

F / 2020

Klauzury  
Filmové a televizní fakulty  
Akademie múzických umění  
2020

Vydala Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU

Redakce Františka Jirousová  
Obálka a grafická úprava: Belavenir

1. vydání  
Praha 2020

© Akademie múzických umění v Praze, 2020

© Bohdan Karásek, Martin Šrajger, Martin Svoboda, Tomáš Stejskal,  
Irena Reifová, Michaela Režová, Maria Procházková, Miloslav Caňko,  
Šimon Špidla, Janis Prášil, Will Tizard, 2020  
Design © Belavenir, 2020

ISBN 978-80-7331-586-3 (pdf)

[www.famu.cz](http://www.famu.cz)

[www.amu.cz](http://www.amu.cz)

[www.namu.cz](http://www.namu.cz)

**NA**  
**MU**

Klauzury  
Filmové  
a televizní  
fakulty  
Akademie  
múzických  
umění  
2020

5 **Andrea Slováková: Kniha klauzur 2020**

KATEDRA REŽIE

- 7 **Bohdan Karásek: Stupně zvládnutosti. O hraných filmech druhého ročníku**
- 16 **Martin Šrajer: Rovnocenná komunikace s divákem. Čtyři bakalářské filmy z katedry režie**

KATEDRA DOKUMENTÁRNÍ TVORBY

- 23 **Martin Svoboda: Potenciál a hranice studentské exhibice**
- 29 **Tomáš Stejskal: Anatomie jednoho ročníku**
- 35 **Martin Svoboda: Čím lepší dokument, tím ostřejší debata**
- 41 **Irena Reifová: Na vnějším okraji sociální kritiky. Klauzurní filmy katedry dokumentu FAMU**

KATEDRA ANIMOVANÉ TVORBY

- 48 **Michaela Režová: Čtyřikrát projekce bez přílohy**
- 55 **Maria Procházková: Víry – ty, co se točí. Klauzury katedry animace FAMU 2020 z mého pohledu**

KATEDRA STŘIHOVÉ SKLADBY

- 62 **Miloslav Caňko: Existence – stylistika – engagement**
- 85 **Šimon Špidla: Práce s filmovým jazykem a strukturování natočeného materiálu**
- 91 **Janis Prášil: Možnosti dialogu**

FAMU INTERNATIONAL

- 97 **Will Tizard: Graduate projects Eilat and Ballad of Ulzamar**
- 101 **Seznam klauzurních prací**

# *Andrea Slováková: Kniha klauzur 2020*

Klauzurní kniha vyšla poprvé v roce 2012. Když vznikala, bylo jejím cílem vnést do reflexe studentských děl další rovinu, pohled a kritické myšlení různých profesí a intelektuálního klimatu vně školy, tedy lidí, kteří se dokážou na prezentovaná díla dívat citlivě ve vztahu k jejich pedagogickému kontextu a zadání, zároveň bez zátěže v podobě znalosti praktických okolností či fází vzniku a proměn původních záměrů děl a současně originálně z pozice svých vlastních zkušeností, znalostí a typu přemýšlení nad audiovizuálním uměním.

Shodou okolností jsem stála u zrodu projektu této knihy, který byl součástí mého rozvojového konceptu, s nímž jsem nastupovala do vedení Nakladatelství AMU, jež ji celá ta léta vydává. Jsem vděčná svým nástupcům v NAMU, že na tento záměr v následujících letech navázali a kniha vycházela dál i po mém odchodu,

a jsem také velmi ráda, že katedry (mnohé od té doby pod několikerým vedením) byly otevřené tomu, „vpusť“ mezi sebe zajímavé autorky a autory, kteří k dílům různorodě analyticky přistupovali a psali o nich v esejistickém žánru. Možnost až trojí reflexe díla – zevnitř katedry, resp. fakulty; ze strany diváctva, pokud je film následně distribuovaný i veřejnými distribučními cestami (festivaly, televize, VOD apod.); a ze strany lidí, kteří jsou součástí profesní obce či kulturní krajiny, avšak aktuálně na škole neučí – zakládá neustálou mnohost pohledů a východisek i podob diskusí, a umožňuje tak vrstevnatou inspiraci, která může studující v jejich tvůrčím vývoji posouvat zásadně dál.

Vznik děl prezentovaných na zářijových klauzurách v roce 2020 byl poznamenán bezprecedentními překážkami ve výrobě, které předurčila pandemie a s ní spojená omezení. Bylo však úlevou i radostí sledovat, jak si studující dokázali i se ztíženými podmínkami poradit. Některá cvičení a filmy nebyly zcela dokončené, což je vždy škoda především kvůli finálnímu zvukovému mixu či barevným korekcím obrazu, ale nasazení, s nímž studující všech oborů do poslední chvíle svá díla dokončovali, bylo obdivuhodné. Filmy byly invenční i hledačské, jak tematicky, tak esteticky. Mnohé z nich byly také obsahově odvážné – privátní sdělení v nich nabývají společenské naléhavosti a společenská témata ponechávají dost prostoru i pro osobní rozměr. Těší mě přemýšlivost děl našich studentek a studentů a také zájem a přínosné perspektivy vyjádřené v textech v této knize.

Autorka je děkanka FAMU.

*Bohdan  
Karásek:  
Stupně  
zvládnutosti.  
O hraných  
filmech  
druhého  
ročníku*

Možná je to ten nejobyčejnější postřeh, ale obecnou vlastností letošní druhácké kolekce je rozrůzněnost. Obyčejnost postřehu tkví v tom, že určitá míra různosti z podstaty nastává vždy. Hledání spojnic, nějakého kolektivního generačního „oduší“, bývá často chtěné. Chci

tedy říct, že v tomto případě bych na ně musel tlačit obzvlášť silně.

Na každém z hraných filmů se dá demonstrovat jiný, velmi konkrétní rys. V tomto smyslu vlastně přece jen vytvářejí celkem komplexní, plnou množinu – dá se opravdu mluvit kolekcí. Jeden je příkladem čisté, stylisticky zvládnuté práce; v jiném se projevuje autentické zkoumání filmařského rukopisu; další se vyznačuje „potýkáním“ a rozpolceností v rámci celkem zřetelné žánrové ambice; jiný selhává na mnoha rovinách, takže kategorie osobního a žánrového přestávají hrát roli; a jeden je prostě nedokončený kvůli produkční nesnazi (takže i v tomto textu zůstane „mimo hru“).

Který je který?

Přemýšlím, co může značit můj vědomě vágní dojem, že „nejzvládnutějším“ hraným filmem druhákové sbírky je *Firemní večírek* Marka Mrkvičky. Totiž, přemýšlím právě o tom nároku na „zvládnutost“. Mrkvička si stanovil přehledný úkol: formou hořce úsměvné moderní bajky odvyprávět příběh rozhodnutí hlavního hrdiny skoncovat s prací v korporátním call centru, to jest naplnit potenciál svého mladého života jinak a lépe. Prvek bajky, či možná dokonce pohádky je přítomen skrze postavu dívky v žlutém, půvabný přelud, který hrdinovi správné rozhodnutí našeptává tak neúnavně, až nakonec pochopí.

Významová linka je prosta víceznačnosti, snad s výjimkou relativní doby potřebné k divácké jistotě, že dívka v žlutém není reálná. (I zde jasnou stopu obsahuje už první záběr, či přechod mezi prvním a druhým,



jen ne nutně na první pohled.) Zkrátka, řeklo by se, že filmařská meta to není nijak ambiciózní, svou přímočarostí opravdu odpovídá spíše „cvičení“. Scénář však jednoduché lineární schéma vybavuje důvtipnými nápady, které velmi samozřejmě, zároveň nemechanicky vedou k vyústění, a z režijního provedení je cítit, že autor si tu, v druhém ročníku FAMU, dávno nic nezkouší, ale vyrukuje s něčím, co dobře umí. V suverénní inscenaci je všechno se vším perfektně sladěné: herecké výkony, neotřelý, přitom promyšlený tah kamery, ale i výjimečně trefená, nápaditá hudební složka (což je obzvláště nezvyklé i nad rámec studentského filmu). Snímek působí, že jeho tvůrce už našel způsob, „jak to dělat“. Jak může vypadat Mrkvičkův další filmařský vývoj? Člověka napadá, že přechodem ze školní pudy do dospělé praxe se „přehledné úkoly“ tohoto typu mohou transformovat například v regulérní žánrové výzvy. Lze si představit, že i na půdě „filmařského korporátu“ (tedy například nějaké velké televizní výroby) mohou být naplňovány s takovou elegancí a čerstvým duchem? Povede cesta Marka Mrkvičky do takového korporátu?

Optikou „zvládnutosti“, či snad spíš jistoty ozkoušeného vidím protipól k Mrkvičkovi ve filmu 2–3 *minuty* Vojtěcha Konečného. Případné skeptické otázky zde budou úplně jiného druhu, neboť jak může vypadat příští Konečného film, je mnohem nejasnější – a to je na tom zároveň i celkem vzrušující. Konečného miniatura o chvilce, ve které je mladinký pár konfrontován s reálnou možností mít spolu dítě (dvě až tři minuty, než se vybarví těhotenský test), působí dojmem filmařského

prošlapávání terénu – v dobrém smyslu, kroky jsou totiž jisté. Oba mladí jsou obdivuhodně uvěřitelní, byť jejich herecký projev je ponechán výhradně v pochmurných tónech. Sevřený námět je ozvláštněn postupy znejistované chronologie, což evokuje rozmlženost vzepjatého prožívání (v kontrastu s utlumeností projevů na povrchu), snad jako bychom divácky vplouvali rovnou do vzpomínání hrdinů na prožité chvíle, vzpomínání zčeřeného svéhlavou pocitovou logikou paměti. V užití formálního prvku je autorská kuráž, poněvadž půda je nejistá: parazitnímu efektu matení se na takto krátké ploše vyhnout nešlo a komunikace směrem k divákovi pro mě kulhá i v samotném vyznění. Cítím z něj neujasněnost, jak si poradit s informací o výsledku testu; buď je to jenom tím, že jsem sám nikdy neviděl krevní typ testeru a jasnou informaci v obraze nezachytil, nebo je naopak divácký prostor k domýšlení příliš velký a drobné indicie podivně protichůdné.

Pocit naděje a zvědavosti, kam povede další Konečného zkoumání filmové řeči coby nástroje vyprávění, však zůstává a rozhodně převažuje. Je dobré nepřehlédnout, jak nenápadně, a přitom cíleně vyobrazuje svou věc, totiž předěl dospívání a dospělosti, jež jako by se přihlásila příliš brzy. Začíná drobnostmi ve vizáži postav: dívka má líčení s „třpytkami“ ve tvářích, připomínající ještě naivitu či nevinnost dětských barbín. V dalším výjevu kluk v zevlácké kšiltovce prohodí něco o času stráveném hraním na playstationu. Jsou už dospělí, ale stopa nezralé puberty coby loučení s dětstvím v nich pořád zůstává. Jejich sympaticky

vyspělé uvažování je stále poprášeno třpytkami pubertální křehkosti – v promluvách, které jsou herecky i scenáristicky přesné a uvěřitelné. Prostor komunikace dvou partnerů, kteří si v jakémsi přeludném překvapení uvědomují váhu situace a sami cítí její předčasnost (čímž vlastně vykazují rysy vyspělosti a člověk o ně paradoxně přestává mít strach), tu navíc Konečný nahmatává v příznačné odstíněnosti obou genderových perspektiv.

Nakonec je zvláštní uvědomit si, že sympatické filmové protipóly jsou svým způsobem generační (ať už to znamená cokoli). Oba se týkají velmi osobního výhledu do budoucna, oba svým zcela odlišným způsobem uvažují o dospělosti a možná, v hodně přeneseném významu, i o té stále zmiňované „zvládnutosti“.

Nadosobní angažmá naopak nese film *Za první linií* Anny Wowry, potemnělá situační sonda s ústřední postavou doktora v domácím vězení během koronavirové karantény. Úkazem je samotná rychlost, s jakou bylo žhavě aktuální téma epidemie vetknuto jako hlavní motiv filmu, ještě než se národ otrpěl z její první vlny. Když si teď dovolím malinko uhnout, takový tvůrčí akt předjímá problém, který dost možná bude muset následně vnímat celá kinematografie, či aspoň odnož orientující se na „příběhy ze současnosti“. Ve chvíli psaní tohoto textu se zdá, že tato současnost bude epidemií poznačena ještě velmi dlouho a na mnoha úrovních, takže jakýkoli příběh z dnešního světa bude muset obsahovat i celospolečenskou proměnu covidem-19 přinejmenším ve vsudypřítomné kulise (podobně jako každý

film o dnešku musí respektovat aktuální podobu automobilů, architektury a ošacení).

Z tohoto pohledu je tedy film Anny Wowry opravdu „v první linii“, ze všech „nejdnešnější“. Nicméně současnost v podobě žhavého tématu zde stojí v určitém nepoměru k inscenačnímu uchopení – to je přece jen poněkud „ve starém stylu“. Tradiční pojetí maximálně zhuštěného scénáře, jehož úkolem je podávat informace v pádnosti a zkratce, tu stojí v nechtěném boji s autentickou snahou rozvinout více vrstev problému. Některé posuny jsou překotné, působí dojmem, že mezi nimi něco vypadlo (ať už ve scenáristické úvaze, nebo až v realizaci), a třeba je to i příčinou, proč motivace figur z některých promluv vyznívají nejasně.

Domýšlím si, že k této nejasnosti mohlo dojít v bohulibé snaze o ambivalenci. Ve hře je dilema svědomí (lékař se nakazil ve stejné době jako dětský pacient z jeho oddělení, který vzápětí přispěním covidu zemřel), nevyzpytatelnost okolností (přece jen nelze zjistit, kdo od koho se nakazil), relevance několika pravd, které o sebe narážejí (pocit zrady na straně chlapcovy matky, nemocnice, která se po právu brání mediálnímu tlaku, lékař, jenž v nejlepší víře konal svou povinnost). Nakonec je však takřka jasné, že lékař je poctivým odborníkem, na nějž jen necitlivě zatlačily okolnosti, a jeho morální profil je v ostrém kontrastu s mizérií, v níž se ocitl. Má to být jediným vyzněním filmu?

Zvýraznění studených tónů dodává snímku až thrillerový nádech a velmi pádně dotváří klaustrofobickou situaci, pocit upocenosti a vyčerpání. Podobně

herectví hlavního představitele je vedeno snahou o sevrěnost, ovšem v tomto případě je naléhavost jaksi doslovná a výsledný dojem na hraně patosu, byť stále v rámci snesitelného „televizního“ standardu.

Ne náhodou podruhé zmiňuji televizi, což už nějakou dobu nemusí platit za filmařsky znevažující invektivu. Anna Wowra si zadala komplikovanější úkol než Marek Mrkvička, totiž s použitím žánrových prostředků, včetně příznačné scenáristické úspornosti, vykreslit téma, které je ve skutečnosti velmi nuancované. Výsledek je v onom srovnání rozpornější, ale i ona se úkolu zhostila se ctí.

To se bohužel nedá říct o posledním hodnoceném příspěvku druhácké kolekce. Pokud některý z výše zmiňovaných filmů větší či menší měrou někde „nedoléhá“, pak snímek *Bez Borise* Anastasie Popel trpí všemi popisovanými neduhy zároveň a v míře celkem vysoké. Kaširované herectví uhodí do očí hned, v zákonité návaznosti na naivisticky napsané dialogy – ale nejde kupodivu jen o slova; i gesta, neverbální akce jsou režirovány ve znamení obdobné přepjatosti, jako by šlo vskutku o cílený přírůstek režijního vedení, nejen suchý následek „neuhratelných“ linek scénáře. Ten je však nefunkční i na hlubší rovině, vlastně je těžké zorientovat se už v jeho základních peripetiích.

Konflikt se odehrává mezi dcerou a jejími rodiči. Jeho předmětem je titulní bratr Boris, v jehož nepřítomnosti se má slavit Štědrý den. Linka tohoto konfliktu je v konzervativní dramatické tradici tučná, jeho příčina však zůstává tajnosnubně zastřena. Prostřednictvím

obdobně tradičních vzpomínkových retrospektiv se jen dozvíme, že se to nějak týkalo Borisovy motorky. Když se během večere Boris nečekaně objeví a přískokem stříhu je vzápětí usazen ke štědrovečernímu stolu, působí to chvíli tak nereálně, jako by se scéna odehrávala opět jen v dívčině hlavě. Scénář a následně i jeho režijní zpracování se zkrátka potýkají s elementárními chybami. V součinnosti s „konzistentně“ přestřeleným herectvím vzniká dojem nezdařené práce, nebo spíš pomýlené cesty: do budoucna si neumím představit účinnější nápravu než prostě úplnou změnu metody.

Když už jsem aspekt zvládnutosti zvolil jakýmsi úběžníkem svého textu, nabízí se mi vyústění v oddálenějším pohledu na celou trojici bakalářského stupně. Nemám zkušenost z předchozích let; možná bych jinak byl méně překvapen, jak věrně schůdky ročníků sledovala i stoupající linka vyspělosti filmařského uvažování, jež byla z filmů cítit. Logika stále komplexnějších zadání je jasná, ale tak přímá úměra se mi pořád nezdá běžná. V souhrnu prváckých filmů lze stopovat ohmatávání média a mnohdy úspěšné testování stylu pohříchu na úkor obsahu, ve třetáckých již sjednocené, vyspělé výsledky, leckdy vysoko nad rámec školské úrovně, a v druháckých dost přesný mezistupeň: ohmatávání je jistější a někde se vynořují kontury budoucího suverénního tvůrce, ať už blíž zavedenému žánrovému kódu, nebo s kurážnou vůlí nepřestat v hledání. Ano, hezky se ukazuje, že obojí může mít stejnou váhu: většinová chytlavost může být stejně *bytostnou* kvalitou jako užší, „artová“ vyhraněnost – jen by měl člověk

pochopit, co je mu vlastní. Neboli: v čem spočívá ta jeho *bytosť*.

Zatímco v prvém ročníku taková ambice, jak se mi zdá, ještě nestála úplně v popředí a třetí ji zúročuje bez výjimky, druhák je v tomhle ohledu rozpolcený: sebezpoznání (či sebezpoznávání) tvůrce je z některých filmů cítit více než z jiných. Opravdu jenom *cítit*; bylo by zajímavé, kdyby šlo známkovat i tímhle metrem. O to méně bychom pak možná mohli přihlížet k tomu, jak jsou filmy „zvládnuté“.

Autor je filmový režisér a scenárista.

*Martin  
Šrajer:  
Rovnocenná  
komunikace  
s divákem.  
Čtyři  
bakalářské  
filmy  
z katedry  
režie*



Mnohé filmy absolventů či pedagogů FAMU, které se v roce 2020 dostaly do kinodistribuce, vyvolaly chmury. Nikoli tématem, ale kvalitou režie a scénáře. Neveselá úroveň tvorby osobností, jež dříve byly, případně stále jsou úzce spjaty s přední českou filmovou školou, může v návštěvnických kin vzbuzovat oprávněnou skepsi ohledně stavu tuzemské kinematografie. Zvláště nemají-li kromě pár festivalových projekcí možnost seznámit se blíž s filmy, které dnes vznikají přímo na FAMU, a naopak naznačují, že budoucnost českého filmu není ztracená.

V letošním roce nebyly kvůli pandemické situaci bohužel širší veřejnosti přístupné ani klauzurní projekce. Zároveň kromě oficiálního Vimeo kanálu FAMU, nabízejícího převážně trailery, prozatím neexistuje online platforma, kde by bylo možné nové studentské filmy zhlédnout třeba za přiměřeně vysoký poplatek. Minimálně v případě čtyř ze šesti bakalářských filmů, které jsem měl možnost vidět, jde přitom o zralé autorské počiny, jež – na rozdíl od řady titulů uváděných za plnou cenu vstupného v kinech – nepůsobí jako pracovní verze něčeho, co v první řadě možná nikdy nemělo vzniknout.

### **Letní bouře**

Terézia Halamová ve své poémě *Zazpívej* s velkou lehkostí a za nepřehlédnutelného přispění kameramana Lubomíra Balleka navozuje atmosféru letních prázdnin. Na podloží spředeném z všedních situací, jako je trhání třešní, rodinný oběd nebo vyjížďka na kolech k rybníku,

pak vytváří intimní portrét dívky začínající nesměle nahlížet do světa rodičů a starších přátel.

Režisérka se dokázala vyvarovat kliše v podobě prvního milostného vzplanutí, které by dívčin průzkum její tělesnosti a hranic mezi dětstvím a dospělostí iniciovalo. Hrdinka si nejbliž k tělu pouští kamarádku, kterou se nechá přemluvit k zazpívání písně. Scéna však nemá zřetelně sexuální konotace. Jde o intimitu spočívající ve vzájemné důvěře. K dojmu blízkosti přispívá také skutečnost, že se velmi taktilní, převážně v blízkých záběrech snímaný film drží hlediska protagonistky už od úvodního sebereflexivního pohledu do zrcátka v rozkroku.

Zlatavý nádech vlastní většině záběrů teprve v závěru střídají chladnější tóny, předzvěst (hormonální) bouře. Nervozita dobytka na pastvě vyjadřuje vnitřní neklid dívky přehodnocující vztah k vlastnímu tělu. Nenucenost, s jakou suverénně zrežirovaný film dokáže vystihnout přechodovou, obavami i přísliby prostoupenou fázi, kdy už člověk není dítětem, ale ještě se nestal dospělým, připomíná italský snímek *Giacomovo léto* (*L'estate di Giacomo*, 2011).

