

F / 2022

Klauzury
Filmové a televizní fakulty
Akademie múzických umění
2022

Vydala Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU

Editor Nikola Sedloňová
Obálka a grafická úprava: Belavenir

1. vydání
Praha 2022

© Akademie múzických umění v Praze, 2022

© Lukáš Bártl, Miloslav Caňko, Martin Mišúr, Sylva Poláková, Janis Prášil,
Maria Procházková, Michaela Režová, Andrea Slovákova, Martin Svoboda,
Barbora Tauerová, Ondřej Trhoň, 2022

Design © Belavenir, 2022

ISBN 978-80-7331-646-4 (pdf)

www.famu.cz

www.amu.cz

www.namu.cz

NA
MU

Klauzury
Filmové
a televizní
fakulty
Akademie
múzických
umění
2022

5 **Andrea Slováková: Klauzury**

KATEDRA HRANÉ REŽIE

7 **Martin Svoboda: Méně by bylo více**

KATEDRA DOKUMENTÁRNÍ TVORBY

16 **Martin Mišúr: Nehotovost, hotovost, pohotovost.
Tři (argumentační) oříšky do každé klauzurní doby**

KATEDRA ANIMOVANÉ TVORBY

25 **Maria Procházková: Konzervy, anidoky a sdílená
„dojmologie“**

35 **Michaela Režová: Letní sklizeň**

KATEDRA STŘIHOVÉ SKLADBY

42 **Janis Prášil: Útěky a čekání**

54 **Miloslav Caňko: Úniky a návraty**

KATEDRA FOTOGRAFIE

66 **Lukáš Bártl: Za fotografií!**

CENTRUM AUDIOVIZUÁLNÍCH STUDIÍ

75 **Sylva Poláková: Dystopie, eskapismus, intimita**

82 **Ondřej Trhoň: Starý svět končí a nový se teprve
ve švech svíjí – něco si přej a zavři oči**

KATEDRA HERNÍHO DESIGNU

89 **Barbora Tauerová: Začít novou hru?**

96 **Seznam klauzurních prací**

Andrea Slováková: Klauzury

Kniha klauzur se každoročně vrací k oslavě studentské tvorby prezentované na klauzurních zkouškách. Vyvrcholení akademického roku spočívá nejen v projekcích, ale také zevrubné analýze ročníkových a absolventských děl studentstva. Od předminulého roku k oborové analýze přidáváme rovněž mezikatederní dialog, pro nějž je vytvořen prostor na společných projekcích. Při prezentaci cvičení a filmů za akademický rok 2021/22 se jej účastnili zejména studující spolupracujících kateder na pěti projekcích.

Rozpravu přímo po projekcích doplňují texty této knihy, která již od roku 2012 přispívá k analytickému pohledu na studentská díla skrze úvahy praktiků různých profesí i filmových kritiků a kritiček zevně školy. Cvičení, ať už oborová, anebo společná, tak procházejí mnoha fázemi vývoje a konzultací, které probíhají jak na katederních dílnách či v dalších předmětech (např. dramaturgické semináře), tak v rámci individuálních konzultací se zahraničními mentorkami a mentory, a pak po dokončení realizace také několika různými

podobami zpětné vazby, kam vedle analýz po filmech či v rámci výuky v dalším akademickém roce patří i prezentace a diskuse na festivalu FAMUfest.

Prezentovaná díla ukazují, nad čím studující přemýšlí, co je zajímavá a o co se zasazují. Na dílech za uplynulý akademický rok můžeme vidět výrazný příklon ke společenským tématům, ponor do otázek žitého světa. Častokrát i důrazně osobní díla rozvíjejí v druhém plánu širší společenskou perspektivu. Velkou radostí při sledování děl reflektovaných v této knize je však především jejich styl, přemýšlivý způsob, jak používat výrazové prostředky, jak pracovat s vizualitou, se zvukem, stříhovou skladbou. Konceptualizace estetických otázek pak ještě více rezonuje, když se do diskusí po filmech zapojí studující různých profesí. Jsem ráda, že studující experimentují, v rámci zadání se učí dovednostem audiovizuálního vyjadřování, ale zároveň zkoušejí a ohledávají jeho podoby a hranice, že vnímají svoji tvorbu na škole především jako laboratoř vlastního vztahu k filmové řeči a vyjádření se k tématům, která považují za naléhavá.

Autorka je děkanka FAMU.

Martin Svoboda: Méně by bylo více

Krátkometrážní studentská produkce FAMU je většinou nabitá energií a nápady. Letošní zářijové klauzury Katedry režie ve mně ale zanechaly překvapivě rozporuplný dojem. Nejpravděpodobnějším vysvětlením je překvapivě častá volba neutrálního filmového jazyka, který se zcela vzdaluje realistické estetice, ale zatím ještě nenabírá dostatečně konkrétní individuální tvar.

Neznám podrobně osnovy FAMU. Nemůžu tedy vědět, nakolik jsou výsledné tvary jejich naplněním a kde začíná svoboda studentů v délce, stylu a námětu. Výsledkem jsou však práce, jež působí ne jako cvičení vlastního stylu, ale spíš jako imitace představy, jak by měl vypadat správný film.

Scénáře, které nestrhnou

Nevolám nutně po tom, aby byla školní tvorba za každou cenu exhibicí individuálního stylu a excesu.

Jistě dává smysl, i s ohledem na uplatnění v praxi, aby studenti a studentky uměli demonstrovat naplnění základního utilitárního přístupu k produkci. Takovým filmem se jeví být třeba *Cesty z mlhy* Pavola Hirjaka o existenciální krizi mladého doktora. Jejich režisér by mohl klidně dostat zakázku na dramatickou minisérii České televizi. Pokud je to jeho ambice, jde o zcela adekvátní přístup. Není málo takového cíle dosáhnout.

Něco podobného platí pro *Osmý den* Petra Pylypčuka o dvojici dospívajících, kteří se s různou úrovní odhodlání pokouší uniknout své opresivní komunitě. Obě tyto práce mohou fungovat jako pomyslná garance správných a očekávatelných tvůrčích voleb. Jako divák si ale přesto musím postesknout nad absencí větší podnětnosti. Oba snímky si nárokují relativně mohutnou stopáž na to, že děj ani zvolený styl nejsou zvlášť strhující. Nevybočující scénář byl problémem obou těchto titulů.

Čistě na okraj: vcházet na konci krátkometrážních filmů do rybníků a symbolicky se očišťovat a přemýšlet nad svou ztraceností jako v *Osmém dni* by už mělo být na nějakém seznamu zapovězených klišé.

