamera: Sourabh Waghmare, Juan Pablo Rozo Rojas
Zvuk: Michael Anisimov
Střih: Peter Isakov
Scénografie: Jennifer Margaret Bailey
Produkce: Markéta Páráčková, Tomáš Pertold, Donika Žánová

Kopřiva (21:45)
Režie: Piaoyu Xie
Scénář: Piaoyu Xie, Alice Krajčířová
Kamera: Marcel Beneš
Zvuk: Matěj Chrudina
Střih: Veronika Hlinková
Scénografie: Zuzana Bosková
Produkce: Noemi Krausová, Diana Gallasová

Harvest Season (1:40:00)
Scénář, režie: Lung Yin Lin
Kamera: Aley Elagin
Zvuk: Vojtěch Zavadil
Střih: Dean Hsu, Lungyin Lim
Scénografie: Kuan-Yu Lin, Hannah Liu
Produkce: Yi-Ming Lin, Beatrice Lin, Pi-Chiu Lin, Gary Ke