### **Zvuky snů**

David Payne se ve filmu *Ještě nespíš?* pohybuje pro změnu mezi sny a bdělým stavem. Šimona, muže ve středních letech, pomalu moří jeho rodinná i pracovní rutina. Špatně spí, manželka a syn jej iritují každým zvukem, kterým naruší jeho zmenšující se osobní prostor. Naplnění nenachází ani v práci nebo při hraní paintballu.

Pak, během jedné z bezesných nocí, objeví na YouTube ASMR video, v němž dívka jménem Mia dostává diváky do stavu uvolnění a blaženosti slastnými zvuky. Šimon nachází novou drogu, která mu vrací ztracený elán. Netuší ale, že jeho virtuální láska je zároveň přítelkyní jeho syna, což situaci poněkud zkomplikuje.

Šedivé tóny napovídají, že celý Šimonův život je utopený v mlze stejně jako úvodní záběr z lesa. „Vysvobození“ oproti jiným hrdinům dramatu o krizi středního věku (přítomnost nezletilé dívky vybízí ke srovnání s *Americkou krásou* [*American Beauty*, 1999]) ironicky nenachází v návratu do nerozmlžené reality, ale v ponoru do světa youtuberingu.

Jakkoli nepravděpodobným se závěrečný zvrát může jevit, zapadá do snové logiky příběhu odehrávajícího se napůl v realitě, napůl v představách věčně nevyspalého hlavního hrdiny. Této rozklíženosti odpovídá také vynikající zvukový design. Podle toho, jak okolní vjemy přijímá či odmítá Šimon, jsou některé zvuky nepříjemně zesílené, zatímco jiné téměř neslyšíme vůbec. Vrstevnatost filmu se tak projevuje především v jeho zvukové stopě.

### **Touha po kontrole**

Lun Sevník na hanekeovský vážnou *Hru* navázal neméně vážným komorním psychologickým dramatem s thrillerovými záchvěvy. Humor je tentokrát obsažen především v názvu filmu, který zároveň již přes čtyřicet let označuje jedno z povinných cvičení studentů FAMU – *Postup práce*. Sevník ale nezkoumá vztah

studenta a pedagoga, nýbrž mladé ošetrovatelky Anny a staršího ochrnutého muže.

Podobně jako ve *Hře* se tak dostává do popředí otázka kontroly a manipulace, vyplývající z nerovnoměrného rozložení moci. Mladá žena si chce udržet práci a uvědomuje si zodpovědnost, již za konstantně hostilního klienta nese. Zároveň si začíná zřetelněji uvědomovat moc, kterou nad mužem díky své fyzické převaze má. Proměnlivou mocenskou dynamiku, závislou na různé mobilitě, různém věku a různém pohlaví obou aktérů, ještě vyhrolí příchod Anniných vrstevníků.

Napjatou klaustrofobní atmosféru Sevník, kromě uzavření většiny děje do jednoho interiéru, obratně zesiluje také stříhovou skladbou a záběrováním. Některé skutečnosti jsou nám utajeny, případně odhaleny jenom zčásti, například prostřednictvím zvuku mimo obraz. Dráždivost obsaženou v balancování mezi tím, co se ještě může a co už by se nemělo, ať jde o krádež oblečení, lhaní, nebo fyzické násilí, vnímáme také ve tvářích přirozeně hrajících herců.

Postupně gradující studie rozličných projevů dominance a submisivity oproti *Hře* nekončí šokujícím aktem. Sevník na konci jen nechává mlčky doznít události předchozího večera, čímž otevírá prostor pro nás. Projevil tak nejen schopnost proniknout do nejtemnějších hlubin lidské duše, ale také talent přimět diváky ke konfrontaci s jejich vlastními sadistickými sklony a touhou po absolutní kontrole.

## Hledět si svého

Před otázkou, jak bych se v dané situaci sám zachoval, staví diváky také Adam Martinec v *Anatomii českého odpoledne*. Inspirací mu byla tragédie, která se v roce 2018 udála v pískovně u Lhoty. Dva chlapci se ztratili z dohledu rodičů. Zhruba po dvou hodinách pátrání našli potápěči ve vodě jejich utonulá těla. Martinec se ale nezaměřuje ani na rodiče, ani na chlapce. Ze střetnutí mezi návštěvníky i zaměstnanci areálu, snímanými v delších členitých záběrech, vytváří portrét celého koupalištního mikrokosmu.

Sdíleným charakterovým rysem postav se zdá být nedostatek empatie, starost o vlastní pohodlí a snaha převést zodpovědnost na druhé. Martinec ale mezi lidmi unavenými horkým létem i nutností sladovat své potřeby s přáními druhých nehledá viníky. Nesnaží se ani o přesnou rekonstrukci toho, k čemu v srpnu 2018 došlo. Zajímá jej nálada místa a neurčitá hranice mezi drobnými opomenutími a velkým neštěstím.

Také atmosféra jednotlivých scén je závislá na hledišti té které postavy nebo skupiny postav. Uvědomujeme si tak, jak se vyznění jedné události může proměňovat na základě úhlu pohledu a stupně spoluúčasti. Zůstat v pozici pasivního pozorovatele, kterého se problémy druhých netýkají, je pohodlnější než přijmout alespoň díl odpovědnosti.

Zatímco na pláži se tragikomická konfrontace s dvojicí arogantních mládežníků znenadání překlápí do dramatu, dvojice kluků v lese paralelně zažívá své malé dobrodružství. Skladba záběrů naznačuje, že jde

o pohřešované chlapce. Teprve na konci, po nalezení těl, je odhaleno, že nás režisér navedl na falešnou stopu. Sice nešlo o utonulé chlapce, které jsme sledovali, ale mohlo by jít, což si díky důmyslné struktuře vyprávění v závěru uvědomujeme stejně zřetelně jako rodiče vracející se s kluky na parkoviště a dávající si oproti úvodu mnohem větší pozor, aby své syny neztratili z dohledu.

Nedořečenost a nepodbízivost, s jakou Martinec znamenitě pracuje, považuji za hlavní znaky vyzrálosti také ostatních prezentovaných filmů. Jejich tvůrci diváky nepodceňují, berou je za rovnocenné diskusní partnery. Přejme jim, aby tyto vysoké nároky na sebe i publikum oproti mnohým svým předchůdcům a pedagogům dokázali obhájit i poté, co začnou natáčet filmy pro širší distribuci.

Autor je redaktor a filmový kritik.

# *Martin Svoboda: Potenciál a hranice studentské exhibice*

Při sledování studentských filmů přichází vždy určitá nejistota, jak k nim kriticky a vůbec divácky přistupovat. Jak vzít v úvahu, že vznikají s primárním cílem uspokojit učitelský sbor a získat tak institucionální osvědčení? Co cítí a očekává publikum nepatřící do „branže“, když usedá k nějakému pásmu studentské tvorby? Plnohodnotný zážitek, nebo školní přehlídku?

To druhé se intuitivně jeví jaksi podřadné. Možná proto, že slovní spojení „vypadá to jako studentský film“ se u distribuční kinematografie běžně používá jako pejorativní přirovnání. Možná je to ale škoda. Některé

z nejlepších studentských filmů jsou ty, které plně využívají specifika školní produkce, jejímž prostřednictvím se efektně představí všechny filmářské profese. Tak je tomu třeba u filmu *Zrádce*, u něhož si lze odškrtnout jako ze seznamu: kamera, zvuk, barevný grading, střih, vedení herců. S výjimkou ne zcela logického scénáře je vše na svém místě – a je radost to sledovat.

*Zrádce* se dá vychutnat právě proto, že ho divák izoluje jako cvičení a ocení v naplnění patřičných kritérií. Obvyklá pásma studentských filmů, promítaná na festivalech, mají bohužel ten problém, že při jejich sledování není patrné, jak zněla jednotlivá zadání – přitom právě tato zadání snímky tvarují a vztah k jejich naplnění tvoří velkou část potenciálního zážitku. Když víme, že točit na filmový materiál nebylo marnotratné rozhodnutí studenta, ale šlo o úkol, okolo něhož celé dílo vzniklo, změní se pravděpodobně i náš přístup k viděnému. A nemusí jít ani o nic konkrétního – už jen profil školy, její priority a ideály vytvářejí status quo, k němuž se student vztahuje. Mnohá rozhodnutí, která se jinak zdají těžko pochopitelná, do sebe právě při povědomí o podmínkách vzniku filmu zapadnou jako puzzle. To může jistě platit i mimo školní produkce, u nich je ale institucionalita zcela nezakrytým a pozitivním principem spojeným s výukou, zatímco distribuční kinematografie se zpravidla snaží existenci produkčního procesu pokud možno zneviditelnit.

Nepopiratelný vztah studentského filmu k zadání a instituci školy ale může být dokonce vzrušující. Jako sledovat kriminální příběh, v němž je místo zločinu



představen filmařský úkol. Student musí jako detektiv najít řešení a představit je ve chvíli napětí vyučujícím. Jako když Hercule Poirot svolá celou rodinu ke krabu a objasní jí mechanismus zločinu, který se svou brilancí odkryl.

Studentské filmy často vypadají právě jako mechanismy. Jako konstrukty, jejichž důmyslnost a funkčnost mají ohromit. Odtud ostatně pochází ono nechvalné přirovnání kinofilmu ke studentské tvorbě: ke zdání, že tvůrce se upřímně snaží exhibovat bez zjevného důvodu a bez dostatečně pevné ruky i vůle k „prodání“ své manýry. Typickým příkladem, odkud negativita tohoto přízviska pramení, je hned několik letošních klauzurních snímků, u nichž se nemohu zbavit pocitu, že režijní volby, jakkoli samy o sobě ne „špatné“, nekorelují s ideou integrity jejich díla. Řeč je například o *Rytmu noci*, *Ve tvém tepu*, *Bez Borise*, *2–3 minuty* či *Za první linií*. Všechny sdílejí různé variace problému, dělají příliš, dělají to zbrkle a nedělají to z žádného zjevného důvodu. Může to být příliš exhibicionistická kamera, s nepřehledností hraničící hrátky se strukturou a chronologií či expresionistické vedení herců.

Přesto se najdou tituly, jimž nelze „nadávat“ do studentských filmů tak snadno. Kromě již zmíněného *Zrádce* je to i *Tichá domácnost* či *Anatomie českého odpoledne*. I tato díla jsou přitom velmi manýristická a exhibicionistická, daří se jim však přesvědčit mě o tom, že taková jsou z nějakého důvodu. Tím důvodem paradoxně je, že dělají mnohem méně proti tomu, aby byla prostě exhibicí talentu. *Zrádce* je thriller, tedy

žánrový film, *Tichá domácnost* fantaskní anekdota a *Anatomie českého odpoledne* satirická studie karikovaných postav, jejíž pointa spočívá v odhalení vypravěčské hříčky. Jde tedy o uzavřené zážitky odkazující samy na sebe a na svou formu.

Oproti tomu 2–3 *minuty* vyprávějí o vztahu dvou mladých lidí, kteří čelí nechtěnému těhotenství, představují tedy velmi konkrétní zápletku a krizi. Nejvíc energie však tvůrci beztak vkládají do krásného obrazu, přičemž komplexnost zápletky si už vynucuje otázku, jak krása obrazu vůbec přispívá tomu, co se jeví jako směr pozornosti. Ambice námětu všechny manýry obnažuje a dělá z nich problém místo přednosti, jakou mohou u studentského filmu být.

Bakalářský film Terézie Halamové *Zazpívej si* podobnou, a ještě větší obrazovou manýru může dovolit. Je totiž svému excessu zcela odevzdán. Poživačné oko kamery, pohlcené tělesností dospívajících mladých lidí v přírodě, čerpá energii právě ze síly obrazu. Tento film je manýristický, ale také velmi intimní, jeho intimita dokonce přímo vyplývá z manýry.

Skoro by se tedy nabízelo doporučení, že studenti s přirozenou touhou exhibovat by neměli točit o explicitně jmenovaných důležitých věcech a konkrétních palčivých tématech. Když si tvůrce vybere nějaký vágní zastřešující motiv v podobě silné emoce či pocitu, bude i ten nejokázalejší manýrismus vypadat odůvodněně.

Samozřejmě že představované řešení je příliš normativní a mnoho studentů touží nejen po předvedení talentu, ale po vyřčení něčeho konkrétního a pro sebe

důležitého – a jistě se toho dá dosáhnout. Řešení nabízí například *Tatina*, která využívá starý trik a do čela staví výraznou osobnost, jejíž úhel pohledu může ospravedlňovat vyšší úroveň expresionismu. Možná je klišé spojovat si transgender osobu s hyperaktivitou a energičností, v kontextu omezeného prostoru krátkého filmu ale divák takovou asociaci snadněji přijme a zužitkuje. V kontrastu si stačí vzít *Rytmus noci*, kde postava tápajícího homosexuála zůstává nepřístupná, její konflikt působí mdle a nesouvisle s filmařskou exhibicí. Přestože mnoho voleb v *Rytmu noci* působí zručněji než v *Tatině*, *Tatina* bude dílem, které vychází ze střetu lépe.

*Skřítkova poslední výstava*, *The King* nebo *Together Alone* demonstrují podobně silné stránky i na prostoru dokumentárního cvičení. Stylizace je vždy přizpůsobena postavě protagonisty. A nakonec právě z ní vyplývá silná emoce, kterou si divák odnese spíše než nějaké faktické zjištění. Shodou okolností jde o snímky o třech lidech, kteří jsou z velmi odlišných důvodů izolováni od zbytku společnosti, a právě tento pocit izolace a osamění je velmi odlišnými způsoby demonstrován. Explicitně to přitom komentuje pouze protagonista *Together Alone*, který svou situaci jako jediný z trojice chápe stejným způsobem jako divák – jinak je tento dojem navozen pouze zručnými filmařskými volbami. A jakkoliv je emoce „osamění“ vágní a nekonkrétní, zde nabývá tří velmi intenzivních podob.

Vždy samozřejmě budou existovat skvělé filmy, které dokonale popřou vše, co tento text protežuje jako „správný přístup“. Bakalářský film *Do dálky a lodí se*

jeví jako okázalá snaha nebýt filmařskou exhibicí. Snad krom přesného vedení herců působí snímek až ledabyle a neupraveně. Zdá se však, že právě tuto laxnost potřebují tvůrci pro vystižení svého hrdiny a jeho konfliktu, v tomto slova smyslu je tedy nakonec absence exhibice tou nejlepší demonstrací talentu.

Smyslem tohoto textu je přesvědčit o tom, že když je studentský film otevřeně sám sebou, tedy exhibicí dovedností, pro jejichž předvedení se najde nejpřímější a nejjednodušší motivace založená na nějaké základní emoci, anekdotické pointě či vypravěčské hříčce, je to ta největší hodnota. Snaze odvyprávět konkrétní, komplexní či intimní příběh hrozí sabotáž nejen ze strany samotného režiséra a jeho touhy i potřeby se předvést, ale nakonec i z touhy a potřeby všech jeho spolužáků, kteří cítí nutkání udělat vždy spíš víc než méně, aby na svých katedrách zaujali vyučující. Studentský film má mnoho předpokladů ztratit nuance a střídmost, proto je lepší koncipovat ho tak, aby s energií celého štábu počítal a skočil do ní po hlavě.

Autor je filmový kritik.

# *Tomáš Stejskal: Anatomie jednoho ročníku*

Svým zadáním a povahou představují bakalářské filmy pro studenty zvláštní past. Formát zhruba půlhodinové délky vyžaduje jiný dramaturgický přístup než celovečerní metráž. Zároveň je zkušenost s krátkometrážní tvorbou profesionálních režisérů mnohem limitovanější než s celovečerními snímky. Filmaři, už proto, jak filmový průmysl funguje, točí krátké snímky jen sporadicky. Studenti – a nejen oni – tak znají především tvorbu svých kolegů, tedy mnohdy talentovaných, ne vždy však hotových režisérů.

O to těžší je najít tvar, který bude víc než cvičením, a přitom nikoli jen torzem celovečerního díla. Nabízí se adaptace povídky, tedy zdánlivě nejvhodnější literární ekvivalent. Jenže přenos z jednoho média do druhého

je velmi náročná disciplína. A jak ukázaly třeba loňské bakalářské snímky katedry režie *Plavání pro pokročilé* Šimona Štefanidese a *Na okraji lesa* Adama Kratochvíla, adaptace povídek tak výsostných stylistů, jako je Michel Faber a Thomas Bernhard, klade extrémní nárok na nalezení filmové podoby jejich stylu; navíc v obou případech stylu postaveného na možnostech jazyka. Například Faberovy povídky i romány obvykle stojí na tom, že čtenář dostává přesně odměřené množství informací a jen pozvolna se zabydluje ve světě, o jehož obrysech má mlhavé představy. V jednotlivostech silné snímky prozrazující talent studentů tak uvízly někde mezi nedotaženou adaptací a samostatně fungujícím dílem.

Při sledování letošní šestice bakalářských filmů katedry režie lze přitom podobně jako loni konstatovat, že oproti předchozím ročníkům stoupá celková kvalita, ubývá snímků, které mají punc školního cvičení. Letošní nejsilnější díla vznikla tehdy, když se tvůrci soustředili na zachycení jediné situace. Hned tři ze šesti režisérů vystavěli kolem krátkého časového úseku sevřené, nápadité, přitom rozdílné filmy.

Lun Sevník ve snímku *Postup práce* pozoruje nesusoudé osazenstvo jednoho bytu, kde se studentka v rámci praxe stará o tělesně postiženého muže. S příchodem kamarádů a spolužáků, kteří se rozhodnou přenést plánovaný večírek do nečekaného prostředí, vzniká prostor pro různé typy konfrontací. Sevník si tentokrát zvolil střídmější námět než ve svém předchozím snímku *Hra* o dvou spolužácích, kteří si koupili zbraň a streamují na internet, že se chystají spáchat sebevraždu. Ale

oba filmy pojí schopnost zachytit vyhrocenou situaci, a přitom nezajít do krajností. *Postup práce* sevřeným prostorem bytu, kde spolu pobývají lidé, kteří se běžně na jednom místě nesejdou, připomene třeba debut Olma Omerzua *Příliš mladá noc*. Sevník natočil úspornou dramatickou miniaturu, v níž na krátké ploše přemýšlí nad vztahy, nad rozdílem mezi hrou a manipulací, nad schopností emocí proměnit lusknutím prstů běžnou situaci v drama s potenciálem změnit životní osudy. A dalším lusknutím se vrátit zpět k normálu.

Další dvě díla posílají protagonisty na pár letních okamžiků k vodě. Terézia Halamová v poetickém snímku *Zazpívej* vytváří lehce zasněnou atmosféru horkých dnů a daří se jí plně zpřítomnit dění na plátně, ačkoli se tu prakticky nic neděje. Mládež se povaluje u vody, klábosí a zpívá si. Jedná se o snímek o sounáležitosti, důvěře, který přitom mezi řádky zachycuje unikavou chvíli, kdy se v jediném člověku bezelstné dětství střetává se světem dospívajících a dospělých. Halamová nepotřebuje dramatický konflikt, nevytváří žádné pnutí mezi čtrnáctiletou protagonistkou a jejími, o pár let staršími kamarády. Přesto v drobnostech ukazuje, jak rozdílně vnímají svět. Ale to vše jen mezi řádky. Film je prostý velkých témat, zachycuje okamžik s lyrickou silou, pomocí nenápadných dialogů, snímání, vhodně trefného tónu hlasu.

Nejsložitější úkol si zadal Adam Martinec, který svůj snímek *Anatomie českého odpoledne* také situuje k vodě. Jak napovídá název, koupaliště se v tomto díle stává nejen dějištěm napínavého dramatu, ale také

metaforou snažící se vypovědět něco podstatného o celém národu. Martinec svůj talent prokázal už v předchozím filmu *Cukr a sůl*. Ten byl pozoruhodný tím, že se nepokoušel navazovat na dnešní světové a festivalové trendy, ale na tuzemskou kinematografickou minulost. Trpká komedie o partě chlápků, kteří se sešli u pečíanky a mezi průpovídkami melancholicky rozjímají o životě a smrti, přiznaně čerpala z československé nové vlny, z passerovsko-papouškovské poetiky, z toho, jak tehdejší tvůrci pracovali s neherci, jak uměli načasovat gagy.

V *Anatomii českého odpoledne* se Martinec opět zaobírá malostí tuzemského, citově okoralého človíčka, jenž nad vším nejprve mávne rukou a napije se piva. Ale také se stává pozorovatelem, který zná současné trendy realistické filmařiny, kamerou se nalepuje na protagonisty a sleduje, jak různí lidé reagují na možnou tragédii.

Tematicky i stylisticky ambiciózní mozaika sleduje množství postav, od dětí nevinně bloumajících přírodou po hašteřící se dospělé na pláži, pracuje s nespolehlivým vyprávěním a kromě toho se pouští do takřka nemožného úkolu – charakterizovat na krátké ploše některé rysy české národy. Martinec někdy ne zcela ustojí přechody mezi různými hereckými rejstříky, mezi výraznou stylizací s hrdiny, kteří mají lehkou tendenci deklamovat, a realističností, jež umí uzemnit jedinou zdrcující větou, pronesenou mimo obraz. Každopádně je to dílo autora, jenž má nejen cit, ale také schopnost uvažovat o tom, jak posouvat možnosti filmového stylu, jak nejen navázat na tuzemské dědictví, ale jak je smysluplně přivítat v jedenadvacátém století.