Z řady vystoupil především bakalářský film Anny Wowry *Jsmé v tom spolu* sledující tři dospívající kamarádky, jež žijí na maloměstě a sní o lepším životě. Tenhle jediný film ve mně vzbudil představu světa existujícího i mimo bezprostředně zobrazované scény, včetně dýchajících a živelných postav se zjevnou minulostí a pamětí. Hrdinky prožívají své radosti i starosti a energické herečky umně ztvárňují uvěřitelné konflikty. Snímek dokáže snadno strhnout a vyvolá touhu strávit v jeho světě

a s jeho postavami víc času, dál je poznávat a být svědky jejich vývoje.

Jednou z největších předností Wowřina filmu je, že se nachází v neustálém pohybu. Hrdinky jako by se draly kupředu ze scény do scény. Tento film je nezastavitelnou, rychle tekoucí řekou. A jde o kvalitu tím patrnější, že skoro všechny ostatní počiny letos stojí na místě. V některých případech to je samozřejmě v pořádku, třeba *Doprovázení* Vojtěcha Konečného těžší i z pocitu nepřekonatelné nehybnosti a postava zaseklá na místě je právě tím, co zážitku poslouží nejlépe.

Nepatřičné konce

Jedinou vadou na kráse u *Jsme v tom spolu* je finále s nepřesvědčivě fatálním výbuchem násilí, které jako by naznačovalo nedostatek tvůrčí sebedůvěry. Vážně byla potřeba tak drastická tečka? Pozornost si film přece zasloužil už bez ní. Absolventka ale jako by tomu nevěřila a pro jistotu vymyslela přehnané finále. Přitom zobrazení každodennosti, samozřejmosti a přirozenosti je její nejsilnější zbraní. Jedná se ale o maličkost, která nemůže výrazněji zkalit jinak silný zážitek.

Stejně závěrečné chyby, dotažené však do ještě většího extrému, se dopouští i *Lapálie patálie* Petra Kamila Ponca. Snímek rozvíjí vztah mladíka a dívky během táboření. Nakonec ale jejich kamarádka, která v nás coby okrajová postava krátkometrážního snímku stěží vyvolává emocionální účast, spadne do ohně a zemře. Nepatřičnost a absurdita tu mohou vyvolat leda nechtěný smích, což není míněno v nadsázce. Vyprávění složené

z banalit všedního života k tomuto podivnému zvratu nesměruje a nic z něj pro naše postavy nevyplývá.

Krátkometrážní formát má tendenci k anekdotičnosti, míří k silným pointám, které se mohou vrýt do paměti. Filmaři si je ale musí zasloužit důslednou výstavbou příběhu, jehož každá část je s onou extrémní pointou v kontaktu. Sledovat romantické tokání a následné tápání dvou mladých lidí, aby nakonec třetí a stěží v ději přítomná postava nesouvisle s tím zahynula, je tragicky bizarní volba ve všech ohledech.

Krátit, krátit a krátit

Obecně mi s výjimkou *J sme v tom spolu* chyběl rychle střížený a svižný film. Opět neberu v potaz případnou povinnou minimální stopáž nutnou pro splnění zadání, jíž by bylo možné vysvětlit táhlost některých titulů. K hodnocení přistupuji jen na základě diváckého prožitku. V nabídce se pak najde jen málo filmů, jimž by neprospělo krácení, často výrazné. Na tento aspekt doporučuji soustředit velký kus pozornosti. Není třeba bát se jednoduchosti ani zkratky. Publiku stačí náznak a velkou většinu informací si vyvodí a doplní. Tím spíše u krátkometrážních filmů, jež zpravidla sleduje zkušenější a kultivovaná divácká demografie.

Mnohé chyby se nakonec stávají chybami jen tehdy, když jsme nuceni na nich ulpívat a nimrat se v nich. Ačkoliv zdaleka ne jediným, nejlepším příkladem je v tomto ohledu film Šimona Fridricha *Hody hody doprovody*. Když s vnukem a jeho rasistickým dědečkem strávíme zbytečně moc času, začneme více přemýšlet

nejen o stereotypech, které snímek kritizuje, ale i těch, které sám nabízí. Takový film by byl lepší jako rychlý spot.

Přemrštěná stopáž české krátkometrážní produkce dalece přesahuje tento klauzurní ročník. I při pohledu na program Prague Short Film Festival se rychle ukazuje, o kolik nestřídmější jsou tvůrci a tvůrkyně českých příspěvků. Často je mají na svědomí současní či bývalí studenti FAMU, někdy jde dokonce přímo o studentské filmy. Zatímco v mezinárodních sekcích stopáž málokdy přesáhne patnáct minut, české tituly jsou zcela standardně delší než dvacet minut.

Vytvořit skoro půlhodinový krátkometrážní film je jako natočit celovečerní film přesahující tři hodiny. Měli by si to dovolit jen ti nejlepší z nejlepších. Autoři přehnanou délkou škodí jen sami sobě. Dusí i kvalitu, kterou se jim podařilo nalézt. V neposlední řadě si komplikují případnou cestu na festivaly a přehlídky – nárokovat si v pásmu krátkometrážních filmů přes dvacet minut vyžaduje hodně sebejistoty.

Z tohoto klauzurního ročníku takřka žádný film plně neobhazuje svou stopáž. Lpění na každém nápadu je sdílenou vlastností většiny mladých umělců a v případě filmové produkce je nutné ho překonat. Bohužel je až příliš snadné uvěřit, že my a naše práce jsme výjimkou z pravidla.

Když ambice tvůrců nesouzní s tématem

Další problém typický pro klauzurní práce je nesoulad výrazné audiovizuální stránky s principiálně

křehkým obsahem díla. Letos byl zastoupen méně, v úvodu jsem ostatně avizoval, že celkový dojem směřoval spíš k nevýraznosti stylu. V individuálních případech se ale i zde děje, že student či studentka podlehnou potřebě předvést to nejlepší ze svých schopností.

Když se k tomu připočte, že totéž platí pro jejich kolegy ze štábu, většinou studenty jiných oborů, hrozí přetlak stylistického sebevyjádření. Každý chce udělat všechno nejvíc a nejlíp, jenže jako příběh si vyberou intimní vyprávění o těžkosti vztahů, smrti, závažné nemoci... A načančané audiovizuální zpracování nakonec likviduje každou šanci se na film napojit a souznít s ním.

Letos mezi zástupce takového filmu patří *Všechno bude zase dobrý* Marka Čermáka o matce, jež musí čelit hrozivému zločinu svého syna, nebo *Doprovázení* Vojtěcha Konečného o dalším dysfunkčním vztahu mezi otcem a dcerou. Jejich ambiciózní režie a kamera na sebe strhávají pozornost, aniž by ve filmu s takto jemným a osobním konfliktem existovalo jasné napojení na vyprávění. Samozřejmě, že s tímto nesouladem by se dalo pracovat. Klidně by se mohl stát největší předností. Ne každý je ale Xavier Dolan a jde o nebezpečnou hru.