Ostatní tři snímky se liší jak ambicemi, tak přístupem. Povídka Davida Payna *Ještě nespíš?* o otci, který rád na YouTube sleduje takzvaná ASMR videa plná šeptání a konejšivých zvuků, je sama až příliš konejšivá. Režisér si vybral atraktivní téma, pečlivě pracuje se zvukem a s několika okamžiky trapna, ale film o drobném mezigeneračním střetu a o vyrovnávání s krizí středního věku nakonec končí jako sice pevně uchopená, ale jednorozměrná hříčka s jasnou pointou; srozumitelná, místy nápaditá, jako jediná z šestice se pohybuje mimo art-houseový/festivalový okruh a míří spíše na mainstreamového či televizního diváka, což není nutně špatně.

Martin Repka ve filmu *Do dálky a lodí* pracuje s rozvolněným epizodickým vyprávěním, které chce – podobně jako snímek *Zazpívej* – zachytit hlavně náladu a stav myslí dvou mladíků chystajících se na cestu po řece. Bezcílné vandrování však těká od scény ke scéně, od nápadu k nápadu. A ukazuje, jak těžké je natočit snímek „bez scénáře“, obzvláště když v tomto případě do díla ze záhadného důvodu vpadávají útržky zápletky, ale vzápětí jsou zapomenuty. Film o dvojici protagonistů rozdílných povah dovede vytvořit tenzi i komiku uvnitř jednotlivých scén mimo jiné pomocí citlivého vedení herců, ale zůstává skrumáží okamžiků „ze života“, jimž chybí jasný rytmus či řád. Anebo větší suverenita v tom, jak pobývat v „bezřádí“.

V posledním filmu *Tatina* se režisér Dominik György pouští do stále ještě opomíjeného, či dokonce tabuizovaného tématu životní zkušenosti translidí. Jeho hrdina se potýká s vlastní identitou i rolí otce v rozpadlé

rodině. Autor si na půlhodinovou stopáž vybral až příliš široké téma, tudíž vytváří poněkud zkratkovité situace, reprezentující protagonistovy prožitky. Sympatické je, že film nestojí na konfliktech s většinovou společností, ukazuje celkem neokázale důstojnost lidí menšinové orientace a končí sice jednoduchou, ale silnou scénou, v níž hrdina přijímá svou podstatu a sebevědomě se k ní hlásí. Ovšem zachycení samotného vnímání protagonisty boří hranici mezi tím, kdy má být naivní, zjitřený a přecitlivělý on a kdy je takový samotný snímek. Paradoxně tak vzniká efekt, kdy se perspektiva postavy divákovi spíš vzdaluje, než aby se na ni lépe napojil. Být upřímný a osobní samo o sobě nestačí. V několika momentech se ve filmu objeví trefné vykreslení nalomených vztahů v jediné lakonické větě, ale často zůstává dílo až příliš uvnitř hlavy protagonisty či autora.

A to platí i obecně: pro mladé tvůrce je dost možná nejtěžší nalézt hranici mezi tím, jak být autentický, ale přitom nezůstat jen ve vlastní hlavě a představách.

Autor je redaktor a filmový kritik.

# *Martin Svoboda: Čím lepší dokument, tím ostřejší debata*

Sedět na klauzurách katedry dokumentu byl značně inspirativní zážitek – především je třeba vyzdvihnout všechny debaty, leckdy dost nekompromisní, jež se vedly po zhlédnutí filmů. Vzešly z nich vskutku pádné připomínky vyučujících s různými prioritami a zájmy, byla radost všechno to hašteření poslouchat. Zdálo se, že čím víc byli vyučující pozitivně zaujati, tím energičtěji se dohadovali – asi není náhoda, že vůbec nejhorší příspěvek celých klauzur byl odbyt jen rezignovaným vzdychnutím celé místnosti a několika zdvořilými otázkami. V tomto textu bych se ale rád soustředil na pozitivnější případy, mezi něž patří i trojice delších produkcí.

Snímek Adély Komrzý *Jednotka intenzivního života* o paliativní péči má potenciál vyvolat vášnivé diskuse. Téma, s nímž se střetla, musí být výzvou pro každého dokumentaristu, kritika i novináře. Otevírá ty nejzákladnější etické otázky tvůrce ohledně tak křehkého námětu, jakým je sledovat slabé, umírající lidi a doktory, kteří prosazují konkrétní typ péče o ně. Dokumentaristka se ocitla ve dvou, takřka opačných rolích – jednak v pozici autority vůči pacientům, kteří v ni v nejzranitelnější chvíli svého života vložili důvěru, jednak v pozici kontaktu s autoritou, kterou vůči ní představují lékaři. Ti se nebudou žádného filmaře bát, nebudou mu podléhat a nebudou před ním zranitelní – jsou mediálně gramotnější než pacienti a kontakt s kamerou v nich nevyvolává ohromení a bázeň, naopak mohou cítit nutkání využít filmové médium ke své agendě.

Tato dualita byla pro mě nejdůležitějším aspektem diváckého zážitku a fascinujícím námětem k zamyšlení. Tím spíš, že nezůstává u potenciálu, ale tyto dvě energie se plně projevují – pacienti tiše umírají za přítomnosti z principu bezohledného oka kamery, zatímco u doktorů se nejde zbavit pocitu, že si jsou každou vteřinu vědomi naší přítomnosti a snaží se působit v tom nejlepším světle.

I proto, že na obhajobě nebyl prezentován hotový střih, si nejsem zcela jistý, jakou rovinu úspěchu Komrzý přisoudit. Zdá se, že v obou krajních pozicích udělala to nejpřirozenější – při styku s pacienty se naplno ponořila do beznadějného smutku, při styku s lékaři je nechala odříkat si „to svoje“. Jisté praskliny v povrchním zdání, které lze vycítit především při pohledu na některé

výroky lékařů, jdou podle režisérčiných pozdějších vyjádření proti jejímu záměru. Pokud tedy divák tuší pod monology o nejlepších úmyslech například potěchu ega, dochází k závěru, který sama režisérka považuje za důsledek svých chyb během střihu. Možná se pohybuji trochu na tenkém ledě a znám jako kritik, který říká, že by se mu film líbil, kdyby to byl jiný film, ale chyběl mi ne nutně subverzivní, ale alespoň zvědavý přístup, který by k námětu přistoupil jinak než „po směru“.

I přes velkou emocionální náročnost mi není zcela jasné, proč mi autorka všechno to utrpení potřebovala ukázat, když celý snímek jen stvrzuje mé vstupní předpoklady. I když tedy režisérka mluví o sejmutí tabu z procesu smrti, nemám pocit, že se za tímto sloganem něco doopravdy skrývá. Přesto je zážitek z filmu intenzivní, stejně jako může být postoj k němu a debaty o něm. A výsledný dojem se ještě může výrazně posunout po dalším čase stráveném ve střihně. Jistě jde o velmi ambiciózní práci, která bude usilovat o uvedení na světových festivalech – a vzhledem k emocionálnímu dopadu materiálu nejde říct, že by to bylo neoprávněné.

S *Novou šichtou* jsem strávil poměrně hodně času. S Jindřichem Andršem jsem vedl několik rozhovorů už od úspěchu protoverze tohoto snímku v Jihlavě před dvěma lety. V rámci příprav festivalu Jeden svět jsem pak viděl jeho rozpracovanou verzi. Bylo zvláštní sledovat ho v roli autora absolventského filmu – tohle měřítko jako by už opustil, což lze vnímat coby největší poctu, jaké se může školnímu filmu dostat.

Možná to vycítil i učitelský sbor a chtěl se Andršovi trochu „pomstít“. Jako rodič zažívající pocit hořkosti při pohledu na dítě, které opouští rodný dům s až příliš lehkým srdcem. Vyučující reagovali na ne zcela ideální Andršovu komunikaci během produkce a několik jeho poznámek, bezelstně marginalizujících účast FAMU při výrobě. Následovala ostrá diskuse, která v sobě zprvu měla jiskru uraženosti instituce. Tahle jiskra ale nakonec zažehla další podnětnou debatu nad otázkami, které *Šichta* po celé měsíce vyvolávala i ve mně.

Když vezmu tuto obhajobu magisterského filmu a srovnám ji se skutečností, že Andrš o několik týdnů později vyhrál jihlavský festival, nemůžu se zbavit pocitu, že důležitější a užitečnější bylo to první. Jak pro mě coby nezaujatého pozorovatele, tak i pro Andrše a jeho vývoj. *Nová šichta* je dobrý film, na tom se shodují takřka všichni, není však bezchybná. V některých ohledech je dokonce velmi problematická. A nic by nebylo pro Andrše horší, než kdyby se z výsledku až příliš radoval. Bylo nutné diskutovat o zvoleném úhlu pohledu, o nejasné roli politické linky, o snaze vtěsnat pozorované informace do konkrétního (možná předem rozhodnutého) příběhu. I když je výsledný snímek povedený ve smyslu vtahujícího a v celku přesvědčivého díla, tyto otázky bude v budoucnu Andrš nejspíš potřebovat zodpovědět s větší sebejistotou.

Třetím „velkým“ filmem dokumentárních klauzur bylo *Hledání lilie* Viktora Portela. I tento snímek vznikl prakticky mimo FAMU, především v návaznosti

na Portelův projekt Paměť národa a s ním související aktivity. O pár měsíců dřív jsem po publikování rozhovoru s režisérem zjistil, jak překvapivě kontroverzní je pro některé diváky a instituce jeho snažení shromáždit a prezentovat co nejvíc výpovědí pamětníků. Především odborníci a historici jsou nedůvěřiví vůči způsobu, jakým jsou sbírána dobová svědectví, a ještě více vůči kurátorským schopnostem Portelova týmu. Tím pádemější jsou tyto připomínky u *Hledání lilie*, která neposkytuje celou knihovnu výpovědí, ale části narativu jsou svěřeny konkrétním svědkům, aby vznikla kontinuita přirozeného vyprávění.

Z dokumentaristického hlediska je tento přístup méně problematický než z historického a vědeckého, tedy za předpokladu, že divák na *Lilii* nebude klást nároky vědecké práce, jakkoli k tomu může utilitárně profesionální provedení svádět.

*Hledání lilie* v kontextu katedry dokumentu vyčnívá právě svou podobou „normálního televizního dokumentu“, což mezi všemi těmi „autorskými filmy“ může působit uvolňujícím dojmem. Paradoxní problém Portela, *Hledání lilie* a Paměti národa je, že zatímco jeho spolužáci vynakládají veškerou energii na nalezení a manifestování svého „autorství“, Portelův tvůrčí mód by se autorství potřeboval zbavit, potřeboval by ho umlčet a zneviditelnit. Tento způsob tvorby sní o objektivitě.

Jde o předem prohraný boj, což však neznamená, že nemůže zplodit zajímavá díla. Říct: „Vypadá to jako televizní dokument“ zní možná pejorativně, zároveň je to ale znamení pevné ruky, stability, univerzálnosti

a schopnosti uplatnit se v praxi. Při sledování útržků snímku *Let viny* režisérky Terezy Tary tápu, proč si autorka myslí, že bych měl s jejím podivným filmem strávit celovečerní stopáž, u *Hledání lilie* je na první pohled jasné, co produkt nabízí. Dílčí otázky o metodě práce se zdroji by neměly zastínit celkovou dospělost *Hledání lilie*, která možná nenásleduje ideály „autorštěji“ smýšlejících studentů, ale plně slouží Portelovu zájmu.

V pár kusých větách je potřeba zmínit se ještě o několika fragmentech budoucích filmů. *Plísně* Anny Petruželové zřejmě opustily komfortní zónu části vyučujících, jednalo se o jednu z nejkritizovanějších prezentací. Pro mě byla naopak jednou z nejzábavnějších a nejzajímavějších. Nesoustředěné procházení domem a snímání přátel filozofujících o hodnotě plísni vystihlo až překvapivě dynamiku režisérčiny generace, a jakkoli možná koncept hraničí s klišé, já byl plně zaměstnán. Totéž platí o chystaném mockumentu Grety Stocklassy o hádkách v českém vesmírném programu, jenž vypadal spíš jako britský sitcom než dokumentaristika. Pokud ale požadavkům katedry fikční povaha práce nevadí, nemusí vadit nikomu dalšímu. Zajímavé pak bude sledovat i vývoj práce Marie-Magdaleny Kochové, jejíž *Ta druhá* si vytyčila nelehký úkol natočit portrét sestry postižené dívky. Jde o námět, který zní velmi silně, ale je těžké si představit jeho praktickou podobu.

Autor je filmový kritik.



*Irena  
Reifová:  
Na vnějším  
okraji  
sociální  
kritiky.  
Klauzurní  
filmy katedry  
dokumentu  
FAMU*

Dokumentární film je neoddělitelně propojen se sociologií, protože jeho výchozím stimulem či materiálem – ať už jde o poetický esej, nebo dokumentární intervenci – je existující společenská realita daného okamžiku. Tím se přirozeně netvrdí, že dokumentární film je zrcadlovým zobrazením reality, ale že se od reálně existujících společenských momentů odráží.<sup>1</sup> Samotný kontakt s realitou však o vztahu dokumentu ke skutečnosti a orientaci tohoto vztahu mnoho nevyovídá.

Jedním z typů vztahů, jehož přítomnost nebo absenci lze u dokumentárních filmů sledovat, je jejich kritičnost. Kritickým nastavením uměleckého díla se od počátků „kritické teorie společnosti“ nemyslí negativní vymezení či vyjádření nesouhlasu či averze ke konkrétnímu jevu, ale základní zpochybňování hodnot a vzorců, které jsou považované za samozřejmé a jsou kryté dominancí a mocí, jimiž se prosazuje status quo. Ačkoli je tedy dokument postaven na kontaktu s realitou, příliš těsný a loajální kontakt s realitou může oslabovat kritické nastavení díla. V případě televize popsal Theodor W. Adorno tento stav jako pseudorealismus televize, která v určitých pasážích podle něj až otrocky „cituje“ skutečnost.<sup>2</sup> Kritický dokumentární film je potom především uměním dialektiky výpovědi: musí být v kontaktu s realitou, ale současně ji podvracet – ukazovat ideologické konstrukce, o něž se opírá a které udržuje nikoli vyšší nutnost, ale moc.

1 Patricia AUFDERHEIDE. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

2 Theodor W. ADORNO. *How to Look at Television? The Quarterly of Film Radio and Television*. 1954, roč. 8, č. 3, s. 213–235.

Relevance kritického dokumentárního filmu, pro nějž je kontakt s realitou a její faktičností jednou z hlavních os, se zvyšuje spolu s tím, jak podložená skutečnost – to, co je faktické a zdokumentovatelné – ztrácí na popularitě. Dokumentaristé se rádi a často vymezují proti „pouhé“ žurnalistice, ale zodpovědnost za udržování privilegované platnosti toho, co je ověřitelné či zdokumentovatelné, mají společnou. V éře, kdy je kontakt s realitou stále častěji nahrazován názory, hysteriemi, afekty či hostilitami, patří dokumentární film do popředí kulturních žánrů, které by měly pečovat o rozdíl mezi výpověďmi plynoucími z doložitelného a těmi, které de facto vyjadřují pouze enormně rozšířenou možnost mnoha vyjádřit se k čemukoli. Dokumentaristé, zejména pokud pracují s dokumentárními rozhovory a technikou *talking heads*, čelí podobným dilematům jako zpravodajská žurnalistika: Kde jsou hranice v tom, komu ještě dát slovo? Kdo je povolán vyslovit se k problematice? Kdy je oprávněné poskytnout prostor pouhému názoru či emoci a kdy musí být výpověď podložena reálnou kompetencí? O jaké společenské ideologie se mluvčí opírají? Mají se skutečně všechny dostat ke slovu jen proto, že existují?

V postfaktické společnosti je respekt k doložitelnému oslabený tím, že i afektivní komunity, vytvořené kolem konspiračních příběhů či nedemokratických vizí (často na sociálních sítích), poptávají právo na vstup do veřejného prostoru. V této situaci začínají tradiční dokumentaristické postupy – například hledání co nejširší škály mluvčích nebo protikladných názorů

– narážet na své limity. Naopak uplatnění může stále častěji nacházet koncept tzv. strategického esencialismu.<sup>3</sup> Gayatri Chakravorty Spivak původně zavedla strategický esencialismus jako pozici v rámci politického zápasu, kdy se kvůli dosažení vyššího cíle v rámci boje za práva menšin dočasně chováme, jako by koncepty, o nichž víme, že jsou konstruované a napadnutelné (například ženskost nebo daná etnicita), skutečně existovaly. V postfaktickém a dezinformačním paradigmatu je nutné přijímat pozici strategického esencialismu vůči pravdivosti, skutečnosti a fakticitě – přičemž dokumentaristé patří k hlavním adresátům tohoto apelu.

Letošní klauzurní filmy katedry dokumentární tvorby FAMU prozkoumáme výše nastíněným hlediskem definice kritického dokumentu – z perspektivy toho, nakolik jsou v kontaktu s realitou a současně odkrývají její mocensky udržované ideologie, to vše v hranicích doložitelného a dokumentovatelného.

U všech tří klauzurních dokumentů lze najít silný moment kontaktu s celospolečensky relevantním problémem – *Malé životy* Ester Kolářové zpracovávají environmentální téma, *Hledání lilie* Viktora Portela téma paměti v postsocialistickém období a *Jednotka intenzivního života* Adély Komrží problém institucionalizace smrti a smysl paliativní péče.

Přístup Ester Kolářové je ze všech nejméně popisný a nejvíc metaforický. Její dokument je vlastně příběhem

3 Gayatri Chakravorty SPIVAK. *In Other Worlds*. New York: Routledge, 1988.

ze života hmyzu a obsahuje prvky přírodovědného dokumentu, hlavně v esteticky působivých záběrech živočichů pod mikroskopem. Současně se jedná o hraný dokument, jenž realitu, kterou snímá, nejprve stimuluje či inscenuje a předává formou příběhů dvou aktérů: amatérského entomologa a majitele dezinfekční firmy. Tento, málem komický, kontrast, který je ale ve filmu zpochybněn (entomolog brouky fixuje špendlíky a dezinfektor se vzpírá tomu, aby doma vyhubil pavouky), vede k závěrečné otázce, zda je hodnotnější lidský život, nebo život pavouků a hmyzu. Ostatně v kontextu režimu nastoleného mikroorganizmem, jenž v současnosti ohrožuje člověka (nebo alespoň rutinní, zdánlivě nevyhubitelné procesy konzumní společnosti), dostává titul *Malé životy* aktuální význam. Rozdíl mezi malým a velkým, nedůležitým a důležitým je v něm zásadně relativizován.

*Hledání lilie* Viktora Portela je historický dokument o znovuzaložení organizace Junák po roce 1989, který bohatě zužitkovává archivní filmy a materiály k tématu skautského hnutí i pionýrské organizace. Snímek sice využívá princip *talking heads*, ale nejde o formalistický postup, který by kvůli vyváženosti zahrnul i prezentaci faktické nesprávnosti. Souběžná prezentace mluvčích je legitimní, protože se odlišují politickým výkladem. V dokumentu se tak uplatní i paměť socialismu, která není ortodoxně antikomunisticky odmítavá vůči jakémukoli sepětí se socialistickou érou. Dokument dává prostor vzpomínkám na nové počátky skautského hnutí po roce 1989, jejichž součástí

je i diskurz čistek, nepříliš odlišných od vylučování ze strany po roce 1968. (Pamětník hovoří o rozporu mezi různými proudy, které se slily do jedné organizace po roce 1989, o hegemonii starších členů a označení vedoucích, kteří v hnutí figurovali po roce 1968 a byli přítomni jeho zániku, za zrádce.) Tato linie dokumentu – podobně jako historik Michal Pullmann – problematizuje rigidně diskontinuitní paměťovou politiku, která se stala v 90. letech jedním z pilířů českého neoliberalismu.<sup>4</sup>

Celovečerní dokument Adély Komrzý *Jednotka intenzivního života* je působivým vzhledem do smyslu práce paliativního týmu ve Všeobecné fakultní nemocnici Praha. Ačkoli je dokumentárně zachycené působení paliatrů širší, snímek je sociálně kritický pozorností, kterou věnuje deinstitucionalizaci smrti. Moderní společnost zařadila umírání mezi procesy probíhající neosobní formou ve zdravotnických institucích, nemocnicích. Působení paliatrů je v dokumentu vyloženo jako pohyb proti tomuto institucionalizovanému samopohybu. Současně je paliativní přístup představen jako dalece přesahující medikamentózní tišení bolesti, které je založeno spíše na poskytnutí mnohostranné úlevy, jako sekulární verze duchovního doprovodu při umírání. Dokument má eschatologický přesah, když vystihuje jakousi kompresi života v jeho poslední fázi – předává sdělení, že i těsně před smrtí představuje zbývající doba pro člověka celý jeho život.