Právě proto se na studentské práce tak dobře hodí žánrovky či filmy opouštějící hranice reálna. Mohou si snadno dovolit zvýšenou expresivitu a poskytnou prostor všem kolegům ve štábu. Nejde o to, že takhle krátké filmy „musí“ vypadat. Vzhledem ke smyslu studentského filmu jako demonstrace schopností poslouží

vždy nejlépe film, jenž v první řadě poskytuje impuls a motivaci k excesu.

O kolik snadnější to má *Soví muž* Marka Mrkvičky, který se pohybuje v jakémsi surreálném zasnění? Sledované dění a styl jdou ruku v ruce a dá se tu bavit o skutečném diváckém zážitku. To je hlavní rozdíl mezi filmovým cvičením a filmem: sounáležitost volených postupů a jejich směřování k ucelenému dílu. Neznačí to, že by měl autor takového filmu lepší schopnosti, ale spíš rozmysl, kdy je používat.

Soví muž poskytuje skvělou záminkou předvést veškeré své nápady. *Všechno bude zase dobrý* a *Doprovázení* oproti tomu obsahují typ příběhu, který se brání exhibici a dronové záběry či komplikované kamerové pohyby v nich mají tendenci evokovat vypočítavost či emocionální manipulaci. Výrazný styl by se u nich snad obhájil snáz, kdyby byl unikátní nebo silně koncepční. Režie těchto filmů však na sebe upozorňuje, aniž by těmito kvalitami disponovala.

Roztřesená ruční kamera je volba

Samostatným tématem jsou dokumenty, které u Katedry režie vždy stojí za pozornost, obzvlášť vedle produkce Katedry dokumentární tvorby. Většinou, a letos tomu není jinak, jsou studenti a studentky režie během točení dokumentů papežštější než papež a tvoří, jako by simulovali jejich domnělou povinnou audiovizuální podobu. Jde o výtku dalece přesahující letošní ročník. Je ale zvláštní, že zrovna studenti Katedry režie nemají touhu následovat světové trendy technicky

dokonale ošetřených snímků soupeřících v řemeslné čistotě s fikční tvorbou. Místo toho pobíhají po městě s kamerou a točí jakési found footage horory.

Při dnešním vývoji technologie už je roztřesená ruční kamera dobrovolnou stylistickou volbou. Drtivá většina dokumentů tak vypadat nemusí, pokud nechce. Samuel Urbančík netočí guerilla reportáž z totalitní země, svého sprejera z filmu *Zed'* může aranžovat, jak potřebuje. I pokud nechce ukázat jeho obličej, vážně není elegantnější způsob? I Banksy dokázal v *Exit Though The Gift Shop* v potřebných chvílích mluvit na statickou kameru. Nedávalo by přece smysl předstírat, že ve filmu, který má jeho tým plně pod kontrolou, nemůže použít stativ.

Dokument o českém sprejerovi tvářící se, jako by byla štábu v patách tajná policie, evokuje autenticitu asi jako reklama na Pepsi z éry komercializované kontrakultury MTV konce minulého století. Paradoxně mnohem lepší použití kontaktní kamery je vidět v některých scénách tentokrát fikčního Urbančíkova filmu *Nikam* o sourozencích prchajících před svou traumatickou minulostí. V něm tato stylistická volba organicky zdůrazňuje emocionalitu a smysl scén.

Reportážní a dokumentární estetika tu nakonec stojí v cestě reportážnímu či dokumentárnímu sdělení, film je zbytečně nepřehledný a informačně chudý. Totéž platí pro *Jeřábníky* Šimona Fridricha. Nevím, jestli mají studenti explicitně za úkol předstírat, že natáčejí ilegálně, ale dělají to skoro všichni. Poncův dokument *Přátelé keltského telegrafu* je v tomhle ohledu příjemným

překvapením, protože se od tohoto problému zvládá ve větší míře oprostít.

Je ucelenost a kompaktnost třeba?

Tento komentář k části klauzurních filmů Katedry režie byl spíš negativní. Neříkám, že každý z filmů nedomstroval alespoň nějakou kvalitu. Přesto velkou část titulů spojuje, že tam, kde bych očekával projev individuality, jsem se dočkal rutiny. Naopak tam, kde bych potřeboval větší kontrolovanost a soustředěnost, jsem se setkal s nechotou se omezit. Ještě jednou zdůrazňuji, že zážitek takřka ze všech filmů by byl pozitivnější, kdyby je autoři buď prostříhali, nebo je od začátku koncipovali jako kratší.

Našlo se samozřejmě i pár opravdu povedených kousků jako *Jsmo v tom spolu* a *Soví muž*. Možná ale, že požadavek kompaktního a uceleného zážitku je zbytečný. Stálo by jistě za diskuzi, nakolik je na FAMU důležité, aby individuální filmy dosahovaly maxima potenciálu. Možná to není a nemusí být priorita. Třeba by šlo o plýtvání časem, prostředky a energií, když se tu bavíme o procvičování naučených schopností. Nakonec se může ukázat, že právě toto cvičení odvedené tímto způsobem poslouží tvůrcům za deset let k domyšlenějším volbám během profesionální komerční produkce. Potom bude práce na nich obhájena i s úroky.

Autor je filmový kritik.

*Martin
Mišúr:
Nehotovost,
hotovost,
pohotovost
Tři (argumentační)
oříšky do každé
klauzurní doby*

Příprava na text do klauzurní knihy čítá několik fází, více či méně důvtipných a zkraje poměrně kvapných. Než vůbec s odstupem hrábnu do klávesnice, načmárám během projekcí na papír hrst postřehů a citací (mobil skutečně vypínám). Kdokoli si potrpí na štábní kulturu svých poznámek, při tomto psaní prakticky ve tmě a uprostřed běžícího filmu místy přemítá, co

komu vlastně provedl. Puntičkářskému rituálu učiní žádost záhy poté, když má možnost si v klidu do sešitu zapsat dojmy z absolventských děl – a případných neformálních debat s některými tvůrci – za světla a s kávou po ruce. Ani sebevíce úhledné poznámky nejsou textem, pouze *nehotovým* východiskem, které si patrně nikdo vyjma autora nepřečte. Tato trvalá skrytost nehotového psaní zůstává ve zvláštním kontrastu k dílčí, leckdy pojmenované nehotovosti absolventských snímků. A za slouží si ve třech bodech pozornost.

Nehotovost

Filmové průmysly nehledě na region pojí s nehotovostí intenzivní vztah, a to v podobě nerealizovaných, nedokončených, případně nedistribuovaných titulů. Byť se toto kvantifikuje dost obtížně, aktuální výzkumy naznačují, že z šuplíku nenajde cestu ven naprostá většina scenáristických formátů, natožpak poznámek, jež mají alespoň ke scénářům vést.¹ S touto tajemnou, odvrácenou stranou tvůrčího snažení jsme srozuměni – nebo o ní příliš nevíme a nemá nás jak provokovat –, jenže zdaleka nevyčerpává *nehotovost* v širším významu toho slova. I nehotové dílo totiž může spatřit určité publikum, které náhle stojí před pořádným dilematem. Když například zpracováváte recenzi posudky pro filmové festivaly, sotva uniknete záludné zkratce WIP (*work-in-progress*) v popisku některého ze snímků. Jde zpravidla

¹ Např. James Fenwick – Kieran Foster – David Eldridge (eds.). *Shadow Cinema: The Historical and Production Contexts of Unmade Films*. New York: Bloomsbury, 2020.

o upozornění na nehotovost zvukových i obrazových složek a výzva pro každého, kdo by měl o takovém díle rozhodnout. Přehlízivý posudkář může odpravit tituly na základě nedostatků, jež ještě lze napravit. Na druhou stranu tentýž člověk ví, že podruhé dílo bez upozornění WIP nedostane, tudíž se racionálně rozhoduje podle viděného.

Zkušenost se zkratkou WIP může být při katederních projekcích prospěšná. Zatímco do šuplíku k nerealizovaným skicám jen tak někdo nenahlédne (ani já bych s lehkým srdcem nesdílel excentricky počmáraný papír z potměného kinosálu), tuto úroveň nehotovosti hrstka skutečně uvidí. V ideálním případě se těchto několik WVIP pozorovatelů zamyslí nad vlastní složitou diváckou situací. Během státnicových projekcí KDT se téma nedávného dokončování vynořovalo stále znovu: Marie-Magdalena Kochová, autorka přesvědčivě odporované *Té druhé* (2022), v úvodním slově upozornila, že film dokončila teprve deset dní před projekcí. Snímek *Daleká cesta za životem* (2022), popisující útrapy manželů Všelichových po jejich tureckém zadržení a odsouzení za spolupráci s kurdskými milicemi, zase přibližoval toliko izolované kapitoly (pravda extrémní) v životě dobrodružně naladěných hrdinů. Výsledný materiál budí nenaplněný zájem znát celistvé pokračování jejich osudů i po poslední klapce.

V intencích nehotovosti se vyjadřovala i Anna Petružalová, když přibližovala genezi bezmála devadesátiminutového snímku *Za jak dlouho začnou pejska pálit tlapičky, když vstoupí na dálnici* (2022). Dlouhý titul

hravě zpřítomňuje jedno z ústředních dilemat krátkého odstupe od natáčení, totiž těžkého loučení s nahromaděným materiálem. Dokument o různém nahlížení na cesty se téměř nevyhnutelně štěpí na shromaždiště rozličných definic, aniž by ve mně vznikal dojem, že je nutné hlasy spojit a sjednotit, násilně svázat. Značkář Klubu českých turistů bude zkrátka cestu vnímat odlišně než mluvčí Ředitelství silnic a dálnic, analogicky městské kočičí hlavy vzbuzují nestejně pocity u vozičkáře a uhoněného městského člověka s pěstěnou fyzickou.

Anna Petružalová ve shluku slov zachytí výrok, že i „nepravidelnost je důležitá“. Hotovost nebo celistvost může být v tomto smyslu spíše na obtíž, inklinuje totiž k uzavření světa do určitých rámců, kdežto nehotovost budiž gestem otevřenosti vůči dalším pohybům (a cestám). Kateř Tureček v identitárním filmu *Lidi* (2022) uvažuje přesně takto: u táboráků jedna z postav odmítne intuitivně podsouvaný vzorec, že nebinární lidé mají pokaždé představovat androgynní typ. Nemusí a kulturní konzervativci dělají taktickou chybu, pokud těmto seberealizačním titulům z probuzené líhně ne naslouchají. Respektive je nahlížejí optikou uzavřenosti, kterou by ovšem důsledný identitář měl přesahovat a přát si, aby odlišnost generovala i další odlišnosti, nikoli jen stejnosti (a tedy hotové vzorce). Některé z těchto dalších odlišností můžou vytvářet i alternativy nelibé pro původní emancipační proud, a právě tam se ukáže, zda identitární hlas neuhne, a neučiní tak první tr(a)pný úrok směrem k opečovávání hotového. Jak ostatně napsala vizionářsky bell hooks: „[...] mnozí z nás jsou

motivování vystoupit proti dominanci, pouze když cítíme, že je přímo ohrožen náš vlastní zájem“.² Nehotovost bychom si tedy měli pěstovat a nemít z ní obavy.

V přeinformované éře s neustálým každodenním přívalem nepůsobí ukončenost ani příliš věcně. Lumír Košař ve filmu *Děda* (2022) nechává hrdiny rekonstruovat tajemnou a mezerovitou minulost prarodičů, načež jedna z hrdinek řekne, že nechce vědět všechno. Odmítnutí lze v závislosti na kontextu chápat coby terapeutický únik a zavření očí i vyspělé přiznání vlastní omezené situace. Mnoho děl předvedlo tuto vyzrálost. Tomáš Hlaváček ve *Zprávě o vědomém světě* (2022) postihuje všude po světě, jak sám uvedl, nepřipravenou skutečnost. Jeho bezprostřední, leckdy dlouhé záběry zachytávají dění pomyslně uprostřed, bez zřejmého začátku a/nebo konce, neboť ty jsou mimo náš dosah. Sarah Lomenová učinila cosi obdobného v *Serpentis* (2022), kde zurčí pocit nepřipraveného více ve zvukové stopě.