4 Pavel KOVÁŘ a Michal PULLMANN. *Co byla normalizace?* Praha: NLN, ÚSTR, 2017.

Všechny uvedené práce jsou tedy napojeny na reálná a sociologicky relevantní témata. Současně je třeba říci, že v oblasti zamýšlené kritiky latentních mocenských struktur se pohybují spíše na jejím vnějším okraji. Environmentální bioetika, nehegemonní paměť socialismu i deinstitucionalizace smrti sice odkazují k většinovým ideologiím a jejich selhávání, ale kritická orientace není natolik zřejmá, aby bylo možné s jistotou prohlásit, že se nejedná o náhodu nebo interpretační úsilí diváka.

#### Literatura

Patricia AUFDERHEIDE. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Theodor W. ADORNO. *How to Look at Television? The Quarterly of Film Radio and Television*. 1954, roč. 8, č. 3, s. 213–235.

Gayatri Chakravorty SPIVAK. *In Other Worlds*. New York: Routledge, 1988.

Pavel KOVÁŘ a Michal PULLMANN. *Co byla normalizace?* Praha: NLN, ÚSTR, 2017.

Autorka je vysokoškolská pedagožka a socioložka.

# *Michaela Režová: Čtyřikrát projekce bez přílohy*

Účastnit se klauzur katedry animace na FAMU pro mě bylo něco zcela nového. Sama jsem animovaný film studovala nejprve u Jiřího Barty v Plzni a poté na UMPRUM, a tak jsem se nikdy nesetkala s jiným systémem, než že klauzury znamenají velkou komisi zastoupenou vedoucími jiných ateliérů i odbornou veřejností, nervozitu, studenty žmolající připravené obhajoby, a hlavně podnětnou diskusi. Byla jsem tedy plna očekávání a se zažitou zkušeností se těšila, že něco podobného před sebou mám i v novém prostředí.

Překvapilo mě, že katedra si na klauzury vyhrazuje několik dní a že se nejedná jen o úmorný celodenní maraton. Bude se asi víc diskutovat, víc rozebírat, přece jen je to filmová škola a bude tam i víc filmových hlav,



než se objeví na jiných školách. Jak asi vypadá plamenná diskuse na FAMU? Ke svému velkému údivu jsem však zjistila, že průběh obhajob se liší opravdu výrazně, a jelikož mě velmi překvapil a samozřejmě ovlivnil, nemohu jinak než se o tom zmínit i v rámci tohoto příspěvku. Přece jen se jedná o klauzurní knihu a událost nelze oříznout jen na samotné filmy.

První den obhajob byly na dva absolventské filmy určené štědré dvě hodiny. Vyhradila jsem si tedy celé dopoledne a při projekcích jsem si v momentech, kdy to světlo projektoru dovolovalo, horlivě psala poznámky, ke kterým jsem se plánovala vrátit v diskusi po promítání. Jaké bylo mé překvapení, když jsem se v projekčním sále neohřála ani hodinu a už jen zmateně čekala před FAMU na tramvaj zpět domů. Až později jsem se dozvěděla, že takhle to nejen na katedře animace zkrátka u klauzur FAMU chodí. Že se nejedná o obhajoby, ale pouze o projekci bez diskuse, po které následují státnice. Teprve poté se dostávají studenti ke komisi a k samotné obhajobě. K filmům se pak katedra skupinově vrací třeba na výjezdu v Poněšicích.

Nezbývá než srovnávat. Osobně jsem tento přístup nezažila, ale připadá mi, že je to v takovém pojetí obrovská škoda. Vnímám velmi pozitivně, že student se v momentě klauzur a jejich prezentace hájí ihned, představí své dílo a komise rovnou reaguje. Právě proto je pozvána i odborná veřejnost a zapojit se mohou i spolužáci. Hlavně u absolventských prací mi to připadá důležité. Účastní se i oponent, čtou se posudky. Je to živé a po náročném procesu realizace absolventské práce si to student zaslouží.

Bývala bych se u promítnutých filmů ráda dozvěděla, co si o výstupech myslí pedagogové a samotní vedoucí cvičení a filmů. Jak si hájí film daný student a jak by asi odpověděl na dotazy? To vše pěkně zatepla, hned poté, co mají film všichni v čerstvé paměti. Podle mé zkušenosti a harmonogramu projekcí, které jsem měla tu čest zažít, čas rozhodně byl a nikdo by nás ze sálu nevyháněl. Po malém průzkumu si dovolím tvrdit, že by takovému scénáři byli přístupni i někteří studenti. Osobně se dodnes chodím dívat i na obhajoby studentů z jiných specializací a vždy je to velmi obohacující. Chápu, že je systém na FAMU jiný a funguje už dlouho. Nicméně bych se výhledově přikláněla k větší transparentnosti a otevřenosti klauzur a jejich obhajob.

Dál se v textu budu zabývat už jen samotnými filmy. Z letošní úrody jsem viděla vše a prostor bych zde ráda věnovala obzvlášť některým pracím. Jestli bylo něco letos rozmanité, byly to absolventské filmy. Jednalo se nejen o pestrost animačních technik a přístupů k nim, ale i o témata, která tvůrci reflektují. Každý z filmů by si zasloužil prostor, rozhodla jsem se však, že vypíchnu tři z nich.

Snímek *Torn* Michaely Mihalyi je anidok přinášející za pomoci animovaných rozhovorů pohled na dospívání, s nímž se ztotožní jistě nejen každá žena, která vyrůstala v nultých letech. Autorka si tento žánr osahala již ve svém předchozím filmu *Tu a tady* a její bakalářský snímek odráží vývoj, kterým její rukopis prošel. Po výtvarné stránce je *Torn* opět výrazně barevný a dynamický. Těším se, až se s ním potkám v ještě dotaženější verzi,

a to hlavně po zvukové stránce. Rezervy ve zvuku zmínila i sama autorka a já v jejím případě nemám obavu, že by film zůstal nedokončený. Snímek je milým povzdechnutím a ohlédnutím za pubertou s přesahem k apelu směrem ke všem dívkám. Holky, nejste v tom samy!

Druhým filmem, který chci zdůraznit, je diplomová práce Báry Anny Stejskalové *Love Is Just a Death Away*. Prostřednictvím loutkové animace nás autorka přenáší na skládku kdesi uprostřed možná postapokalyptického světa, ve kterém je ale stále místo pro lásku a přátelství. Tedy alespoň mezi oběma hlavními hrdiny. Film je oproti minulému loutkovému dílu režisérky – snímku *Rybáři* – ve sdělení příběhu jasnější a pro diváka srozumitelný. Po výtvarné stránce autorka zručně kombinuje roztomilost s nechutností, vše spolu jde dohromady a já filmu přeji mnoho úspěchů při festivalovém putování covidu navzdory. Měla jsem možnost nahlédnout i do pozadí jeho vzniku a je důležité zmínit míru kombinace ruční tvorby a využití 3D scanu a 3D tisku. Do současné loutkové animace tyto postupy patří a Bára Anna je dokázala ve svém snímku využít.

Poslední absolventský film, který jsem se rozhodla reflektovat, je *Pád do Maelströmu* Davida Daenemarka. Je z něj znát režisérova inklinace k divadelní loutce a pozitivě řemeslné práci. Daenemark tímto dílem navazuje na klasickou školu loutkové animace. Edgar Allan Poe, jehož povídku autor adaptuje, ani tento přístup k loutkovému filmu nemusejí být váš šálek, ale mě osobně snímek po počátečních rozpacích pohltit. Režisér totiž předvádí animační koncert. Dynamické střihy, živly vody a větru,

dramatické napětí, které stoupá. Olovené a modrozelené barvy nepřívětivého oceánu a záběry stahujících se mráčků, vytvořené na pohled hmatatelně, vyvolaly zaujetí, které mě neopustilo až do samého konce. Daenemark se na základě tohoto filmu v mých očích řadí k nejzručnějším mladým českým loutkovým animátorům.

Další práce, které jsem sledovala se zvláštní pozorností, protože jejich zadání znělo animovaný dokument, byly snímky druhého ročníku. Animovaný dokument je oblastí, ve které se ve své tvorbě i uměleckém výzkumu pohybují a usilují i o jeho důslednější metodiku, pokud je žánr zařazen do rámce školního zadání. Anidok pro většinu snímků, které jsem viděla, posloužil jako východisko, jež vedlo k sérii autorských krátkých filmů, ne každá z autorek však potenciál žánru dokázala vytěžit. *Kuku* Daniely Hýbnerové je lehký, vtipný snímek, který v dobré míře zachází s ilustrováním komentáře a vytvářením humorných situací na jeho základě. Zůstává pro mě však spíše edukativním filmem a legráčkou než animovaným dokumentem.

Eva Matejovičová zase svým snímkem *Azyl* přesahuje ke společenskému apelu a pod heslem „Adopce má smysl“ natočila jednoduchý černobílý film, který si snadno dovedu představit jako internetovou několikadílnou kampaň orientující se na zvířecí útulky.

*Kde domov můj* Luny Wielandové je animovaným dokumentem se silným příběhem předávaným především prostřednictvím autentické výpovědi, ponechané ve zvuku filmu. Výtvarné řešení bohužel už tak silné není. Obraz kombinující koláž a kresbu je po naprostou

většinu času pouze ilustrativní. To je bohužel s nárůstem počtu animovaných dokumentů i stále častější nešvar, z mého pohledu způsobený v mnoha případech nedostatečnou znalostí možností žánru jako takového.

Nejvíc mě z animovaných dokumentů oslovily dva filmy – *Vevnitř* Viktorie Štěpánové a *Stromy a my* Terezy Motýlové. Oba mě při sledování pohltily, a to velmi odlišným způsobem. Štěpánová přináší těžké téma – mentální anorexii. Komentář a téma samotné zdařile odráží ve výtvarném řešení. Prázdnota, slovo, jímž celý film začíná, se promítá v nicotě vybělené postavy i v tlumených, až černobílých barvách světa tohoto krátkého snímku. Štěpánová zdařile využila potenciál žánru a natočila citlivý film, který za pomoci rotoskopie a malby promlouvá k divákovi a zprostředkovává mu v krátkém čase složité téma a zkušenost s ním. I když se divák s rotoskopií a malbou v posledních letech již ve výrazných snímcích katedry animace setkal (*Spolu sami*, *Mezery*), *Vevnitř* s nimi zachází s ohledem na téma velmi zdařile a autorka se v tomto případě vydala správným směrem.

Film *Stromy a my* pro mě z anidoku utekl za hranice experimentu. Skvěle vybraná hudba, tři odlišné kapitoly, apel na diváka, kterého snímek zneklidňuje, ale zároveň vtahuje. Tento film byl během celých klauzur příjemným odkrokem od všeho, co jsem měla možnost vidět. Je typem díla, ve kterém divák obsah hledá, dosazuje si do něj a projektuje sebe a své myšlenky. Třeba mu ani zcela neporozumíte, ale vryje se vám pod kůži a opakovaně si na ně vzpomenete, ani nevíte přesně proč. Dřevěné předměty a nábytek v lese, ramínka visící

na stromech, kolo valící se mechem. Obrazy Motýlové ve mně vzbuzují něčím až hrůzu, ale nemohu od nich odtrhnout oči. Surreální svět a refrén „Fütter mein Ego!“ se mi zarývá do očí, uší i duše. Kořeny – kmen – koruna. Kdy uvidím film znovu, prosím?

Hodnocení prvního ročníku a jeho výstupů přísluší lépe samotné katedře, mladé autorky svou animační i výtvarnou polohu teprve hledají. V jejich pracích to bylo patrné a je to tak v pořádku. Nejjistěji na mě v rámci klauzurní projekce zapůsobila Anna Belova. Autorka se ve svých cvičeních nebála kromě kreslené animace využít i koláž či reálné záběry. Na první pohled jsem si v její práci všimla jistějšího výtvarného zpracování, ale i dobrých námětů. Belova mě oslovila i přístupem k animaci, kdy v jednom ze cvičení tělo plavkyně místy abstrahovala pouze na linie a tvary. Tento prvek se v jejích pracích opakuje, ale u etudy už ve mně bohužel vzbuzoval pocit nedodělku. Celkově přesto působí kolekce jejích cvičení dotaženě. Za celým prvním ročníkem je – i přes omezení studia kvůli covidu a téměř celý semestr strávený v izolaci – hodně odvedené práce. Těším se, co nová generace studentek, která je na katedře animace silně zastoupena, v příštích letech přinese.

Závěrem bych ráda poděkovala za možnost být u klauzur a ponořit se na chvíli do světa FAMU a jeho studentů. Ráda přijdu znovu, i kdyby se jednalo opět jen o projekce. Díky a hodně zdaru všem!

Autorka je režisérka, doktorandka a pedagožka ateliéru animace na UMPRUM.

***Maria  
Procházková:  
Víry – ty,  
co se točí.  
Klauzury  
katedry  
animace  
FAMU 2020  
z mého  
pohledu***

Vydezinfikovaní, orouškovaní a soliterně rozesazení jsme během čtyř zářijových dopolední zhlédli nová ročníková cvičení a filmy celé katedry animace. Hodně filmů nebylo v době klauzur úplně stoprocentně dokončených, což je možná letos omluvitelnější než v jiných letech. Přesto jsem si v té koncentraci promítaného uvědomila, že i když se mění a vyvíjejí technické prostředky a plošně se v průběhu let zlepšila kultura prezentovaného materiálu (i dílčí cvičení mají většinou název, titulky, děj, často i pointu), hlavní specifika animovaného studentského filmu zůstávají stejná.

Studentské snímky jsou osvěžující, i když třeba nejsou technicky perfektní. Některé jsou nepřiměřeně dlouhé, protože se autor nechce vzdát žádné varianty či peripetie nebo propadne okouzlení samotnou technikou. Jiné jsou tak výtvarně úžasné, že sneseme i slabší příběh. Další přesvědčují silou výpovědi, i když se nám nemusí líbit výtvarno. Ale na to všechno mají tvůrci-studenti právo, studium je jejich beztravný čas a prostor na zkoušení a objevování. Mne oslovuje především svoboda, která je z filmů cítit. Ať už je finální snímek výsledkem velmi promyšlené a soustředěné práce, nebo pomohla souhra šťastných náhod, za každým – i minutovým – dílkem stojí autor, jenž měl snahu a odvalu oslovit nás, diváky. A to je hlavní – snaha a odvaha něco sdělit.

Výtvarná i technická pestrost, různorodost přístupů, humor, nadsázka i originalita jednotlivých tvůrců jsou nejlépe patrné při sledování kolekce cvičení se stejným zadáním. Po zhlédnutí více audiovizuálních počínů



jednoho studenta už leckdy začínáte získávat povědomí o jeho stylu a celkovém směřování. Někteří mají čitelný rukopis (ne nutně výtvarný) už od prvního ročníku. Přes veškerou podobnost se studenty minulými má však i tato generace svá specifika. Následující tři mi připadají nejvýraznější: I v těžkých tématech je cítit naděje. Nebojí se tvořit pro dětské publikum. Podstatnější je hravost než „velké umění“. Další charakteristické znaky pravděpodobně souvisejí s pedagogickým vedením a rámcovým zadáním jednotlivých cvičení, byla jsem nicméně překvapena četností použití různých formátů, což znamená, že 16:9 už rozhodně není standard. Vždy vznikala nezanedbatelná část nonverbálních animovaných filmů – to je ostatně výrazná výhoda animace. Nonverbální filmy jsou srozumitelné napříč generacemi a světovou populací. Když už používají současní studenti KAT mluvené slovo, sahají v originální jazykové verzi zhruba stejně často k angličtině jako ke své mateřtině.

Na klauzurních projekcích mě zaujalo více filmů, ale na nabídnutém prostoru se podrobněji soustředím na dva bakalářské snímky, které mají hodně společného, přestože jsou vytvořeny technikami z protilehlých okrajů výrazového spektra animace. Spojuje je téma vůle přežít a v obou hrají důležitou roli víry. U obou autorů-studentů oceňuji na prvním místě kombinaci výběru zpracovávaného příběhu a zvolené animační techniky. V obou případech je zřejmé, že jsou tvůrcům témata blízká a techniky výborně zvládli.

## **Anna Podskalská: Rudé boty**

Dramatický, až hororový lidový příběh o touze, závislosti a boji o život zpracovala autorka Anna Podskalská s lehkostí, bez patosu a beze slov. Diváka vtáhne rychle jako hlavní hrdinku vír tance. Nabízí jemnost i divokost výrazu, ladnost i energii pohybu, lyriku i epiku obrazu. Autorčin mimořádný cit pro vyjádření pohybu prostřednictvím animace neomezuje ani zvolená pracovní technika malby na skle. Používá v plné šíři vše, co tato technika umožňuje – přechody od propracovaných detailů do abstrakce, emoce, od nejjemnějších skrývaných pocitů po zoufalou bezmoc, hrůzu a šílenství, zprostředkované gestem, rytmem i volbou a kombinací barev. Diváckou přístupnost zajišťuje čistota vyprávění, srozumitelnost, přehlednost, zároveň napětí a gradace (dramaturgie, spolupráce na scénáři, střih: Matěj Podskalský).

Film by nebyl tak silný, kdyby divákovi neposkytl kromě všech emočních vrstev příběhu i závan naděje a čas všechno zpracovat, nechat doznít pod heslem „Zranění zůstávají, ale přežili jsme“. Vynikající je i práce se zvukem (Václav Kopelec) – poměr hudby a ruchů, použití hlasů, dynamika hlasitosti celých scén, vždy zcela ve prospěch vyprávěného děje.

Zvláště oceňuji samotný výběr tématu, kde v souzvuku korespondují radost a svoboda, které při tanci sálají z hlavní hrdinky, s vášní, kterou v tomto filmu zanechala sama autorka. Ostatně upřímný a úplný ponor do tvorby tohoto díla dokazuje úsměvný fakt, že se autorka zapomněla uvést v titulcích jako výtvarnice celého projektu.

A tak snad jediný střípek, který mi v povedeném výsledku nepatrně nesedí, je samotný úvodní titul film, který je k tak esteticky i emočně výraznému snímku trochu nevýrazný. Odhaduji, že autorce připadalo banální pojmout ho doslovně – rudě.

Celkově jsou *Rudé boty* prostě krásné, a to „odezdi ke zdi“.

### **David Daenemark: Pád do Maelströmu**

Variaci na sci-fi povídku Edgara Allana Poea se rozhodl zpracovat David Daenemark loutkově a bez dialogů. Pojmout příběh o boji dvou bratrů s přírodními živly, odehrávajícím se na bárce na moři uprostřed bouře, jako loutkový film považuji za odvážné, doslova za animační výzvu. U loutek bývá častou slabinou určitá hrubost až těžkopádnost pohybu. Autor tuto „tíhu“ využil jako jeden ze základních prostředků k docílení vážnosti, dramatičnosti a jakési divadelnosti svého podání. Efektní expresivní loutky, připomínající klasické období Jiřího Barty, mají mimiku „zmraženou“ do základního výrazu, který vyjadřuje dostatek emocí na to, aby v kombinaci s pečlivou animací stékajících kapek (gelů simulujících vodu – pot, déšť, vodní tříšť) a s podporou vynalézavé práce s šerosvitem úspěšně vybudoval temnou dramatickou atmosféru. Absence animace mimiky postav dějově ob stojí, jediné slabší okamžiky vidím v místech, kde bychom si v reálu pomohli hlasem, nebo když dojde na vrtění hlavou. V tu chvíli se iluze velkého dramatu zachvěje a náhle sledujeme neživou loutku. Ale vzápětí, s dalším stříhem, s dalším převalením

bobtnajících mraků či s přeastřením do jiného plánu nás autor získává zpátky.

Nevadí, že vlnění draperií není stříhově důsledně návazné („vlnící“ a „nevnící“ záběry), protože je efektivní a divácky vděčné. Poněkud zcizující je chybějící horizont v širších záběrech a přiznaný okraj obrazu. Jako divák jsem narazila na emoční rozpor mezi na jedné straně intimitou a uvěřitelností dramatické situace, které jsem tak blízko, že jsem její součástí, a na straně druhé dojmem plochého moře kolem, stylizace prostředí, okolí. Autor to zamýšlel pravděpodobně jako účelné zúžení pozornosti na detail, soustředění na konkrétní dění zanedbatelné v kontextu rozlohy moře a světa kolem. Já však v tu chvíli cítím spíš ateliér.

Možná ze stejného důvodu, kvůli koncentraci, zvolil autor užší než klasický filmový formát 16:9. Formát ovlivňuje kompozici a autor, s ohledem na děj i na množství zamýšlených nahlédů, předpokládal, že jeho příběh ve zvoleném formátu lépe vynikne. Ale to už fabuluji na základě toho, že David Daenemark stál u svého bakalářského filmu i za kamerou, která je chvílemi doslova součástí animace. Výborná spolupráce je patrná ve všech profesích (hudba: Ondřej Rozum, stříh: Jakub Podmanický). Na tak koncentrovaný příběh se daří až nečekaně rozmanité záběrování. Animační pestrost si užíváme plnohodnotně už od úvodního titulku. Střídání tichých, klidnějších pasáží, které se rychle a účelně stupňují do burácivých, vytváří silný kontrast, který skladbu doplňuje. Spoiler: V nastaveném barevném a světelném spektru může divák přehlédnout, že

přeživšímu bratrovi zbělely vlasy. Ale ničemu to neva-  
dí. Ve vlastní animační výzvě David Daenemark roz-  
hodně uspěl.

A nejen on. Když vidím, jak moc studenty baví  
hledat vlastní cesty a způsoby vyprávění příběhů, o bu-  
doucnost animace se nebojím. Jsem nadšená z pozitiv-  
ní energie, kterou většina cvičení a filmů vyzařuje, a tím  
nemyslím jen humor a hravost, které do nich studenti  
vložili, ale i množství práce a investovaného času. Pokud  
bych měla vyjádřit celkový pocit z letošních klauzur  
KAT jednou větou, zněla by takto: Animace je na vze-  
stupu a radost z ní je nakažlivá, protože je kombinací  
vášně a naděje.

Autorka je filmová režisérka, scenáristka, animátorka a výtvarnice.

# *Miloslav Caňko: Existence – stylistika – engagement*

V každé době je společnost vystavena nějakým problémům – dílčím i celkovým, lokálním i globálním – a vždy se jim snaží dát nějaký kognitivně uchopitelný tvar, ne-li rovnou takový, který by (ať už jakkoli zprostředkovaně) naváděl k nějakým představám o praxi způsobilé problémům i čelit. Jestliže má zároveň společnost daleko k monolitu, dokonce je zatížena pocity závažného rozštěpení, je jen nasnadě, že nekončíci a vrstvicí se dohady zasahují vedle zmíněných problémů i otázku sociální perspektivy: otázku, z jakého místa si lze nejspíše vytvořit nejpravdivější obraz aktuálních hrozeb, nahlédnout jejich pravou identitu a strukturu.

Tendence promítat tuto poptávku na lidi z kulturních profesí – umělce, intelektuály – jako by se u nás,

jakožto něco dost tradičního, rozuměla sama sebou. To jí však neubírá na záłudnosti: Co se vlastně očekává? Stanoviska s vlastní autoritou? Nebo exkluzivní autorizace některého z oněch soupeřících – jakožto „toho pravého“, ve své sociální neutralitě nejsamozřejměji závazného? Takto nevyjasněná – či možná přímo rozporaná – očekávání je ovšem velice těžké nezklamat.

Dá se vůbec zvládnout, aby tvůrce – *když už se tedy rozhodne angažovat* – nebyl ani „buržoazním přísluhovačem“, ani „neo-/marxistou“, ani kulturně elitářským zhýčkanecem? Neudělal by zkrátka nakonec lépe, kdyby se ve své tvorbě omezil na žánrově typizované produkty, na „esteticky hodnotnou“ formu či na „antropologické konstanty“, jako je láska, smrt blízkého člověka, boj s živly/s vlastním tělem apod.? Filmy studentů FAMU se s touto otázkou vyrovnávají čím dál častěji a intenzivněji, vedle jejich imanentních kvalit bude proto třeba reflektovat i formy jejich případné angažovanosti.

Jsou to samozřejmě práce studentské, nějaký podíl ryze stylistických cvičení proto patří k věci, stejně jako k rané dospělosti náleží intenzivní a charakteristicky artikulované prožívání určitých životních situací. Kolik jen jsme již mohli vidět etud na téma ve stereotypch erodující milostné vášně či na téma rozchodu, který ne a ne dospět k završení, k definitivnímu potvrzení, stále vystaven pokušením k návratu! Tentokrát s posledně jmenovaným motivem pracovala třeba scenáristka a dramaturgyně Natália Antoňáková v „mimořádném cvičení“ *Za hlasem* (střih: Timotej Rajniš, 2. ročník). A kolikrát jsme viděli mladého člověka, který se potýká

s problémy blokuujícími završení jeho dospělé socializace: V *Prowleru* od Jana Karla Pavlíka (KR; střih: Viola Bláhová, 1. ročník) se sekuriťák Kurt rozhoduje mezi pomocí bývalým kamarádům, zastydle juvenilním kriminálníčkům, a profesně předepsanou „zradou“ coby stvrzením vlastní nápravy. Ve *tvém tepu*, psychologická „velká etuda“ od Lizavety Chakanavy (KR; střih: Valér Futej, 1. ročník), ukazuje úzkostně neurotickou studentku uměleckého tance, jež ve skupinové terapii zrovna dospívá k prvnímu klíčovému obratu a zahlédnutí „světla na konci tunelu“ jí dává sílu a trpělivost pokračovat v náročném procesu. A nakonec režisér Martin Jeřábek ve své variaci na specificky český žánr vesnicových, tzv. chcípáckých filmů (*Roura*; střih: Tereza Rozálie Koldová, uchazečka o magisterské studium) nás zase jednou ujistil, že i venkovský „trouba“ se v konfrontaci s chytře umístěným těhotenským testem dokáže dovtípit a ze „situace“ vyvodit dospělý závěr, zvlášť je-li podepřen partnerčinou, v podstatě již/ještě mateřskou trpělivostí.

Typizovanost takových fabulí bývá samozřejmě studenty reflektována a kompenzována důrazem na dostatečně ozvláštňující uspořádání tematických složek. Ilustrativní hodnotu v tomto ohledu tradičně mívají práce studentů kamery, kde snaze o filmově-esteticky přesvědčivý syžet vychází vstříc pedagogické zadání vymezující základní rámec fabulí. Jestliže například téma vyrovnávání s matčinou smrtí, ztížené protagonistovými pocity viny, je zpracováno jako předepsané kameramanské cvičení *Sen*, zásadně to předurčuje poměr



mezi úlohou hlavní postavy a úlohou prostředí. Opuštěný rodný dům, s nímž se ve filmu Myroslavy Klochko *A Pale Blue Dot* (kamera: Tomáš Šťastný, střih: Benjamin Kolmačka, 3. ročník) melancholický muž přichází rozloučit, se spolu s krajinou jej obklopující a s imaginovaným mořským pobřežím stává projekčním plátnem emocí, jejichž plynulost je navozena střihačsky podpořeným pohybem kamery, nezřídka svazujícím i prostorově a časově vzdálené motivy. Základním syžetotvorným principem se stává princip asociace.

Jako mezní případ inspirujícího působení výchozího cvičebního zadání musíme však zmínit jiný, při posledních klauzurách prezentovaný film o ztrátě blízkého člověka (opět rodiče). Na katedře animované tvorby jej – pod titulem *Spolu sami* a jako kvazidokument postavený na animační práci s hercem (nebo se samotnými protagonisty?) – natočila Diana Cam Van Nguyen za scenáristické spoluúčasti střihače Lukáše Janičíka (uchazeče o magisterské studium). Elementární střihačská strategie – jakási řízená interference mezi rytmem diktovaným původní mizanscénou a rytmem odpovídajícím autonomně výtvarnému zaměření výsledné formy – vyplynula z napětí, které panuje mezi výtvarnou autonomií kresleného filmu a těsnou vazbou rotoskopických obrazů nejenom na jedinečné lidské zjevy v konkrétním prostředí, ale především na primární optické zprostředkování jednotlivých prostorů.

Odvozen z této základní tenze byl také již výchozí syžetový plán. Nejen forma v úzkém slova smyslu, nýbrž i samotná prezentace tématu se rozvíjejí ve směru

„od abstrakce ke konkrétnu“: postupné figurativní „nasyčování“ jednotlivých pohyblivých obrazů, zpočátku vždy více či méně abstraktních, tu jde ruku v ruce s modelováním způsobu, jímž jsou jedinečná osobní trauma integrována do konceptuálních rámců, umožňujících teprve nějaké jejich auto/terapeutické zpracování. Zpracování, jímž samozřejmě žádné trauma nelze bezesbytku zahladit: vždyť ony výsledné narativy (psychoanalytik by řekl „kontejnující“) vznikají převážně dedukcí z abstraktních schémat.

Případem, nikoli snad mezním, nicméně ve své vyhraněnosti dost specifickým a pro svoji institucionální provenienci i ilustrativním, je mikropovídkový film *Rozhodování*, který vznikl na norské filmové škole Westerdals v Oslu. Jakub Jelínek (4. ročník) jej coby stážista celý editoval, současně napsal a zrežiroval prostřední z jeho tří částí. Jednalo se o mimořádné cvičení zaměřené na ryze formální problém (na FAMU taková cvičení bývají spíše výjimkou) – konkrétně na problém výstavby a rytimizace dialogu v součinnosti s rytimizací záběrů a protizáběrů: každá část měla exponovat dvě (maximálně tři) postavy v jednoduchém prostředí a jejich dialog zaměřit na situaci nějakého rozhodování, ať už šlo o dohadování puberťačky s matkou nad dvěma páry bot v obchodě, o vysokoškolácké vztahové triviality v restauraci, nebo o (Jelínkovo autorské) váhání postaršího muže v autě mezi milenkou (spolupřítomnou) a manželkou (v dialogu jen referovanou).

## Dělba a mísení rolí

Úloha střihačů – za studií i v následném profesním životě – se samozřejmě jen zřídka takto striktně omezuje na montážní taktiku optimální pro realizaci výchozího a závazného autorského záměru. Jejich působení editorské je většinou též působením dramaturgickým. Rozhodně nebývá výjimkou, že, konfrontováni s nedotažeností scénáře či s nedostatečnou vyhraněností, heterogenitou natočeného materiálu (ani o diskutabilní výkony neherců nebývá nouze), jsou to teprve oni, kdo například v hraných filmech vymezí poměr mezi linií příběhu, úlohou postav a úlohou prostředí či atmosféry/nálady. Obecně, tedy i u dokumentů, je pochopitelně ideální, když se střihač – jako tomu bylo třeba v případě Janičíka a Nguyen – účastní tvorby filmu již od její rané fáze, tedy pokud je s ním konzultován scénář a storyboard. Takto intenzivní spolupráci, která v pozdějším profesním životě nebude samozřejmostí, jsou na FAMU naopak vytvářeny ideální podmínky a na KSS ji i letos mohlo konstatovat značné procento účastníků klauzur.

Spolupráce, speciálně na dokumentech, byly pochopitelně i tentokrát kapitolou samou pro sebe. Pokud zrovna nejde o dokument časosběrný, případně o portrét osoby režisérovi nějak blízké, vůči opakovaným nárokům na její čas vstřícné takřkajíc z povahy jejich vztahu, pak možnosti dotáčení – přizpůsobování materiálu režisérově výchozí koncepci – bývají značně limitované. Petr Válek, protagonista filmu *Zesílené ticho* (režie: Martin Mrkvička, střiž: Dominik Neudeker, 2. ročník), měl být původně prezentován jako tvůrce

rozpřažený mezi nejrůznějšími oblastmi vyjadřování (mimo jiné vynálezce a malíř), nepoměry v kvantitě jejich zaznamenání si však vynutily omezení záběru na doménu jedinou, totiž na Válkovo „noiseové nadšectví“, „hlukařství“.

Proces, na jehož konci je film *Utíkání*, dokonce zahrnoval změnu samotného žánrového zařazení. Dokumentaristce Karolíně Peroutkové šlo především o portrét překladatelky Michaely Škultéty. Natáčet ho začala tzv. reflexivní metodou, tedy formou pokládání otázek a vystupování před kamerou. Ovšem vzápětí se rozhodla pro metodu observační, tedy pro práci s formálními prvky, jejichž prostřednictvím by byla interpretována samotná osoba portrétované. Bohužel, čas natáčení se střetl s masivním propuknutím jistých „přírodně-civilizačních“ okolností (pandemie, první lockdown) a paní Škultéty se nepodařilo zachytit v takovém prostředí a takových situacích, které by dostatečně charakterizovaly její jedinečnou osobnost. Na klauzurách promítnutý film – nakonec spíše esej než portrét – jí tak vposled přiřkl úlohu jednoho z nesčetných nositelů – nositele v zásadě asi zaměnitelného – trápení společného mnohým z nás.

Způsob této prezentace byl navíc spíše než samotnou její situací určen substandardností podmínek a výsledků natáčení, doléhajících nakonec nejen na tvůrce, ale i diváka. Střihač Daniel Rozen (2. ročník) to ve své klauzurní explikaci prezentuje jako následně zvolený záměr, jehož „znouzectnostnou“ povahu ovšem ani v nejmenším nezastírá. Realizační problémy znemožnily

dostat do filmu určité konkrétní události z tehdejšího života portrétované, a natočený materiál proto neevokoval dostatečně výmluvně stavy, v nichž se tehdy ocitl její vnitřní svět. Tvůrci se proto zaměřili „na staticčnost celého filmu. Ta má sloužit jako metafora ‚zamrznutí‘ života jak hlavní hrdinky, tak celé této doby. Film má plynout zdlouhavě, stejně jako čas v karanténě, a formálně odpovídat psychickému stavu hlavní postavy.“ Explikace končí ujištěním, že současná podoba filmu není zdaleka považována za konečnou: pokračovat bude nejen sestřih, nýbrž i samotné natáčení.

Jako nejintenzivnější, ve své zdlouhavosti i nejnáročnější, v podstatě spoluautorskou lze již v tuto chvíli hodnotit účast Elviry Dulské (4. ročník) na snímku *Dobrá noc v Al Amari*. Režisérka Kristýna Kopřivová se na ni obrátila před dvěma lety – s materiálem v tu dobu již několik let starým, který pořídila v uprchlickém táboře v Palestině. Její výchozí intencí byl dokument spíše krátký, „portrét místa“. To, co střihačce předložila, bylo nicméně při vši autentičnosti „velmi chaotické, bez jasného záměru“, místy navíc „špatně natočené“. Společně, byť na střihaččino naléhání, se proto rozhodly pojmout film spíše jako zprávu o cestě a do jeho struktury zapojit prostřednictvím voiceoveru samotnou režisérku coby jednu z postav. Tím se ovšem k završení práce ještě ani nezačalo schylovat: Kopřivová totiž v létě 2018 opět jela do Palestiny, aby s ohledem na změněnou koncepci dotočila nový materiál; jeho výsledná heterogenost vzhledem k předchozímu – zapojení různých druhů kamer a způsobů snímání, především ale samotné

dokumentované a mezitím významně proměněné postavy a prostředí – však obě spoluautorky donutila začít ve střížně v podstatě od nuly. Současný sestřih, trvající 45 minut, je výsledkem snahy o alespoň předběžné završení, které by zároveň nebylo na újmu divácké přístupnosti. Aby se divák neztrácel v identitách početných protagonistů, byl film pro srozumitelnější popisnost rozdělen do kapitol a každá z nich byla určena vždy jedné postavě. Jedná se tedy o sérii portrétů osob – uprchlíků –, z níž nicméně zcela nevyprchal ani onen nejpůvodnější záměr: portrétovat samotné prostředí tábora coby svérázného ghettoidního labyrintu.

### **Aktuální katalog agend**

Na posledních klauzurách se mezi uchazeči o magisterské studium objevili dva, kteří si předchozí přípravu odbyli na jiných filmových školách: Pavel Marek na University of York (UK), Lukáš Táborský v Písku. Kontrast s pracemi studentů FAMU sotva mohl být větší – v obrovský neprospěch obou jmenovaných, jakkoli jej možná nelze klást za vinu přímo jim: na otřesně nízké, v podstatě poloamatérské úrovni Markova *Memento mori* se mohlo podepsat systémově podfinancované technické a organizační zázemí, žoviální plytkost Táborským stríhaného *Experimentu* (režie: David Bum-bálek) zase přesvědčivě demonstruje limity filmových škol omezujících se na ryze technickou stránku věci.

FAMU díky tomu, že chce být a je školou univerzitního typu, vytváří svým studentům nejen podmínky k nabytí technických zdatností, ale zároveň i prostředí

formující je intelektuálně a – občansky. Vskutku se nejedná jen o stimulaci jejich filozofických, literárně- či hudebně-estetických zájmů, o prohlubování jejich vztahu k vlastní existenci či „antropologickým konstantám“ (a jistěže ne též jen o působení na ose učitel–žák); prožívány a koncipovány jsou i problémy společenské, časové – tyto jako by si dokonce posledních několik let i v samotné studentské tvorbě dobývaly čím dál větší prostor. Přesněji řečeno, rozšířilo se a zjemnilo jejich spektrum: angažovanost se již zdaleka neomezuje na reflexe politické scény či politických kauz, zahrnuje problémy kulturně-sociální, sociálněidentitní apod.

Nelze ovšem přehlédnout, že toto rozšiřování neprobíhá čistě kontinuálně, ale spíše formou jakýchsi konjunkturálních vln. Před nějakými šesti lety vzniklo paralelně několik ohlasů migrační krize, vzápětí zase filmy na téma méně či více skrývaných zamilovaností, lásek tradičně pokládaných za „příznakové“, krátce: pracně dosahovaných, či naopak dramatických, neboť nezamýšlených *coming outů*. Loni do popředí vystoupily problematiky hned dvě: ekologická, totiž podíl člověka na klimatické krizi, a genderová – s jednoznačným zaměřením na socio-kulturně-politické aspekty intimního života.

Zde je na prvním místě třeba konstatovat, že druhá jmenovaná problematika nebyla v žádném z jednotlivých případů zpracována formou dokumentu, který by určité stereotypy a nerovnosti činil předmětem zpřímá a výslovně formulované kritiky, nýbrž jde o filmy hrané, pracující vždy s nějakou imaginativní hyperbolou.

Karikování těch, kdo stereotypy konzumují a z nerovností těží – respektive by těžit chtěli (byť třeba jen nevědomky), jde přitom ruku v ruce s prezentací stereotypních silových poměrů jako dialekticky rozporných, respektive nepřehledných: nemusí být vždy úplně zřejmé, kdo je zrovna v pozici silnějšího či slabšího, čím a nakolik si člověk – v konkrétním momentě – pomáhá či se poškozuje. A jak se ukáže níže, přinejmenším jednomu z těchto příspěvků neschází rozpornost – hodnoticí ambivalentnost – ani v rovině sémantického gesta, tedy na straně implikovaného autora.

Pokud jde o samotnou problematiku, nejjednoznačněji *rozporná* – rozporná *sensu stricto*, nikoliv tedy *relativní* – je pozice hlavního hrdiny v autorském, autobiograficky inspirovaném filmu *Instant* od Mikuláše Svobody (1. ročník). Mladík, jehož vztah k intimitě – k vlastní partnerce – je zdeformován (snad konzumací pornografie, jejím užíváním coby mediální „protézy“?), se hrouží do excesivního produkování a konzumování (sebespotřebovávajícího zmnožování) lascivních polaroidových fotografií na jediné použití. Fotografií, jimiž se na jedné straně zmocňuje potenciálně nekonečného množství žen kolem sebe, na straně druhé se však jeho intimní život nezadržitelně zplošťuje až derealizuje.

Autorský film *Maya* od Martiny Pavlíkové (1. ročník) ukazuje situaci k předešlé komplementární, nicméně srovnatelně jednoznačnou. O titulní protagonistce, mladé, atraktivní ženě, se sice v samotné autorčině explikaci dočteme, že „si nebere servítky, dělá si, co chce, a je si vědoma svých silných ženských zbraní“, leč už citát,



jímž je příslušná charakteristika uvedena, navozuje pochybnost: „Když má člověk image, nemusí si dávat na nic pozor.“ Na co pozor? Na všechny ty muže ve vlaku, jímž „utíká ze vztahu s plytkým sexem za něčím jiným (nespecifikovaným lepším životem)“? Na muže při vši odpudivé vtíravosti jejich „čučení“, mlaskání a slintání přece jen spíše komické? Anebo na svoji neschopnost vybřednout z vlastní sebeodcizenosti, do podoby „silných ženských zbraní“ jen zmystifikované? Poslání, které autorka svému vyprávění sama přiřkla – „Maya sama před sebou neuteče“ –, svědčí spíše pro druhou možnost.

Ideovým vyzněním poněkud problematický – byť na druhé straně asi filmařsky nejzdařilejší, realizačně ve všech složkách nejdotaženější – je *Myslivecký bál*, na němž s režisérem Adamem Kolomanem Rybanským a kameramanem Matějem Piňosem (pro něho šlo o tzv. barevnou etudu) už od první fáze spolupracoval Alan Sýs (4. ročník). Tématem filmu je opět nejednoznačnost, zvratnost vzájemného postavení ve vztahu, rozvržení dominance a submisivity: opět sledujeme mladou, atraktivní ženu, sledujeme muže, z jehož auta (jeho partnerka?) těsně před začátkem filmu utekla a s nímž – ozbrojeným – se poté konfrontuje v hostinci plném účastníků přízračně tichého, zmrtvělého mysliveckého bálu. Tato fabule je ovšem stylizována jako zfilmovaný sen (se svými „zhuštěněními“, „přesuny“ a časovými smyčkami), a to ještě důsledněji, jednoznačněji než v předchozích případech.

Ve Svobodově *Instantu* je mladíkův odvrát od reality zprostředkován fotoaparátem, „protézou“ nikoli už

jen myšlení, ale i obrazotvornosti, a jeho náležité obsesivně autosexuální vyladění potřebuje být stimulováno rytmicky a témbrově naléhavou poprockovou písni. Děni v Pavlíkové *Maye* bezesporu alespoň místy působí jako snové v doslovném smyslu: slizké zvuky vydávané nadřženými muži ve vlaku (mlaskání, funění) nejsou jen nadsazujícím znázorněním zavržených postav, ale dodávají scénám v kupé i zřetelnou přízračnost (úloha „smyslově“ naléhavých představ ve snech obecně nebývá zanedbatelná). V určitém okamžiku se však „vlamujeme“ do zjevně umělého prostoru softpor-na, snímaného navíc v odlišném obrazovém formátu. (S kombinací médií – digitální kamery pro představy, barevného filmu pro realitu – pracuje i Svoboda.) S ničím z toho, s žádným podobným zcizováním či socio-kulturně aktuálními narážkami, se v *Mysliveckém bále* nesetkáme. Hrdinčině konfrontaci s hrdinou se tu dostává v podstatě univerzalizujícího, myto-poetického vyznění: ostatně již samotné názvy kapitol, do nichž je děj rozdělen – *Srna*, *Myslivec*, *Vábení* –, nám výslovně sdělují, že sledovaná „partnerská hra“ není hrou s historicky podmíněnými společenskými rolemi (třeba na milostpána a služtičku), nýbrž hrou s archetypy; černě romantickou hrou vábení, v níž nemá být zcela jasné, kdo koho vábí, kdo koho loví.