S nehotovostí bojuje také autor klauzurní eseje. Pokud má špetku akademického nadhledu a nedoufá v hotové vzorce, rozpozná, že jeho myšlenky po dnech, měsících či letech posune, ba možná popře jiný text. Jak kdysi vysvětlil Max Weber v přednášce *Věda jako povolání*, vědec dává výsledky všanc a tuší, že další badatel nalezne jiné argumenty. Což působí nespravedlivě, jelikož budoucí autor bude mít k dispozici patrně robustnější rozsah vědění. Jenže tuto oběť má většina

² bell hooks. *Outlaw Culture: Resisting Representations*. London: Routledge 1994, s. 290.

akademiků pokorně přijmout.³ I filmař má nehotovost různě testovat. Například Šimon Holý letos během festivalových debat o svém výtečném – nikoli už katederním – filmu *A pak přišla láska...* (2022) opakovaně prohlášoval, že do každého dalšího tvůrčího snažení převádí prvky vlastních děl předchozích, s nimiž tím čile komunikuje. Poznal tudíž, že jeho velmi slibná poetika bude nehotová, dokud jednoho dne nevydechne naposledy. Podobnou nehotovost bych popřál i všem absolventům, jakkoli vím, že je v něčem frustrující a nepolapitelná, rovněž pro reflexi obtížně uchopitelná.

Hotovost

I když jsem provedl chválu nehotovosti, zkusme několik propojeně doplňujících vět k opačnému slovu *hotovost*. Vedle uzavřenosti má ještě jeden lstivý význam, který dohání většinu z nás: finanční prostředky. Autor klauzurního textu samozřejmě doufá, že poznámky v koncentrované podobě editorka přijme a poskytne příjemný honorář. Pokud se tak nestane, budu mít jedno zakalené pondělí, pisatelskou činnost mi však odeprání hotovosti neohrozí.

Zatímco ke psaní stačí počítač a beznadějně prázdná kapsa, u absolventských děl mohla finanční hotovost ovlivnit výsledek i v případě KDT. Kupříkladu při sledování hraného *Dědy*, odehrávajícího se na samotě rodinné chalupy, si člověk vybavil chatařský syndrom studentských filmů coby způsob, jak umístit dění

³ Srov. Max Weber. *Metodologie, sociologie a politika*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 109–134.

zápletky do finančně nenáročného prostředí. Tím spíše imponovala díla, která působila realizačně suverénně, případně očividná omezení dokázala kompenzovat hravými postupy. Do první skupiny řadím *Bzukot země* (2022), v němž Greta Stocklassa inscenovala mezinárodní skupinu vědců i rozhněvané demonstranty. A byť asi u málokoho vyvolá dojem, že za půlhodinový hraný snímek utratila těžké peníze, nedostatek prostředků byl tím posledním, co mi při sledování sympatického a zábavného díla vytanulo na mysl. Do druhé skupiny řadím *Lidi*, jejichž přepečlivé *handmade* titulky i trikově vyvedené fantazírování o prezidentce by možná kdejaký profesionál – zvyklý navlékat kreativní úkoly do přesně nalinkovaných řešení – chtěl od základů překopat. Cením si však odvahy provést sdělení nekonvenčně i bez milionů na účtu. A domnívám se, že právě do druhé hotovostní skupiny by mělo i v dalších klauzurních letech spadat mnoho projektů.

Pohotovost

Ryze osobní uvození: pár dní před odevzdáním klauzurního textu jsem si uhnal otřes mozku. Poněvadž mi z čela odtékalo krve po vzoru pachatele z nějakého *teen slasheru*, na Bulovce mě ve večerních hodinách briskně přijali na urgentní příjem. Někdy zkrátka nestačí poslušně čekat na finanční hotovost nebo z pohodlí intelektualizovat o nehotovosti. Když si rozmlátíte hlavu nebo vidíte ve společnosti cosi křiklavě nebezpečného, pohotovost je tím, co mnohdy následuje. Jak však předpona „po“ pronikla do absolventského úsilí KDT?

Od řady posluchačů KDT lze s nadsázkou očekávat, že zůstávají v pohotovostním režimu po celou dobu studia: (nejen) tuzemská dokumentární tvorba dlouhodobě inklinuje k angažovaným sociálním komentářům. Bakalářské a magisterské státnice nicméně prokázaly, jak je takový terén ošemetný a výpovědní hodnota nesamozřejmá. Michael Jiřinec, autor čtvrt hodinového snímku *Východní hardcore* (2022), nabízí syrový, prvotřídně nehotový pohled na počátek ruského invazního tažení z konce února 2022. Postavy hraného snímku z ukrajinsko-polských hranic hledí zdálky na dění v zaraženém údivu, a takto vyznívá i autorská reflexe politických událostí. Jakožto prvotní šok způsobující nehybnost.

Hlas lidu (2022) Josefa Švejdy překonal tuto fázi a vykročil směle do terénu, kde zaznamenal nespokojenost demonstrantů s vládními opatřeními během vrcholící covidové společenské horečky. Jakkoli výsledek přistupuje k aktérům na náměstí s určitým výchozím soucitem, nakonec z dvacetiminutového dokumentu více utkví výroky, které patrně většina zařadí do kabinetu kuriozit. Autor byl ve vztahu k ne/hotovosti v paradoxní situaci. Covidové názorové štěpení se vyznačuje tím, že – a snad si tímto výrokiem zpětně nenabíhám – oproti jiným konfliktům skončilo netypicky náhle, uvolněním opatření a geopolitickým překrytím. Umožňovalo tedy dílčí odstup nad domněle hotovým i částečné vyvanutí emocí. Nicméně materiál v terénu vznikal logicky ještě předtím a inspirativní interakce útočně nalaďených demonstrantů s kýmkoli mimo jejich očividný okruh představuje složitější oříšek k řešení.

Nakonec v pohotovostním režimu vynikl méně zjevný zástupce: mockument *Bzukot země*, který názorně ukázal, že smysluplná interakce s mimozemskými civilizacemi asi není na pořadu dne, když nejsme schopni komunikovat ani vzájemně mezi sebou. Greta Stocklassa hravě popichuje své postavy a testuje na nich různé kulturně-válečné konflikty mimořádným způsobem. Neupadá totiž při našlapování na přecitlivělá místa do jedné z málo žádoucích pozic: vyloženě nebagatelizuje žádnou ze stran, ani nepřistupuje k jejím zástupcům s naježenou ukřivděností, jak tomu leckdy v mediálních výstupech bývá. Scénář Grety Stocklassy a Veroniky Dvorské zkrátka pozoruje lidské hemžení bystrým okem s příkladným nadhledem. Kdyby tuto jejich disciplínu, smysl pro humor a vyspělost šlo napojit na konflikty předchozích dvou odstavců, dočkali bychom se mimořádných reflexí. A jelikož pohotovost zřejmě hned tak neutichne, rád věřím, že takové reflexe ještě vzniknou. Doba si je žádá.

Autor je filmový publicista.

Maria Procházková: Konzervy, anidoky a sdílená „dojmologie“

Animace je pracná a časově náročná. Velká část výroby je navíc činnost osamělá. Vypiplat z nápadu filmeček je vždy malý zázrak, ale u animace je za tím prostě násobně víc soustředěných hodin, během kterých můžete pochybovat, ztrácet elán, ale také pilovat, zlepšovat, doplňovat. Film je živý, dokud autor neřekne, že je hotov, až pak se z něj stane konzerva. „Konzerva“ může znít ve spojení s filmovým dílem mírně pejorativně, ale není to tak myšleno, naopak, je to úspěch, je to cíl – uchování, „zakonzervování“ toho nejlepšího výsledku, ke kterému autoři došli. Na letošních klauzurních

projekcích Katedry animované tvorby nicméně moc konzerv nebylo... prostě nebyly dokončené. Ale vezměme to od začátku.

Po loňské premiéře nového systému organizace projekcí, kdy je promítání souboru cvičení a filmečků jednotlivých studentů završeno otevřenou diskuzí, už byli všichni přítomní připraveni, co se bude dít, a mírně chvějivá atmosféra měla festivalový nádech. Mezi studenty byla cítit vzájemná podpora a sounáležitost. Je radost být u oslavy výsledků tvůrčího snažení.

1. ročník – minipříběhy

Na studenty 1. ročníku jsem vždy upřímně zvědavá – mají už vlastní styl? Budou mít nové nápady? Zazáří někdo? Praktická cvičení z kreslené animace v prvních dvou ročnících studia jsou základem řemesla animace. Letní semestr 1. ročníku zahrnuje povinně běhy, volnější sport, padák, titulek a krátkou animační etudu. Jednotlivá cvičení mají pochopitelně pro všechny stejná zadání, o to zajímavější je srovnání, jak se s nimi jednotliví studenti popasují. Smyslem cvičení je pochopení a ovládnutí pohybu. Výběr animovaných postav, volba jejich charakteru, prostředí, případně náznak příběhové nadstavby je dobrovolný. V průběhu let se ze sekvencí animačních fází kreslených tužkou na pauzáky staly minifilmečky s titulky a často i kompletní zvukovou výpravou. Do kategorie pidipříběhu s pointou se propracovalo zejména cvičení padák, jehož hlavním úkolem je procvičit konkrétní typy pohybu a jejich propojení (volný pád, prudké zbrždění, snášení na padáku

a přistání). Vedoucí katedry Michaela Pavlátová tento trend přirovnala k mistrovství světa, kde se každý rok vytváří nový rekord, posouvá se laťka, kterou bude příště třeba překonat. A zároveň studenty varovala, že tím vyvolávají divácké očekávání, pro které pak běžné splnění úkolů nebude dostatečné.

V animačních miniaturách byla letos cítit jistota kreslířů, z nichž někteří již mají charakteristický rukopis. Kultivovaný výtvarný projev Vojtěcha Cieleckého je citlivý k detailům, zejména ve stylově čistém titulku. Jeho černobílá etuda *Od ničeho k ničemu* o autorském boji při hledání nápadu se stáčí do pointy, která je novým zacykleným začátkem.

Mariia Galaeva pracuje sebevědomě se zkratkou, její práce mají jednotný styl, kaligrafická linka kombinovaná s vodovkou připomíná 70. léta v knižní ilustraci, působí křehce, ale živě, jemně a emotivně. Její animační miniatura na téma padák překvapila lehkostí a zároveň samozřejmostí dynamické stříhové skladby.

Jan Piskač nebyl osobně přítomen („Jenda je v Americe!“), ale jeho práce nezaprou příklon k hlasitému akčnímu žánru s vydatnou mírou nadsázky a humoru. Jeho humanoidní postavy často oscilují na pomezí mezi převlekem a polidštěním.

Pro Krystsinu Ramanavu je barva přirozený prostředek k vyjádření, plnohodnotný nástroj, který tvaruje i uzemňuje. Její etuda *Plov* je výtvarně krásná. Na minutě a půl stihla v příjemném tempu vtáhnout diváky do příběhu, který mnohým připomněl jejich první dětské setkání se skutečným světem (téma kde se bere

jídlo). Právě tento film podpořil ochotu diváků vyjádřit se, zapojit se do diskuzí během projekcí, protože vzbudil emoce. Došlo i na historky z pléna: „To u nás pak babička nemluvila s dědečkem několik let!“ (když zabil kozla).

Přiznávám, že se vstřícně naladěným publikem mi ta sdílená „dojmologie“ vyhovuje, vždyť proto tvoříme filmy, abychom sdíleli příběhy, napojovali se a rozuměli si.

Jamaica Kindlová je ve svých cvičeních výtvarně konzistentní, naplňuje poučku, že méně je více, nešokuje, umírněně si přizpůsobuje anatomii a ohebnost postav a za její jediný drobný výstřelek můžeme považovat vlající uši. Přesto drobnými krůčky ve svém zdánlivém klidu dovede diváka až na okraj reality, kde už pravidla určuje sama, stejně jako ve svém filmečku *Uvnitř*.

Pět studentů, pět přístupů, pět příslibů. Letos jsem z prvků nadšená! V jejich dílkách je tolik humoru a fantazie. Ale abych byla objektivní, musím zmínit, že téměř plošnou slabinou pohybových cvičení byly „trysky“, při kterých se celé tělo běžících postav nehýbalo dostatečně, respektive dostatečně se neproměnil charakter pohybu, nejčastěji šlo jen o zrychlený běh. Zároveň se už i u 1. ročníku stihla negativně projevit časová náročnost a dvě animační etudy byly nedokončené, především chyběl zvuk.

2. ročník – anidoky

Stejně jako u 1. ročníku se klauzurní projekce 2. ročníku skládají ze dvou částí – ze souboru povinných cvičení kreslené animace a kraťasu (krátkého

filmu), který měl tentokrát společné téma zvíře v nás. Nejčastěji ho studenti pojali jako anidok.

Cvičení z kreslené animace obsahovaly tyto položky:

1) design vlastního charakteru – „character sheet“ – to znamená něco jako katalog postavy – základní představení, popis a rozkreslení výtvarného přístupu (kostura, barvy, stíny, barvy a stíny v noci...) i detailů, klíčová slova zdůrazňující celkovou „náladu“ charakteru, autorské definující poznámky, výrazná gesta a grimasy včetně galerie fází pohybu, jak se která část těla nebo kostýmu chová v pohybu (například kolena nejsou ostrá, prsty jsou oblé, žádné nehty, v poloprofilu se oči nekryjí...), a případně i příklady (obrázky) toho, čeho se vyvarovat.

U tohoto cvičení je skvělé, že se jeho dostatečná připravenost rovnou ověří v praxi, protože v rámci navazujících cvičení studenti navzájem animují charakter navržené spolužáky.