Nakonec je to každopádně především *Maya*, kde jako by se naplno manifestovalo napětí mezi dvěma, na studenty doléhajícími ideologickými výzvami – výzvou angažovat se a výzvou k méně či více demonstra-tivnímu uznání, že život, pozice jeho aktérů, bývají přece

jenom složitější. Respektive že morální převaha určité pozice vůči jiným by z ukázaného měla tak nějak samovolně a přirozeně – bez „zbytečně“ zjevné intervence na úrovni sémantického gesta – „vyvzlínat“ a plnou zodpovědnost by za ni měl převzít až divák. Symptomatické je v tomto ohledu již to, jak nadměrně a skoro až nutkavě se v nejedné z autorských explikací nakládá se slovy jako „zmatek“ či „konflikt“. Podle Mikuláše Svobody, který to tvrdí dokonce v úvodní větě, je tím, co „do sexuality vnáší technologický pokrok“, právě „zmatek“. Jako kdyby jeho antihrdina v polaroidovém snajperství a na ně navázaném autosexualismu nehledal – nenacházel! – naopak *osvobození* od jakýchkoli zmatků (rauš nerauš).

Před autorským *Instantem* promítl Svoboda ještě výsledek své spolupráce s Mikolášem Arsenjevem z katedry dokumentární tvorby. Jejich film pojednávající o zneužívání kůrovcové katastrofy k podnikatelsky motivovanému plošnému kácení je jimi samotnými definován jako „autorská reportáž“. Jak tu ale toto sousloví funguje? Necítí se jím náhodou k vnitřnímu „konfliktu“ – s tímto slovem Svobodova explikace nakládá opět docela příznačně – zavázání i samotní tvůrci? Na jedné straně je pravda, že *výměna* názorů mezi lidmi, kteří les kácejí, a těmi, kteří kácení kritizují, v samotném výsledném filmu vyznívá nakonec ne jako diskusní *směna*, ale jako prostá *substituce*: nahrazení teze antitezí. Divák dá pravděpodobně docela spontánně za pravdu stanovisku, které zaznělo později. A to tím spíš, že je mu dáno i řádově více prostoru – a ovšem mluvčích, navíc s různě definovanou pozicí vzhledem k problému: názor

jednoho těžaře je konfrontován s názorem jednoho ekologického odborníka a jedné obyvatelky, na kterou proměna okolní krajiny bezprostředně doléhá.

Na straně druhé se přinejmenším jeden z tvůrců – editor snímku – k „černobílému pohledu na věc“ nějak nechce znát. Výpověď obyvatelky sice s ohledem na „osobní rovinu“ v ní vyjádřenou uznává za „zásadní“, na zvoleném titulu *Holoseč* si nicméně cení výslovně toho, že „není jasně vyhraněný pro nebo proti. Je neutrální.“ Neutrální pochopitelně není (jako ani film samotný): představa holoseče není přece o nic méně návodná než třeba představa holomrazu! Neutrální by nebyl ani „Kůrovec“ – navádělo by to ve prospěch kácení. Spolehlivě neutrálně by působila nanejvýš otázka: „Kácet, nebo ne?“ Coby titul však i toporně, ruku v ruce s tím, že celý takto důsledně nezaujatý film by působil mdle a zbytečně.

Z katedry dokumentární tvorby je i Nora Štrbová, jejíž film *Vraťme se všichni zpátky na zem* (že by aluze na Bruna Latoura?) stříhala Klára Nováková (1. ročník) – bohužel bez možnosti předchozího vlivu na scénář a natáčení. Angažovanost v traktovaném problému je zde jednoznačná. Tento je zde ostatně (v rozporu se zadáním „autorská reportáž“) vymezen povýtce globálně – klimatická krize a zhoubnost fosilních paliv – a spíš než analyticky je zpracován formou volné meditace, např. nad mediálním zastřením dlouhodobého problému, navíc přímo planetárního, problémem patrně krátkodobým a z hlediska planety ne až tak fundamentálním: covidem-19. (Původní režisérčin

a zvukařčin sestřih se skládal do značné míry z útržků odborných a politických rozprav a potenciálnímu divákovi by nebyl srozumitelný.) Rozhodnutí postavit před diváka analogii mezi lidmi a dinosaury, rozehrát ji tak trochu ve stylu *Buchet a loutek* (procitlý dinosaur v karanténě) samozřejmě vyplynulo již z rezignace na detailnější pohled, z nutnosti filmařsky ji vykompenzovat. Přesto by nemělo ujít pozornosti, že střihačka si celé té „nadsázky a hravosti“ cení mj. coby protiváhy k „většině ekologických filmů“, které se „vnucují morálním nátlakem“. Má-li na mysli jejich apelativní naléhavost, soudí patrně, že ekologický film by měl ponechat na divákovi, zda předkládaný problém bude brát vážně, nebo ne. (Případně počítá s takovým, který má již jasno a dokument bude hodnotit hlavně jako autonomní tvar.)

Jako „nejčistší“ práci mezi ekodokumenty lze z tohoto hlediska hodnotit snímek Tomáše Hlaváčka *Jsmepicentry zemětřesení*, stříhaný Varvarou Šatunovou (2. ročník). Ústředním tématem zde totiž nejsou samotné tvrdě objektivní problémy, nýbrž jeden specifický, s nimi související fenomén psychologický, respektive kulturně-psychologický: tzv. environmentální žal. Pojem zavedený thanatoložkou Kriss Kevorkianovou tu navíc není vykládán odborníky a mechanicky ilustrován nějakou sérií exemplářů žalem trpících, ale rozvíjen na portrétu dvou mladých lidí, z nichž jeden je zároveň básníkem. Ke svým a partnerčiným pocitům dokáže zaujmout svébytně reflektující vztah a jeho výkony, ve filmu recitované, onu civilizačně kritickou rovinu námětu organicky propojují s rovinou umělecko-portrétní.

Motiv cesty automobilem – jakožto prvek nikoli jen formální, temporytmický, ale i významotvorný – zase narušuje celkovou dominanci tématu nad příběhem, schopnost základního, deklarovaného postoje autora i protagonistů odvádět pozornost od zřetelné rozpornosti jejich životního stylu. Ta zde přitom nefunguje jako podnět k ambivalentním postojům na straně diváka, nýbrž jako dokreslení, posmutněle ironická kontráž celého ušlechtilé žalného postoje.

Zásadně odlišné, originální uchopení tématu klimatické krize se podařilo Valéru Futejovi (1. ročník). Mezi alegoriemi, v žánru, k němuž studenti střihu ve svých autorských filmech obecně dost inklinují, působí jeho *Skleník* mimořádně nehledaně, přirozeně. Většinou se divák neubrání dojmu, že konvencionální *disociace* vnímatelného a jeho významu, práce s návodnými metaforami a symboly (jejichž patetický náboj musí být nejednou kompenzován jeho parodickým umocněním) je východiskem z nouze: výrazem autorovy nedůvěry ve vlastní schopnost vést diváka k tomu, aby od ukázaných reálií dospěl k interpretaci odpovídající autorovu záměru. U Futeje můžeme naopak konstatovat velice přesvědčivou *asociaci*: mezi velkými environmentálními procesy a tím, co se odehrává v takřka intimním mikrosvětě obou postav. Vlastně bychom právě proto mohli tentokrát spíše než o *alegorii* mluvit skutečně o *symbolu*. Nikoliv tedy o reprezentaci něčeho něčím jiným, ale skutečně o zpřítomnění, zjevení velkého v malém (aniž přitom obě úrovně zcela splynou, aniž jedna druhou zcela pohltní).

Dva muži, jeden *prý* o něco mladší než druhý (bez explikace by to úplně zřejmé nebylo), sdílejí zahradní skleník, ve kterém každý z nich pěstuje to, co konvenuje jeho nátuře. Snášitelnost mezi jejich životními postoji a styly – mezi jahodami a kosatci – postupně získává trhliny, přičemž agresivita, která těmito trhlinami prosvítá, může souviset právě tak s obecnou nouzí o „vodní fondy“ jako s něčím ryze osobním, totiž s určitým homoerotickým pozadím jejich koexistence. Protože se drtivá většina děje odehrává skutečně v samotném skleníku a stupňující se žár, sucho a jejich hydrologické dopady vyvolávají v obou mužích souběžně napětí fyzické a psychické – fyziologické vyčerpání i excitaci takřka pudovou –, dalo by se mluvit snad přímo o homoerotickém dusnu. Setrvávání v latenci v kombinaci s agresivně dotírajícím sluncem jen umocňuje onu paradoxní klaustrofobii ve „skleněném domě“. V prostoru, který, spíš než aby je uzavíral, chránil před vnějškem, jim ze všech stran zahrazuje cestu kamkoli do úkrytu: před sebou navzájem, před agresivitou nemocné přírody. Teprve když jeden z mužů fyzicky zkolabuje, znovu se mezi nimi zrodí solidarita.

Ocitnou-li se lidé příliš akutně „na jedné lodi“, nemusí být těžké přimět je ke vzájemné solidaritě – stejně jako k empatii vůči znevýhodněným, začíná-li se kymáčet konsenzus, na němž jsou závislí i ti zvyhodnění. Nemoci planety se ve své všezahrnující akutnosti staly bezprostředně zjevnými a problémy spjaté s intimitou se mladého člověka dotýkají s intenzitou pochopitelně dost mimořádnou – problémy, k nimž nesamozřejmost

konsenzu nesporně patří. Není tudíž divu, že studenti se angažují především v těchto dvou oblastech. V předchozích letech se jen výjimečně některý z nich odhodlal pustit do problematiky v nejužším smyslu sociální. Na podzim 2020 se již nicméně promítaly rovnou tři takové filmy.

Jistě, tento nadstandard se o jeden titul „smrskne“, řekneme-li, že dokument *Volání divočiny* od Karoliny Peroutkové, film o dvou problémových chlapcích ze sociálně marginalizované, neúplné rodiny, s nímž střihačka Ilona Malá absolvovala magisterské státnice, vznikl již v roce 2019 a promítal se již tehdy. A teoreticky by se mohl zmenšit ještě o jeden, protože film *Lovci ve sněhu* nevznikl vlastně – s ohledem na režiséra Alexeje Michajlova – jako školní práce na FAMU. Podrobnější zmínku nicméně zasluhuje, a to nikoli jen proto, že jeho sestřihu se ujal student KSS Alexander Kaščejev (4. ročník). Výchozím motivem fabule je situace charakteristická pro současné Rusko, kde se prý podle statistik každý druhý kamion s masem stává terčem skupinově organizovaných loupeží; v příběhu je při jedné z nich, na odlehlém venkově, v jednom takovém kamionu jedním z „lovců“ nalezena neznámá polozmrzlá dívka, jíž se nakonec odhodlá společně se svou ženou pomoci. Úvodní scéna loupění je pojata syrově kvazidokumentárně, scéna z lovcova domku je postavena na konfrontaci uvolněného hovoru z „lovu“ se navrátilivších mužů a mlčenlivé horké koupele, provázené jen voiceovery – vnitřními monology manželky a dívky. Obojí se odehrává v jiné části domu a sestřih dává pocítit jen prchavě



narušitelnou mimoběžnost obou sociálních hemisfér, mužské a ženské.

Autorský dokument *Nová šichta* (střih: Lukáš Janičík, uchazeč o magisterské studium), nakonec vlastně jediný famácký příspěvek k ryze sociální problematice, se brzy po dokončení dočkal festivalového úspěchu: za svůj portrét horníka, kterému po uzavření jednoho z ostravských dolů nezbylo než přeškolit se na počítačového programátora a jemuž se ani po úspěšném zařazení do nového zaměstnání nedaří překonat určitý pocit vykořenění – oč vytěšňovanější, o to tísnivější – obdržel režisér Jindřich Andrš v Jihlavě zvláštní uznání (v sekci Česká radost). Chvály od porotců i recenzentů se film dočkal jistě ne jen pro svůj působivý, ponuře minimalistický soundtrack, ale především pro autorovo a střihačovo maximálně komplexní zachycení všech aspektů celé cesty, kterou si hrdina Tomáš Hisem během několika let prošel: nejen jeho vlastního kolísání mezi stavy sebevědomého odhodlání a pocitu marnosti, ale i celé škály postojů v jeho okolí – od zahořklého sarkasmu ze strany bývalých spoluhavířů přes medializace, jimž ve vztahu k němu nescházely i občasné rysy zneužívání pro vlastní politický kapitál, až po lidsky mátožnou blahovůli v jeho novém pracovišti.

### **Poslední ohlédnutí**

Některé pozoruhodné filmy byly už staršího data (prezentovány v nejnovějším sestřihu) a za sebou měly pozitivní ohlasy, a dokonce festivalový úspěch, jako například drtivě temná, Majou Benc editovaná *Hra Luna*

Sevnika, v níž dva adolescenti skoro dvacet minut udržují diváka v napjatém očekávání sebedestruktivní on-line hrozby, kterou nakonec skutečně naplní. I když však tyto položky nezmíníme, pořád zbude příliš titulů hodných pozornosti, ve spektru příliš rozmanitém, než aby snaha sledovat byť vícero společných tendencí či rysů nebyla v rozporu se snahou poskytnout v tomto textu prostor každému filmu, který to zasluhuje – ať už proto, že pozoruhodné téma je podáno v dostatečně přesvědčivém tvaru, anebo proto, že jeho nehotovost jen dokazuje odvážnou náročnost autorského záměru.

Za první skupinu jmenujme ještě alespoň dva tituly: *Do dálky a lodí*, pomalé a silně lyrizované vyprávění o dvou kamarádech na labském nákladním plavidle; jeden ze snímků, které ještě i dnes dokážou bez křeče a epigonství navazovat na tradici začínající Formanem nebo Passerem. Jednoduché dialogy a minimální počet záběrů, ponejvíce širokých, ve výsledku dojem určité osvěžující naivnosti stylu, odpovídajícího naivnosti obou postav. Režie: Martin Repka; střih: Benjamin Kolmačka (3. ročník).

Z dokumentů by neměla být pominuta *Skřítkova poslední výstava*, dvojportrét věnovaný jednak titulní čivavě, jednak její paničce, chovatelce pečující o celou smečku těchto psů, která se pravidelně účastní specializovaných soutěžních výstav. Režisérce Anně Wowra a střihači Sebastiánu Kučkovskému (2. ročník) se smutný ráz Evina současného života (s manželem, ve filmu zpřítomněným alespoň letmo, od smrti syna takřka nekomunikuje) a truchlivost „Skřítečkova“ údělu

důkladně vykořistěného šampiona a ploditele podařilo zachytit v jejich morbidně humorné (přitom ani trochu cynické) komplementaritě i paralelnosti.

Z experimentálně laděných prací zmiňme opět alespoň dvě, shodou okolností obě stříhané studenty 1. ročníku: Allegra Stodolsky z katedry dokumentární tvorby si vyjasňovala téma filmu nazvaného jednoduše *Kostka*. Na jedné straně byla – jakožto cizinka pracně si osvojující češtinu – fascinována problematikou takového osvojování samotného, na straně druhé ji uhranul proces dláždění chodníků a vozovek. Obě oblasti, od sebe odlehlé, jak jen je možno, se rozhodla navzájem asociovat prostřednictvím elementárního motivu dlažební kostky – jakožto metafory pro slovo v rámci systému jazyka a současně jako hmotného objektu, triviálního, dokud funguje, jak má (ztracen mezi ostatními), a fascinujícího ve svých „výpadcích“ (fascinujícího v komplementaritě s prázdným otvorem, s nímž dohromady tvoří dvojici nových realit). Film je černobílý, na jednom místě využívá animační techniku a stříhala jej Martina Pavlíková (autorka filmu *Maya*).

Černobílý je i film Jana Šolce *Hmotná skutečnost*, dle zadání „autorská reportáž“, v konečném výsledku však opět spíše experimentální esej – tentokrát bez animace v doslovném významu, s tématem ožívání ovšem také pracující. V explikaci stříhačky Barbory Markové je téma vymezeno jako „život soch z pohledu soch“ a realizováno opravdu jako zcela jedinečné curriculum. Základ oživení je tu vlastně spatřován ve vtisknutí identity; v přiřčení jména „Adam“, které jednu

maskulinní figuru současně vyčleňuje z anonymity soch a začleňuje do nových souvislostí. Život však znamená smrtelnost a té mělo být učiněno zadost; sochy ze dřeva ve filmu sice figurují a nad několika z nich, hořícími, v jistou chvíli dokonce odkapává špek z buřtů, samotný Adam však končí ve skladu – opět mimo smrt i život.

Filmů, jimž by další mimoškolní život náležel po právu, bude ve studentské produkci vždy podstatně víc než těch, jimž jej okolnosti dopřejí. Představa skladu, v němž mohou přetrvávat alespoň coby „nemrtvé“, v sobě z tohoto hlediska spíše než neklid skrývá naději – pro autory i pro diváky.

Autor je bohemista a kritik.

*Šimon  
Špidla:  
Práce  
s filmovým  
jazykem  
a struktu-  
rování  
natočeného  
materiálu*

## Rozhodování

Film Jakuba Jelínka *Rozhodování* je režijním cvičením, které natočil během své stáže v Norsku. Tvoří ho tři rozhovory ve stylu severského civilismu. Jednoduché záběrování téměř bez výjimky sestává ze záběru a protizáběru. To je funkční ve vztahu k herecké akci – snadno čteme nuance výrazů – a také tím vzniká pocit uzavřenosti v rozhovoru. Jednoduchost a staticčnost odehrávaných situací ani složitější záběrování nevyžadují. Zvuková stopa je v duchu realismu synchronní s obrazem a je potlačena její významotvorná funkce. Hudba není použita, což odpovídá zvolenému stylu. Tempo-rytmicky se pracuje zejména s pauzami, které zvýrazňují rozpaky aktérů a jejich neschopnost se rozhodnout. Ač je cvičení režijně dobře odvedené (všechny tři etudy mají jednotný charakter), na konci třetí části se katarze nedostaví. To je dáno zejména scénářem. Všechny tři povídky spojuje pouze motiv rozhodování, v součtu však netvoří vyšší význam, ale spíše sumu. Dilemata, která postavy řeší, dilemata v podstatě nejsou, což však není výrazněji reflektováno a interpretační pole zůstává příliš široké. Schází humor a sarkasmus, které by umožnily lepší identifikaci s filmem.

Jakub Jelínek jasně prokázal nejen schopnost funkčně používat prostředky filmové řeči, které by měly být střihači vlastní, ale navíc schopnost režijního vedení. Etudy však netvoří funkční celek. Film je uměřený ve všech aspektech, bohužel i ve scénáři.

## Myslivecký bál

Kameramanské cvičení Matěje Piňose (střih: Alan Sýs) je alegorií na téma svádění. Využívá symboliku honu a mysliveckou estetiku. Střihač film pro srozumitelnost rozdělil do tří tematických částí. Jednak tím nastoluje perspektivu, jakou budeme děj nahlížet, jednak exponuje hlavní hrdiny postupně, což vytváří očekávání. Muž vstupuje do děje až ve druhé části, kdy se ukazuje, že pohled ze dveří automobilu byl jeho pohledem. V hájence se odehrávají symbolické výjevy, pracuje se s nadsázkou (zejména v kostýmech, scénografii a zvukových detailech). Děj v hájence je rámován scénami v automobilu, struktura je podpořena také zvukovým refrémem (pípání automobilu). Z daného materiálu zřejmě nešlo vytěžit víc, je však vidno, že Alan Sýs dokáže využít všech prostředků k uchopení nejednoznačného děje a vytvořit strukturu, díky níž je možné orientovat se v ději a symbolice. Problematická je základní konstrukce, na které *Myslivecký bál* stojí – alegorie lovu jako vztah muže a ženy není nijak originální a spíše zde slouží jako podklad pro kameramanskou barevnou etudu.

## Hra

Film *Hra* Luna Sevnika (střih: Maja Benc) je mimořádně znepokojivou sondou do nihilistického světa internetu a současných teenagerů. Jde o druh filmu, který klade divákovi otázku, zda setrvávat v projekci, a vyvolává nepříjemný pocit voyeurismu a nechtěné přítomnosti na místě, kde nechceme být. Co naplat, některé jevy existují a divákovi nezbyvá než tuto realitu přijmout.

Po stylistické stránce je zajímavé, jak funguje chat v levém dolním rohu rámu obrazu. Není v silách diváka, aby dokázal bezezbytku číst proud výkřiků, reklam na pornografii apod., vzniká tak specifický druh chóru, který vstupuje do děje průběžně, avšak téměř neřízeně, kdykoliv na něj padne oko diváka. Skladebně není filmu co vytknout, vše je funkční, včetně zvukové dramaturgie, hudební pasáže, temporytmu. Za pozornost stojí také fakt, že dramaturgicky i tematicky plně využívá krátkou stopáž: vše, co je třeba říci, je řečeno. Snímek rezonuje ještě dlouho po uplynulých 22 minutách. Vznikl podstatný, i když krajně nepříjemný film.

### **Moje identita**

Filmová úvaha Vojtěcha Peřiny (střih: Lívía Slimáková) nad podstatou identity – o duši, vědomí a umělé inteligenci. Celý snímek je postaven na obrazových metaforách, vztažených k voiceoverům vědců a filozofů. Jde o klasickou a celkově dobře funkční hru připojování nových významů k obrazu. Stavba filmu má dobře čitelnou strukturu, střiháčka po hutných pasážích pracuje s pauzami, postupně vrství motivy. Za účelem vymezení významových celků používá hudbu a jako obrazový refrén mluvící ústa režiséra v makrodetailu. Tímto způsobem se Slimákové daří udržet pozornost u poměrně obtížného textu. Nicméně i tak je nabíledni, že citelná redukce textu by věci nejen prospěla, ale vytvořila i větší prostor pro imaginaci a kontemplaci nad tématem. Pasáž dělení obrazu působí cize a nic podstatného nepřináší. Celkově se jedná o velmi obtížné téma



a z klauzurní verze filmu je patrné, že je montáž vedena jistou rukou.

### **Al Almari**

Dokumentární film Kristýny Kopřivové (střih: Elvira Dulckaia) *Al Almari* byl natočen za čtyřměsíčního pobytu ve čtvrti – uprchlickém táboře – v Jeruzalémě. Je zřejmé, že střih vycházel z nestrukturovaného materiálu, neurovnané kamery a málo propracovaných postav. Přes viditelnou snahu střihačky (prolog, expozice postav, vytváření pocitu nebezpečí pomocí ruchů atp.) není skladba dostatečně soustředěná, postavy a témata spíše domýšlíme a zůstáváme odkázáni na autorův komentář ve voiceoveru. Ani přes poctivou snahu režisérky a střihačky tedy nevznikl film, který by dokázal diváka vtáhnout do světa doživotních uprchlíků. Na druhou stranu je třeba říct, že úkol byl mimořádně těžký (náročné prostředí, politicky exponované téma, absence kameramana). Poctivý přístup, a pokud možno, nestranný pohled na situaci, s nímž autorky materiál zpracovaly, dokázaly nakonec přinést určitý, ač omezený vhled do poměrně uzavřeného a specifického světa.

### **Lovci na sněhu**

Snímek *Lovci na sněhu* Alexeje Michajlova popisuje situaci, kdy vykradač kamionů najde v návěsu na smrt zmrzlou vietnamskou dívku. Film pracuje s minimem dialogů, a tak drama hlavního hrdiny můžeme odezírat pouze z jeho činů. Princip postupného rozkrývání, který je nastolen od začátku filmu, autor drží až do konce

a plné porozumění příběhu stojí na schopnosti imagi-  
nace publika a jeho znalosti kontextu.

Styl filmu je založen na prožívání přítomného času, přísně synchronním, detailním zvuku a kame-  
ře, která je blízko k hrdinovi. Scény stavějí na vnitro-  
záběrové montáži. Ač není v této verzi stříhová skladba  
ještě dokončena, je zřejmé, že střihač Alexander Kaš-  
čejev citlivě pracuje s rytmem pohybů kamery a s vý-  
znamovým posunem mezi jednotlivými záběry. Tvůrci  
netrvají puristicky na zachování stylu a ve vhodný mo-  
ment přidají nový výrazový prvek – jump cut. Není sa-  
mozřejmě vyloučeno, že to jde na vrub nedokončenosti  
stříhu, nicméně jedná se o působivý moment, který by,  
i kdyby nebyl záměrný, stálo za to zachovat.

Vznikl citlivý snímek na těžké téma, bez patosu,  
který plně využívá vyjadřovací prostředky vlastní fil-  
movému médiu.

Autor je filmový režisér, scenárista, kameraman a střihač.

# *Janis Prášil: Možnosti dialogu*

Film jako forma komunikace může vést s publikem otevřený dialog, může si s ním pohrávat a poskytovat mu zavádějící informace. Nebo může vést monolog, či dokonce mlčet. Nakolik bude snímek komunikativní, se odvíjí od jeho strukturálních kvalit, jako je stavba a vývoj příběhu, kauzalita událostí, časoprostorová návaznost nebo vyprofilování postav. Otázkou je, jaký poměr mezi komunikativností a nekomunikativností je dostačující, aby byl snímek srozumitelný. V případě vyváženého poměru dostaneme významově bohaté a nenávodné dílo, v opačném případě se objeví strukturální nedostatky, které vedou k chybným interpretacím.

Hranici mezi nenávodností a srozumitelností ohledává pětice studentů prvního ročníku navazujícího magisterského studia katedry stříhové skladby. Jejich snímky nabízejí zajímavý analytický materiál, na němž lze pozorovat různé komunikační strategie, které neoformalismus<sup>1</sup> rozlišuje podle míry a způsobu distribuce

1 Kristin THOMPSON. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

informací. Podle toho, jaké dostáváme množství informací o fikčním světě, rozeznává rozsah vědění. A podle toho, nakolik máme možnost nahlédnout do subjektivního světa postav, rozeznává hloubku vědění. Srozumitelnost snímku určuje i sebevědomé vyprávění, které dává více či méně okázale najevo přítomnost narativních mechanismů a představuje opak neviditelného stylu, typického pro klasické hollywoodské vyprávění.

### **Rozsah vědění**

Od dokumentárního portrétu se očekává, že se toho o portrétovaném dozvíme co nejvíc. Samani Estrada Ramos na snímku *Super Ocho* ukázal, jak vytvořit portrét nekomunikativního jedince. Portrétovaným je chilský výtvarník, filmař a hudebník, který v Praze zkoumá možnosti umělecké seberealizace. Jeho projev na kameru byl však nesoudržný a umělec měnil argumentaci, čímž se zkomplikovalo vykreslení jeho vnitřního světa i způsobu uvažování. Ramos ve spolupráci s režisérem Idnim Beganovićem tento nedostatek proměnil v hlavní stavební princip. Vznikl pastiš, jenž pracuje s roztržitostí a nekonzistentností jako s legitimním vyjadřovacím prostředkem. Postavu poznáváme více z obrazů než ze slov, prostřednictvím výtvarna, jímž se obklopuje. Park v městském vnitrobloku představuje improvizované jeviště, na němž jsou rozestavěna malířská díla chilského tvůrce. Rekvizitou se stává i on sám. Pohybuje se mezi malbami, hraje na kytaru nebo útržkovitě představuje svou výtvarnou i filmovou tvorbu. Dokumentární pastiš toho o umělci moc konkrétního

neprozradí, ale dotýká se obecnějšího tématu komunikace lokálního a globálního. Je to portrét o přenositelnosti díla, jež vyrůstá z odlišných kulturních kořenů a je zasazeno do nového kontextu, a o tom, že umění promlouvá univerzální řečí, nezávisle na místě a čase.

Nekomunikativnost je strategií snímku *Wilted Fields* střihačky Natalie Posady Ruiz. Divák musí provést vlastní detektivní pátrání, aby se zorientoval v příběhu a postavách, protože první záběry nás vrhají přímo doprostřed akce, bez jakékoli expozice. Úvodní scénou požáru vrcholí neutěšené soužití tří bratrů na statku zděděném po otci. Režisér Antoine Dossin chce prostřednictvím enigmatického vyprávění navodit pocit odcizení. Místo vysvětlování proto používá minimalistický vizuál a sází na observaci postav a prostředí, v němž žijí. Zvláštní pozornost na sebe poutá smyslová intenzita zdánlivě idylické krajiny, ve které nikdo nechce zůstat. Detaily obilných klasů, ostré letní slunce a ohlušující zpěv cikád podprahově generují napětí, jež koresponduje s vnitřním rozpoložením hrdinů. Hodnotící komise vytýkala snímku nevěrohodnost castingu i problém s identifikováním osob a jejich vzájemných vztahů. Ruiz míru nekomunikativnosti díla v porovnání s režisérskou verzí výrazně zmírnila. Skutečnost, že vstupujeme doprostřed děje bez představení postavy, nemusí být jen nedostatkem. Je to způsob, jak rychle nastolit množství otázek, které volají po odpovědi. Takto vzniklé napětí podtrhuje atmosféra spalujícího slunce, dusného ticha a přírody lhostejné k lidským traumatům. *Wilted Fields* se ze všech prezentovaných snímků svým současným vizuálním jazykem

i překračováním limitů klasického vyprávění nejvíce blíží standardům mezinárodní festivalové scény.

### **Hloubka vědění**

Natalia Posada Ruiz kromě *Wilted Fields* zaujala i snímkem *Pulsovat*. Působivá obrazová a zvuková složka však tentokrát slouží nikoli k vyobrazení odcizenosti postav, ale jako subjektivizační prostředek. Pronikáme přímo do mysli hrdinky. Slyšíme její vnitřní hlas, zvuk jejího dechu či pulzu. Díváme se rozmazaným zrakem pacientky, která právě podstoupila operaci srdce.

Ještě hlouběji do lidské mysli se noří formálně nejodvážnější dílo, *Double Dance*. Čchen Jü-Jing ve svém autorském snímku zpřístupňuje nejen emoce a smyslové vjemy postavy, ale i podvědomí zraněné tanečnice, kterou její dvojnice vyzve k tanci. Bezdialogová pohybová etuda lyricky balancuje na hranici dvou světů, reálného a toho druhého, jehož podstata je nejasná. Může to být sen, představa nebo součást reality. Pochopení této druhé vrstvy však zřejmě závisí na tradici a kulturním prostředí, z něhož divák pochází. Tomu nasvědčuje debata o závěrečné scéně, která zobrazuje prázdnou místnost, otevřené okno a ptáka letícího k nebi. Zatímco jedna část publika dospěla k názoru, že jde o poetický obraz hrdičiny sebevraždy, další vnímá metafyzické zrcadlení. V *Double Dance* je toto zrcadlení přítomno už od prvního záběru, ať už v podobě zdvojení hlavní postavy, dvojí povahy světa, či zahuštění fikčního prostoru. Konec tak může vyznívat nostalgicky a tragicky, ale může přinášet i osvobozující katarzi.

## Sebevědomé vyprávění

V žánrových stopách kráčí *Woodwitch* střihače Eera Lehtinena. Kombinace hororu a psychologického thrilleru sleduje duševně nemocnou dívku, která podstupuje čarodějnický rituál, aby se smířila se svým temným já. Snímek dosahuje dramatických efektů za použití přehlídky žánrových klišé. Centrem jeho zájmu však není forma, ale stylizované vyjádření psychické situace hrdinky. Variace na *Podivný případ doktora Jekylla a pana Hyda*, jemuž se motivem dvojníka podobá i zmíněný *Double Dance*, přináší příběh o sebepoznání a přijetí sebe sama. Rodinné drama se sociálně kritickým akcentem *Na tři západy* představuje další žánrové dílo, které vypráví příběh vzpoury a osvobození. Střihačka Anagha Anand akcentuje dějovou linku dvou dospívajících sester, jež otec zamyká doma, aby nemohly chodit na zábavu. Nezaměřuje se primárně na vnitřní svět hrdinek, ale na mocenský boj mezi postavami a realizaci plánu útěku.

Jedincem, který se ocitá v pasti rodinných vazeb a bouří se proti mocnější postavě, se Anand zabývá i ve svém druhém snímku, *Stranger*. Malý chlapec žárlí na milence své matky a odmítá ho přijmout za nového otce. Klíčovou roli zde hraje vykreslení prostředí. Záběry interiérů honosné vily, izolované od vnějšího světa, si pohrávají s impresionistickými detaily, jako jsou závěsy snově se pohupující v paprscích slunce nebo vzdálený šepot ozývající se do ticha sálu s vysokými stropy. Ve vzduchu je cítit nepřátelská atmosféra, samota a tíha nefunkčních rodinných vztahů. Syrově realistické drama

*Na tři západy* a snová imprese *Stranger* promlouvají různým vizuálním jazykem. Oba snímky se však zabývají situací, která je přenosná i na vztah mezi střihačem a režisérem. Zkoumají rozložení sil mezi postavami a podávají zprávu o nutnosti udržovat vzájemný dialog.

Autor je filmový publicista a televizní dramaturg.



# *Will Tizard:* *Graduate* *projects* *Eilat and* **Ballad of** **Ulzamar**

Eilat Ben Eliyahu courageously takes on family secrets, one of the greatest challenges for a documentarian, in her short film exploring the truth behind her mother's suicide.

At first working within the conventions of traditional non-fiction biographical film, she brings us along for a homecoming and reckoning in Israel, immersing us in the remnants of her mother's life through pictures, letters, poems, even saved grocery lists.

The woman is stubbornly elusive, even unknowable in many ways, yet familiar in her youth, whimsy,

passions, desire for attention, even love for Ben Eliyahu's father and for her daughter. Yet we feel the pain of the filmmaker's unresolved issues, thanks to her honest, fearless exploration.

As she puzzles over the many dilemmas and conflicts about her mother – she clearly had a zeal for performance but why did she record silly, child-like performances on home videos, her daughter wonders – a complex image emerges of a woman driven by feelings and forces that even those closest to her will never fully understand... and it seems never did or could have.

„In high school she wished to be an actress,“ the director tells us. „She enjoyed being the centre of attention. All the boys in class were falling in love with her.“ The spell was cast over Ben Eliyahu's father, too, who met her on a bus when the two were in their mid-thirties. They soon moved in together and had a child. As we see that child today, studying film in Prague while still wrestling with the mystery, we transition to her perspective, dreaming of a chance to meet her mother again and hopefully to finally understand.

Of course, as Ben Eliyahu's mother materialises, in the form of actress Claudia Dulitchi's tender, gutsy performance, answers are as elusive as ever. They remain so, even as the filmmaker returns finally to ask her father about what drove her mother to her final act. The final scene, a moving and unsettling confrontation, makes clear that we will never fully understand the darkness some people bear with them – „Things were bad,“ her father manages to sum up. „Things were wrong.“ Then

a comforting gesture. There may be peace in acceptance, if nothing else.

With naturalistic cinematography by Nelisa Alcalde and Naomi Meroz, and an evocative soundtrack by Offir Benjaminov, Ben Eliyahu shows promise as a dauntless explorer of mysteries old and new.

Emir Ziyalar's phantasmagorical film *Ballad of Ulzamar* immediately draws us into a shadow world in which the scheming King Igin – in an inspired performance by Daniel Viana – demands an alchemical power. Invoking the classic noir and fantasy genre greats à la *Marketa Lazarová*, the king commands, from his shadowy chamber, an appearance by the sorcerer/chemist Ab'u Nazzar (David Bowles) – „a seeker, tormented by past and future“.

Ordered on pain of death to perform the impossible, the alchemist summons his wits and skills in a remarkably rich tapestry of images created by Ziyalar, working with cinematographer Murat Emkuzhev. Creeping, ominous, other-worldly sounds and atonal notes contributed by Can Kuman help complete the mesmerising world in which magic refuses to bow down easily to the king's might.

As Queen Nehzinesh – in a bravura turn by Eva Larvoire – suffers the consequences of the king's vanity, we see mainly through her eyes the madness she is confronted with as her life hangs in the balance while the court increasingly goes mad.

The demands on actors are high in a fantasy world created with minimal budget, and the trio here

sometimes seems to strain to bring Ziyalar's script credibly to life. But the technical mastery, depth of mood and passion for the world of intrigue, betrayal, myth and vengeance are impressive indeed and suggest a promising career for Ziyalar in the „black rivers and pale light“ of magical-realist cinema.

# Seznam klauzurních prací

## **Katedra režie**

*Vedoucí katedry:*

Mgr. Bohdan Sláma

### **1. ROČNÍK**

**BAKALÁŘSKÉHO STUDIA**

**2019/2020**

#### **Rytmus noci**

společný film (10 min.)

Efim Groutskij

#### **Tichá domácnost**

společný film (7 min. 46´)

Pavol Hirjak

#### **Ve tvém tepu**

společný film (7 min. 13´)

Lizaveta Chakanava

#### **Zrádce**

společný film (7 min.29´)

Jan Karel Pavlík

#### **Mýtina**

společný film (10 min. 30´)

David Pavlis

### **2. ROČNÍK**

**BAKALÁŘSKÉHO STUDIA**

**2019/2020**

#### **Exhibi**

videodokument (15 min.)

Vojtěch Konečný

#### **2-3 minuty**

hraný film (11 min.)

Vojtěch Konečný

#### **Zesílené ticho**

videodokument (22 min.59´)

Marek Mrkvička

#### **Firemní večírek**

hraný film (21 min. 37´)

Marek Mrkvička

**Together Alone**

videodokument (10 min.)  
Anastasia Popel

**Bez Borisa**

hraný film, spolupráce Mikuláš  
Adam (KP) (13 min.)  
Anastasia Popel

**Skřítkova poslední výstava**

videodokument (10 min.)  
Anna Wowra

**Za první linií**

hraný film (16 min.)  
Anna Wowra

**The King**

videodokument (19 min.)  
Petr Pylypčuk

**Vrak**

hraný film (20 min.)  
Petr Pylypčuk

**3. ROČNÍK**

**BAKALÁŘSKÉHO STUDIA**

**2019/2020**

**Do dálky a lodí**

bakalářský film (34:23)  
Martin Repka

**Zaspívej**

bakalářský film (22:25)  
Tereza Halamová

**Anatomie českého odpoledne**

bakalářský film (22:00)  
Adam Martinec

**Postup práce**

bakalářský film (19:08)  
Lun Sevník

**Ještě nespíš?**

bakalářský film (21:48)  
David Payne

**Tatina**

bakalářský film (30 min.)  
Dominik György

**2. ROČNÍK**

**MAGISTERSKÉHO STUDIA**

**2019/2020**

**Ztraceni v ráji**

absolventský film (71 min.)  
Fiona Ziegler

## **Katedra dokumentární tvorby**

*Vedoucí katedry:*

RNDr. MgA. Alice Růžičková

### **1. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2019/2020**

#### **Oživlé prkénko**

postup práce (4 min.)

Mikoláš Arsenjev

#### **Koronadeník**

můj pohled (24 min.)

Mikoláš Arsenjev

#### **Holoseč**

autorská reportáž (14 min.)

Mikoláš Arsenjev

#### **Reborn**

postup práce (3:50)

Sarah Lomenová

#### **Chlieb náš každodenný**

můj pohled (6:18)

Sarah Lomenová

#### **Marsonautka**

autorská reportáž (6:29)

Sarah Lomenová

#### **Jiskra nad Vltavou**

postup práce (1:11)

Allegra Stodolsky

#### **Dopis mé babičce / Kirje Sirkalle / A letter to Sirkka**

můj pohled (11:29)

Allegra Stodolsky

#### **Kostka**

autorská reportáž (11:02)

Allegra Stodolsky

#### **Lidská těla a jejich přátelé**

postup práce (4 min.)

Jan Šolc

#### **Rytíř v éře koronaviru**

můj pohled (15 min.)

Jan Šolc

#### **Hmotná skutečnost**

autorská reportáž (9 min.)

Jan Šolc

#### **O tom, jak se šaman Saša rozhodl vymýtít démona z Putina**

postup práce (3 min.)

Nora Štrbová

#### **Soutěžní film**

můj pohled (11 min.)

Nora Štrbová

#### **Vraťme se všichni zpátky na zem**

autorská reportáž (6 min.)

Nora Štrbová

## 2. ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA

2019/2020

### Tisíc mil

TV experiment (10 min.)

Anežka Fišárková

### Aničky proflákané léto

autorský portrét (21 min.)

Anežka Fišárková

### Dobročinný večer

TV experiment (20 min.)

Tomáš Hlaváček

### Jsme epicentry zemětřesení

autorský portrét (39 min.)

Tomáš Hlaváček

### Inland Empire 3000:

#### Zoufalství na dálnici

TV experiment (16:21)

Michael Jiřinec

### Chci zemřít jako mučedník

TV experiment (8 min.)

Juliana Moska

### Dziura w głowie / Díra v hlavě

autorský portrét (14 min.)

Juliana Moska

### 72 pannen

TV experiment (10 min.)

Šírín Nafariehová

### Baba

autorský portrét (19:54)

Šírín Nafariehová

### Usáma Milan S1E1: Ráj na zemi

TV experiment (9 min.)

Josef Švejda

### JanG

autorský portrét (22 min.)

Josef Švejda

## 3. ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA

2019/2020

### Metamorfóza

ukázka z bakalářského filmu

(do 10 min.)

Martin Imrich

### Ta druhá

ukázka z bakalářského filmu

(do 10 min.)

Marie-Magdalena Kochová

### Zaručený návod

ukázka z bakalářského filmu

(do 10 min.)

Kristýna Koprivová

### Plísňe

ukázka z bakalářského filmu

(do 10 min.)

Anna Petruželová

### Nová šichta

bakalářský film (91 min.)