2) postava a rekvizita – ukázka charakteru/postavy v pohybu a činnosti

3) lipsync – monolog postavy s důrazem na pohyb rtů

4) pantomima – cvičení, ve kterém si studenti zkusí animovat pohyb mluvící postavy, ale bez použití lipsyncu, soustředí se na gesta, povoleny jsou i rekvizity – zde konkrétně s přiděleným cizím charakterem. „Pantomima“ není nejvhodnější název, protože animace se zde opírá o monolog, místo aby ho nahrazovala.

5) dialog dvou charakterů – cvičení, které nabízí prostor humoru zejména při použití nesourodé dvojice

postav. Opět zde studenti pracují s charaktery/postavami navrženými spolužáky.

Výsledný soubor cvičení se stal svěží animační hrou s variacemi, která evidentně bavila jak tvůrce, tak posléze diváky.

Návazně na plošně hravě a s lehkostí pojatá cvičení působil velmi seriózní a vážný přístup k autorským krátkým filmům o to kontrastněji. Kolekci odstartoval Philippe Kastner osobním příběhem *Deniska umřela* – silným, výtvarně malebným vyprávěním protepleným rustikálními motivy o ztrátě pejska, člena rodiny. Philippe si je oprávněně dostatečně jistý v obrazovém vyjádření, a tak se vzdal komentáře. I přes tuto atypičnost jeho film považuji za povedený anidok. Philippe je také autorem hudby k filmu, což je přesah, který je i u obecně multitalentovaných animátorů výjimečný. Zároveň je Philippe jediný ze svého ročníku, který odevzdal všechny práce zcela dokončené.

Natálie Durchánková si pro anidok *Rising above* zvolila těžké téma znásilnění. Snaží se, aby na diváky stejně jako na ni zapůsobilo v důsledku spíš úzce provázané související téma smíření. Některé scény byly v době projekce jen naznačené, takže nebyl finální ani zvuk, přesto snímek už v pracovní verzi působil jako dobře nakročený se značným potenciálem.

Zajímavý přístup k tématu vlivu přírody na kvalitu našeho života zvolila v anidoku *Vítej doma* Anna Rybecká. K audiovýpovědi použila obrazový protiklad, který ji vlastně posiluje a potvrzuje.

Teodor Matejovič se v anidoku *Frida* věnuje tématu psích množíren. Technikou malby na skle vypráví příběh konkrétního zachráněného psa, který si ale své strachy nese dál. Trochu neuhlazená forma a barevná umírněnost se k tématu hodí. Některé scény ještě chybí a v diskuzi zaznělo, že by v rámci další práce stálo za to posílit informativní linku vysvětlující problematiku množíren.

Výrazně nedodělaný je i anidok Doroty Kaustové o hmyzu *Insecta*. Stejně jako u anidoku o množíráních i zde z diskuze vyplynulo, že závěrečná informace (myšlenka) filmu je natolik nosná, že si zaslouží posílit a podpořit, protože zpětně posouvá význam celého filmu z dílčího příběhu na zásadní.

Napojení diváků na příběhy obsahující ztrátu domácích mazlíčků nebo nějakou formu ubližování zvířatům bylo výraznější než na příběhy ze života lidí. Překvapilo mě to. Možná to souvisí s tím, že animace neživé oživuje, zvířata polidšťuje, ale dramatické situace reálných lidí umí naopak zjemnit, zaobalit do estetiky přijatelnější výpovědi.

4. ročník – animace a herec

Ve 4. ročníku si studenti již tradičně zkoušejí práci s živým hercem, ale způsob, jak k tomu přistoupí, je na nich. Letošní trojice filmů je technicky i žánrově velmi rozdílná. Ekaterina Bessonová zvolila anidok a efektní techniku výtvarně stylizované rotoskopie pro příběh adoptované africké dívky pod názvem *Roots*. Zatímco rotoskopie posiluje autentičnost, výtvarná

stylizace vrací dostatečnou míru anonymity, určitý odstup, který vyprávěný příběh neoslazuje, ale umožňuje divákovi přijmout ho coby zástupce dalších podobných příběhů. Paralela s dětskou knížkou o ztraceném lvíčkovci citlivě zprostředkovává otázky, které si hrdinka kladla v dětství prožitém v Česku, a když během dospívání začala řešit svou identitu. Dospělá hrdinka váhá, jak přistoupit k vlastnímu budoucímu mateřství. Cítí vděčnost, potřebu nějak to světu vrátit, ráda by dítě adoptovala. Zároveň touží po vlastním biologickém dítěti, po svém otisku, doslova po stvoření života, který by vzešel z ní. Film prezentovaný na projekci ještě nebyl ve zcela finální verzi, a tak v diskuzi padl návrh, zda příběh více neuzavřít, nedoslovit. Já sama jsem zastáncem stávající verze i kvůli otázkám, které film otevírá.

Petr Mischinger se rozhodl pro ateliérové natáčení s herci na klíčovacím pozadí. Rozpracovaný film *Svit luny* o cestě na Měsíc je určený dětskému divákovi. Stylizovaná scéna, rekvizity, kostýmy i masky mírně připomínají papírové kulisy prvních televizních pohádek a v určitých aspektech i scénografii některých trikových filmů Karla Zemana. Záměrná naivnost výpravy ale bohužel v kombinaci s nepříliš profesionálními hereckými výkony působí trochu rozpačitě. Prezentovaná pracovní verze byla natolik nekompletní, že zatím nelze hodnotit budoucí výsledek.

David Daenemark natočil černobílou hororovou žánrovku *The Wooden Ghost*, která bude mít mezi milovníky hororu a „půlnoční“ animace jistě úspěch. Ano, několikrát jsme se i hromadně lekli. David rád pracuje

s určitou tíhou, kterou umí vybalancovat, stává se jeho rukopisem. Čím si je technicky jistější, tím odvažněji se pouští do větších výzev. Na projekci zmiňoval ještě plánované drobné zvukové úpravy, ale film lze považovat za dokončený.

(Stále) podceňovaná (matematika) animace

Samozřejmě „kopu za svůj tým“, takže nemůžu tvůrce animace jinak než podporovat, obhajovat a chválit. Studentské animované filmy mě až dojmají – tolik nápadů, tolik času a práce, čerstvý zápal při objevování možností a touha všechno to zkusit. Tvorba je vždy osobní, ale letos se na projekcích sešlo výrazně více animoků, autentických příběhů a sdílených pocitů. Zároveň se ale mimořádně silně projevil i boj s časem – základní problém animátorů – nesrovnatelný s jinými katedrami.