Jindřich Andrš



**Moje identita: Úvaha  
o propojení vědomí**  
bakalářský film (18 min.)  
Vojtěch Petřina

**1. ROČNÍK  
MAGISTERSKÉHO STUDIA  
2019/2020**

**Život na vodě**  
filmová báseň (6 min.)  
Zora Čápková

**2. ROČNÍK  
MAGISTERSKÉHO STUDIA  
2019/2020**

**Kněblovi**  
ukázka z absolvent. filmu  
(7 min.)  
Lumír Košař

**Úvod do kybernetiky: Jiné  
světy**  
ukázka z absolvent. filmu  
(10 min.)  
Petr Salaba

**Bzukot země**  
ukázka z absolvent. filmu  
(10 min.)  
Greta Stocklassa

**Let viny / Healing Me**  
ukázka z absolvent. filmu  
(10 min.)  
Tereza Tara

**Malé životy**  
absolventský film (29 min.)  
Ester Kolářová

**Hledání lilie**  
absolventský film (48 min.)  
Viktor Portel

**Jednotka intenzivního života**  
absolventský film (75 min.)  
Adéla Komrzý

## **Katedra animované tvorby**

*Vedoucí katedry:*  
prof. Jiří Kubíček

### **1. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2019/2020**

#### **Kreslená animace**

**Pozor na přání**  
animace kreseb (1:10)  
Bibiána Gajdošová

**Sněhová bouře**  
animace kreseb (1:02)  
Ester Kasalová

**Po-Krok**  
animace kreseb (1:57)  
Eliška Kerbachová

**Čas dozrát**  
animace kreseb (2:06)  
Anna Belová

**Naliatý**  
kreslená etuda (1:29)  
Bibiána Gajdošová

**Boháč / The Rich man**  
kreslená etuda (2:12)  
Ester Kasalová

**Vedlejší kolej / Off track**  
kreslená etuda (2:34)  
Eliška Kerbachová

**Městské moře / City sea**  
kreslená etuda (3:34)  
Anna Belová

### **2. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2019/2020**

#### **Kreslená animace**

**Zoubková víla**  
stop-motion animace plošná  
(1:37)  
Daniela Hýbnerová

**Ticho a klid**  
stop-motion animace plošná  
(2 min)  
Tereza Motýlová

**Ovce**  
stop-motion animace plošná  
(1:24)  
Eva Matejovičová

**Za vodou**  
stop-motion animace plošná  
(1:56)  
Viktorie Štěpánová

**Blackout**  
stop-motion animace plošná  
(1:10)  
Luna Mascha Wienland

**Kuku / Cu-ckoo**  
kraťas (3:50)  
Daniela Hýbnerová

**Stromy a my**

krátkas (9 min)

Tereza Motýlová

**Vevnitř**

krátkas (5:40)

Viktorie Štěpánová

**Kde domov můj**

krátkas (5 min)

Luna Mascha Wienland

**3. ROČNÍK**

**BAKALÁŘSKÉHO STUDIA**

**2019/2020**

**Sestup do Maelströmu**

bakalářský film (12 min.)

David Daenemark

**Rudé boty**

bakalářský film (14 min.)

Anna Podskalská

**Torn**

bakalářský film (6 min.)

Michaela Mihaliyová

**Děti ze Všehovic: Jak ho našli**

bakalářský film (8 min.)

Petr Mischinger

**Odrazy**

bakalářský film (5 min.)

Ekaterina Bessonova

**Somniatus Apparatus**

bakalářský film (5 min.)

Matouš Svěrák

**1. ROČNÍK**

**MAGISTERSKÉHO STUDIA**

**2019/2020**

**Electra. A Poem. Teaser**

animace a herec (2:10)

Daria Kashcheeva

**Error**

animace a herec (4:30)

Lucie Vostárková

**Defloratio**

animace a herec (7 min)

Tereza Kovandová

**2. ROČNÍK**

**MAGISTERSKÉHO STUDIA**

**2019/2020**

**Jsme si o smrt blíž**

absolventský film (10 min.)

Anna Bára Stejskalová

**Centrum  
audiovizuálních studií**

*Vedoucí katedry:*

doc. Mgr. David Kořínek

**1. ROČNÍK  
BAKALÁŘSKÉHO STUDIA  
2019/2020**

**Phantom skies**

Potřebuji Vám ukázat  
Aleš Zůbek

**Mirror (Za zrcadlem)**

Potřebuji Vám ukázat  
Alona Kolesnikova

**I was waiting for nothing and  
it was beautiful**

Potřebuji Vám ukázat  
Adrian Kriška

**Zůstane to mezi náma, řekl**

Potřebuji Vám ukázat  
Ester Grohová

**Fever dream**

Potřebuji Vám ukázat  
Marina Hendrychová

**Pro mam i babu**

Potřebuji Vám ukázat  
Marie Anna Šulc

**2. + 3. ROČNÍK  
BAKALÁŘSKÉHO STUDIA  
2019/2020**

**Krásně sviť a krásně hled,  
z uší roste krasohled**

volné dílo  
Tereza Chudáčková

**Školní freeshop**

bakalářské dílo  
Hannah Saleh

**The only swan on the sea**

bakalářské dílo  
Prokop Jelínek

**A Place / Místo**

bakalářské dílo  
Tomáš Rampula

**1. + 2. ROČNÍK  
MAGISTERSKÉHO STUDIA  
2019/2020**

**Krátká improvizace na to,  
co Jacob Applebaum nazval  
„selektorem“**

Volná práce - klauzura  
Daniel Burda

**Obrazy vnějšího světa**

absolventské dílo  
Martin Janoušek

**Autoportrét jako pochybnost**

absolventské dílo  
František Fekete

**KLAUZURNÍ VÝSTAVA**  
**(Galerie GAMPA**  
**v Pardubicích 7/2020**  
**a GAMU v Praze 9/2020)**

Ester Grohová, Aleš Zůbek:

You are here you are

Alona Kolesnikova: Hra Moiry

Adrián Kriška: Prerastající těla

Martina Hendrychová: Jazyky  
z lithia

Marie-Anna Šulc: Niko  
(looting)

Gabriela Palijová, Alexandra  
Sihelská: Nehořlavé

Jozef Čabo: Infodémia

Tereza Chudáčková: Krásně  
svít' a krásně hled', z uší roste  
krasohled

Petr Pololáník: The end of the  
logging road

Anežka Horová: Botanical

Veronika Švecová: Finální  
výprava reálné role

Lucie Ščurková: Kořen lidstva

František Fekete: Autoportrét

Vendula Guhová: Obohacování  
půdy

## **Katedra kamery**

*Vedoucí katedry:*

prof. Mgr. Jaroslav Brabec

### **1. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2019/2020**

Kryštof Čížek

Luboš Hradec

Kristina Kůlová

Lukeš Vojtěch

Jan Vališ

Cvičení: Seznámení,  
Dokumentární studie

### **2. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2019/2020**

Matěj Pecka

Cvičení: Sport, Anticorro,  
Metro

### **3. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2019/2020**

Miloslav Pecháček

Patricie Santos

Zdena Sýkorová

Cvičení: Anticorro, Letopis,  
Sen, Spolupráce

### **1. ROČNÍK MAGISTERSKÉHO STUDIA 2019/2020**

Lubomír Ballek

Tomáš Kotas

Cvičení: Taneční etuda,  
Společné cvičení

### **1. ROČNÍK MA. CINKK 2019/2020**

Antoine Bruch

Dawane Sagar Parabhu

Patrick Gregg

Riyana Lama

Shubham Mhatre

Cvičení: Anticorro, Joint  
Exercise

### **2. ROČNÍK MAGISTERSKÉHO STUDIA 2019/2020**

František Jakubec

Tomáš Lipský

Yvona Teysslerová

Simon Todorov

Cvičení: Barevná etuda,  
Společné cvičení

### **2. ROČNÍK MA. CINKK 2019/2020**

Nelisa Maria Alcade

Branko Avramovski

Leo Bruges

Cvičení: Anticorro, Color  
Etude, Collaboration/Final  
Film

## **Katedra zvukové tvorby**

*Vedoucí katedry:*

Mgr. Pavel Rejholec

### **3. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2019/2020**

#### **Žoužel / Malé životy**

spolupráce KDT – absol. film,  
do 40 min.

Bartłomiej Bieliński, Ester  
Kolářová

#### **Drama factory / Svět po slově**

spolupráce KR – bc. film,  
do 25 min.

Bartłomiej Bieliński, Vojtěch  
Komárek

#### **Ještě nespíš?**

spolupráce KR – bc. film, do 20  
min.

Ondřej Rozum, David Payne

#### **Sestup do Mealströmu**

spolupráce KAT – bc. film,  
do 6 min.

Ondřej Rozum, David  
Daenemark

#### **Za hlasem**

spolupráce KP – mimořádné  
cvičení

Ondřej Vomočil, Natálie  
Antoňáková

#### **Babizuma**

dokument – autorský KSS  
Ondřej Vomočil

#### **Rekonstrukce Nastasji Filippovny**

spolupráce KDT

Anna Kolářová, Martin Imrich

#### **Skřítkova poslední výstava**

spolupráce KR –

videodokument, do 15 min.

Anna Kolářová, Anna Wowra

#### **Revolution Recipe**

Animovaný dokument

Anna Žihlová

#### **Přerušeni Přerušeni**

Ateliérové cvičení katedry režie

Anna Žihlová

#### **Marošova Lily**

Dokument režie

Anna Žihlová

#### **Přijímací zkoušky**

**k magisterskému studiu**

#### **Sněžka**

Spolupráce s KSS

Anna Kolářová, Elvira Dulskaja

#### **Kdo se se mnou zatočí**

Spolupráce s KAT

Ondřej Vomočil, Adéla

Křižovenská

### **Nauč ma čardáš**

Spolupráce s KR

Anna Žihlová, Michal Kováč

### **Maso**

(40 min.)

Anna Jesenská, rež. Veronika Hlinková (KSS)

## **1. ROČNÍK**

### **MAGISTERSKÉHO STUDIA**

**2019/2020**

## **2. ROČNÍK**

### **MAGISTERSKÉHO STUDIA**

**2019/2020**

### **Do dálky a lodí**

spolupráce – KR bc. film

(35 min.)

Kryštof Blabla, Martin Repka

### **Kanya**

spolupráce FI – Apoorva Satish

(15 min.)

Vojtěch Zavadil

### **Nová šichta**

spolupráce – KDT, bc. film

(91 min.)

Šimon Herrmann, Jindřich

Andrš

### **Anatomie českého odpoledne**

spolupráce – KR hraný film

Michael Kocáb, Adam

Martinec

### **Girls don't cry**

spolupráce – FI

Zuzana Švancarová

### **Zvuky zpoza luky**

spolupráce

Zuzana Švancarová

### **Přijímací zkoušky**

### **k magisterskému studiu**

### **Apparatgeist**

spolupráce KDT (15 min.)

Anna Jesenská, Marie

Magdalena Kochová



## **Katedra stříhové skladby (KSS)**

*Vedoucí katedry:*

doc. Mgr. Ivo Trajkov

### **1. ROČNÍK**

#### **BAKALÁŘSKÉHO STUDIA**

**2019/2020**

#### **Pod skořápkou**

autorský film (do 8 min.)

Viola Bláhová

#### **Prowler**

společná práce, etuda KR  
(6 min.)

Viola Bláhová, Jan Karel Pavlík

#### **Skleník**

autorský film (do 8 min.)

Valér Futej

#### **Ve tvém tepu**

společná práce

Valér Futej

#### **Máš problém**

autorský film (do 8 min.)

Veronika Kašparová

#### **Mýtina**

společná práce, etuda KR

Veronika Kašparová, David Pavlis

#### **Dárek**

autorský film (do 8 min.)

Barbora Marková

#### **Přehršle krásy**

společná práce, KDT (reportáž,  
10 min.)

Barbora Marková, Jan Šolc

#### **O času a o kompotech**

autorský film (do 8 min.)

Klára Nováková

#### **Vraťme se všichni zpátky na zem**

společná práce, KDT (reportáž,  
do 10 min.)

Klára Nováková, Nora Štrbová

#### **Maya**

autorský film (do 8 min.)

Martina Pavlíková

#### **Kostka**

společná práce, KDT (reportáž,  
do 10 min.)

Martina Pavlíková, Allegra  
Stodolsky

#### **Instant**

autorský film (do 8 min.)

Mikuláš Svoboda

#### **Holoseč**

společná práce, KDT (reportáž,  
do 10 min.)

Mikuláš Svoboda, Mikoláš  
Arsenjev

**2. ROČNÍK**  
**BAKALÁŘSKÉHO STUDIA**  
**2019/2020**

**Bez Borise**

spolupráce – Hraný film KR  
Savva Dolomanov

**Poslední Skřítkova výstava**

spolupráce – Videodokument KR  
Sebastián Kučkovský, Anna  
Wowra

**Válek**

spolupráce – Videodokument  
KR  
Vojtěch Mrkus

**Zesílené ticho**

spolupráce – videodokument KR  
Dominik Neudeker, Marek  
Mrkvička

**Za hlasem**

spolupráce – mimoř. cv. KSD  
Timotej Rajniš, Natália  
Antoňáková

**Za rouškou**

spolupráce – Portrét KDT  
(13 min.)  
Daniel Rozen

**Jsmepicentry zemětřesení**

spolupráce – Portrét KDT  
(30 min.)  
Varvara Šatunova, Tomáš  
Hlaváček

**3. ROČNÍK**  
**BAKALÁŘSKÉHO STUDIA**  
**2019/2020**

**Do dálky a lodí**

spolupráce – bakalářský film  
KR (35 min.)  
Benjamín Kolmačka, Martin  
Repka

**Pale Blue Dot**

spolupráce – KK (10 min.)  
Benjamín Kolmačka, Tomáš  
Šťastný

**Přijímací zkoušky  
k magisterskému studiu**

**V Kyjevě se nestřílí**

spolupráce – KSS  
Tereza Rozélie Vágnerová

**Roura**

spolupráce – KR (malá etuda,  
9 min.)  
Tereza Rozélie Vágnerová,  
Martin Jeřábek

**Spolu sami**

spolupráce – KAT animace  
a herec (10 min.)  
Lukáš Janičík, Diana Cam Van  
Nguyen

**Nová šichta**

spolupráce – KDT (91 min.)  
Lukáš Janičík, Jindřich Andrš

**1. ROČNÍK**  
**MAGISTERSKÉHO STUDIA**  
**2019/2020**

**Hra**

spolupráce – hraný film KR  
Maja Benc, Lun Sevník

**Dočasně v Al amari**

spolupráce – autorský portrét  
KDT  
Elvira Dulckaia, Kristýna  
Kopřivová

**Decisions**

spolupráce – projekt  
ERASMUS v Norsku  
Jakub Jelínek

**Lovci ve sněhu**

spolupráce – mimoškolní  
projekt  
Alexander Kashcheev

**MojeIdentita\_SHR-1-25\_F-  
178\_51\_2K\_20200901\_IOP\_  
OV**

spolupráce – bakalářský film  
KDT  
Livia Slimáková, Vojtěch  
Petřina

**Barevná etuda**

spolupráce – Barevná etuda M.  
Piňos  
Alan Sýs

**2. ROČNÍK**  
**MAGISTERSKÉHO STUDIA**  
**2019/2020**

**Mikrotron**

spolupráce – filmová báseň  
KDT (4 min.)  
Ilona Malá

**Volání divočiny**

spolupráce – bakalářský film  
KDT (40 min.)  
Ilona Malá

**PROGRAM MONTAGE**

**Super Ocho**

spolupráce s FI  
Samani Estrada

**Old Bastard**

spolupráce s FI  
Samani Estrada

**Pulsovat**

spolupráce s FI  
Natalia Posada Ruiz

**Wilted Field** (původní název:

Čeňkovy pašije)

spolupráce s FI  
Natalia Posada Ruiz

**White Roses** (pův. White  
Tulips)

spolupráce s FI  
Yu-Ying Chen

**Double Dance**

spolupráce s FI  
Yu-Ying Chen

**Wood Witch (WW)**

spolupráce s FI  
Eero Lehtinen

**Crazy Eyes**

spolupráce s FI  
Eero Lehtinen

**Na tři západy** (původní název:

Raging Hope)  
spolupráce s FI  
Anagha Anand

**Stranger**

spolupráce s FI  
Anagha Anand

## **Katedra scenáristiky a dramaturgie**

*Vedoucí katedry:*

doc. Mgr. Marek Vajchr

### **Kluzurní scénáře – první ročník**

Condé Kassory Koureissy:

Mahiz

Holubová Kristýna: Stinka

Kynčlová Sára: Vůně tymiánu

Nevolová Zuzana: Program

na večer

Ondrušková Dominika. Coney

Island

Peričová Hermína: Jarní půda

Raková Anna: Vánice

Smrkovský Lukáš: Jediná

na světě

Škvrnová Adéla: Jasmína

Vu Duc Anh: Mazaná babka

### **Kluzurní scénáře – druhý ročník (adaptace literární předlohy)**

Absolonová Ráchel: Žlutá

tapeta

Červený Lukáš: Starý mládenec

Dvořáček Jan: Šťastná žena

Eichlerová Barbora: Kalvach

Haubert Jakub: Ta s těmi

copánky

Machartová Kristýna: Svědek

Nicholas Roger: Hvězda

Rychnovská Anna: Macocha

Trojanová Lucie: Doppler

Veselá Barbora\_Duchova

sonáta

### **Bakalářské scénáře**

Antoňáková Natálie: Sami,

každý svým vlastním

způsobem

Došková Tereza: Tři

Kačíková Kateřina: Jsme svi

Karásek Jan Jindřich: Symfonie

ztráty

Petrová Zdeňka: Smíšené

dojmy

Starečková Věra: Monika

a Livie

Struhala Adam: Scénář

Zeithammerová Sára:

Rekonstrukce

Neničková Hana

### **Bakalářské teoretické práce**

Antoňáková Natálie:

Melancholia (2011) jako obraz

psychické nemoci

Došková Tereza: Nechtěný

hrdina

Kačíková Kateřina: Revoltující

adolescent ve filmu

Karásek Jan Jindřich: Témata

a způsoby zpracování

konverzačních filmů

v posledních pěti letech

Neničková Hana: Ženské

postavy v adaptacích

Marguerite Duras

Petrová Zdeňka: Dvě filmové

adaptace dramatu Henrika

Ibsena Divoká kachna

Starečková Věra: Struktura

amerického versus českého

sitcomu

Struhala Adam: Komika  
ve společných dílech  
komiálního tria ZAZ  
(Zucker, Abrahams, Zucker)  
Zeithammerová Sára: Pusinky  
– rozbor, analýza, komparace  
scénáře a filmu

### **Magisterské scénáře**

Bohuslav Vojtěch: Primadona  
Saxová Barbora: Nejlepší  
kamoši navždy  
Semler David: Zeptej se mámy

### **Magisterské teoretické práce**

Bohuslav Vojtěch: Výpravy  
za hranice reality  
Krajčířová Alice: Divák  
jako hlavní postava a režisér  
narativu budoucnosti  
Saxová Barbora: slovenskí  
a českí seriáloví fanúšikovia  
roku 2020  
Semler David: Změna hlediska  
jako prvek struktury filmového  
vyprávění

## Katedra fotografie

*Vedoucí katedry:*

doc. Mgr. Martin Stecker

### Bakalářské klauzury

2019/2020

#### 1. ročník

Nikol Czuczorová

Jakub Hons

Lenka Janíčková

Andrej Kiripolský

Tatiana Lvovská

Tobiáš Páral

Tomáš Vobořil

Anna Vopátková

Klára Žantová

Anushka Gambhir

Seohee Cho

Madison Sable

Ilya Yarutov

#### 2. ročník

Alžběta Čermáková

Gabriela Kalná

Zuzana-Markéta Macková

Karolína Schön

Isabella Šimek

Jakub Tulinger

Alice Ullspergerová

Petr Vlček

Niels Erhardsen

Nikolaj Poerksen Jessen

Gayoun Ji

Karin Petrič

Hana Selena Sokolović

Leevi Matias Waltteri Toija

#### 3. ročník

Dominika Červená

Světlana Malinová

Lukáš Novotný

Jiří Procházka

Borek Smažinka

Adam Směták

Kajetán Tvrdík

Juan Cevallos

Varvara Gorbunova

Antti Karjala

Filip Kunovski

### Magisterské klauzury

2019/2020

#### 1. ročník

Martin Lee

Adam Mička

Maximilián Vajt

Veronika Čechmánková

Wenbin Liu

Quynh Nguyen

Alexander Rossa

#### 2. ročník

Martin Netočný

Jakub Svoboda

Juan David Calderón Ardila

Ranaji Deb

Hanna Samoson

Hassan Sarbakhshian

Longyu You

Evgenii Smirnov

**FAMU International  
– Cinema and Digital  
Media**

*Vedoucí katedry:*

Ondřej Zach

**1. ROČNÍK PROGRAMU  
CDM DIRECTING,  
2019/2020**

**Wilted Field (původní název:**

**Čeňkovy pašije)**

triangl (do 10 min.)

Antoine Dossin

**Once we grow up**

triangl (do 10 min.)

Sophia Gisinger

**Old Bastard**

triangl (do 10 min.)

Li Ruqing

**Woodwitch**

triangl (do 10 min.)

Kacper Słonina

**Na tři západy (původní název:**

**Raging Hope)**

triangl (do 10 min.)

Sigrid Sundholm

**White Roses**

triangl (do 10 min.)

Katarina Zrinka Šarić

**2. ROČNÍK**

**MAGISTERSKÉHO STUDIA**

**2019/2020**

**Eilat**

Graduate project (26:13)

Eilat Ben Eliyahu

**Ballad of Ulzamar**

Graduate project (32:16)

Emir Ziyalar