Bez ohledu na studijní vytíženost je animace jednoznačně časově výrazně náročnější než ostatní obory. Od počátku fungování Katedry animované tvorby její studenti každoročně bojovali/bojují s termíny odevzdání cvičení a filmečků. Někteří to řešili/řeší rozložením či přerušením studia, i opakovaným, u některých to nakonec končí nedokončením studia. Všichni to vědí, ale nikdo neví, jak to (vy)řešit.

Byly roky, kdy odevzdat nedokončený film nepřicházelo v úvahu. Možná je určitá současná benevolence katedry jediným způsobem, jak udržet studenty při studiu, umožnit jim posunout se do dalšího ročníku a dodělat nedokončenou práci, i když se před nimi začínají hromadit úkoly nové. Nemám bohužel žádnou

revoluční myšlenku, a nevidím ani do konkrétních situací, takže opravdu nechci paušalizovat. Jen si říkám, jestli se o tom dost mluví? Možná by pomohlo, kdyby i toto téma bylo součástí diskuzí během projekcí, když jsou přítomni všichni, kterých se to týká. Filmy, které na katedře animaci vznikají, jsou mimořádné a řekla bych, že kvalita stoupá. Je ale otázka, co je ještě zvládnutelné? Nepomohla by jasnější (striktnější) pravidla, tím myslím výraznější omezení, která by v důsledku chránila studenty, aby si nevzali větší sousto, než je možné naplnit, myšleno dokončit?

Zkušenost katedry a jejích pedagogů je nezpochybnitelná, zadání a mantinely jednotlivých cvičení se postupně dodefinovaly do zcela ideální formy, jediné, co by bylo možné víc hlídat, je právě stopáž dílek. Každá vteřina stojí čas. Zastropování povolené metráže shora zpětně nutí studenty vyjádřit se úsporněji, promyšleněji, a tedy to může pomoci dramaturgii díla. Zároveň to mladé tvůrce připravuje na profesní život, ve kterém je dodržení požadovaného časového rozsahu díla často závazně vyžadováno a je známkou profesionality.

Do dalších let přeji studentům co nejvíc úspěšně dokončených konzerv – filmů!

Autorka je filmová režisérka, scenáristka, animátorka a výtvarnice.

Michaela Režová: Letní sklizeň

Již potřetí jsem měla možnost účastnit se filmové sklizně Katedry animované tvorby. Tentokrát se promítaly plody letního semestru, ať už byly dozrálé, nebo ne. První ročník při animačních cvičeních nadále prohluboval své znalosti animace a jednotliví studující zároveň brousili jim vlastní výtvarný styl. Ročník se skládá z mixu studentek a studentů, kteří s animací teprve začínají, i těch, co již absolvovali studium animace jinde, z čehož přirozeně plynou drobné rozdíly.

Nejsilněji je to citelné právě ve výtvarném názoru, který si studující opracovávají různě dlouhou dobu. Mezi všemi animovanými běhy, trysky, padáky, titulky a sporty vynikla práce již zkušenějšího Jana Piskače. Jeho zvířecí charaktery si s jiným tvůrcem nespletete a v kreslené animaci se jedná již o sebejistého autora. Doufám, že další roky studia ho postrčí k většímu experimentu a jeho výtvarný názor se podrobí i dalším, třeba

prostorovým animačním technikám. Animací plnou linek a kudrlinek se vyznačuje práce Mariie Galaevy, která má rovněž animačně již něco za sebou a bude zajímavé sledovat její vývoj a experimentování napříč animačními technikami.

Studující druhého ročníku cvičili především charakterovou animaci. Vytvářeli návrhy vlastního charakteru, animovali interakci postavy s předmětem, vyzkoušeli si lipsync, pantomimu i dialog, pracovali s vlastní postavou i charakterem přiděleným. Mimo to realizovali krátký animovaný dokument na téma dle vlastního výběru. Někteří se se zadáními popasovali velmi statečně a zvládli dokončit vše, co jim bylo naloženo, jiní se s množstvím cvičení a krátkým filmem navrch prali a bohužel se jim nepodařilo dotáhnout nic z toho.

Tato diametrální nevyváženost mi přijde trochu zarážející, ale zároveň mě při množství toho, co musí během letního semestru studující 2. ročníku splnit, nepřekvapuje. Že především krátké animované dokumenty často zůstávají pouze skicou možného finálního filmu, není neobvyklé a nevidím to poprvé. Neznamená to ovšem, že nejsou skicou dobrou!

U animovaného dokumentu je zadání vždy provázáno se směřováním k podobě animovaného rozhovoru. Samotné nahrávání audiostopy a vedení rozhovorů s narátory je často pro studující výstupem z komfortní zóny a při krátkém čase na dokončení snímků jim často celou realizaci velmi komplikuje, což je patrné i z diskusí vedených při projekcích. V letošním roce se vyrovnal

s anidokem po svém Philippe Kastner, a to ve filmu s fatálním názvem *Deniska umřela*. Dekorativní modrobílý kreslený film je příběhem o zesnulém pejskovi, který vychází z vlastní zkušenosti autora. Ten mluvené slovo z filmu až na jednu větičku vypustil a to, že se jedná o film založený na reálné události, se v podstatě dozvídáme až na konci. Již při samotné projekci se někteří diváci a divačky neubránili slzám, které podpořilo i věnování snímku všem mrtvým pejskům a jejich truchlícím páníčkům i paničkám. Snímek mi svou estetikou připomínal čapkovské pohádky a tančící duchové jezevčků a jezevčic zase jednu z pohádek o mašinkách. Režisér a výtvarník v jednom pojal snímek velmi citlivě a výsledné dílo bylo nejucelenějším snímkem, který mezi studujícími druhého ročníku v tomto roce vznikl.

Naopak největší skicou zůstal film Doroty Kausové *INSECTA*. Z toho, co jsme měli možnost z hmyzího filmu vidět, probleskoval slibný námět i výtvarno, ale na divácích bylo stále hodně, co si domýšlet. Jak padlo při diskusi, někdy není špatné nechat dílo nedokončené, ale i s odstupem mezi projekcí a psaním tohoto textu mám stále na jazyku slovo: „Škoda!“ Snímek pro mě rozehrával precizní kreslenou animaci, příjemnou barevnou paletu a pestrobarevnost hmyzu, který se jako námět v kinematografii v posledních letech díky svému úbytku objevuje čím dál tím častěji.

Doufám, že se anidok podaří dokončit v osobitě malovaném stylu alespoň Teodoru Matejovičovi, a příběh pejska Fridy z množírny tak nezůstane pouze rozpracován. Teodor již v minulém semestru ukázal, že

malba na skle je technikou, která mu sedí, a jeho výtvarný názor v ní dostává zajímavý výraz.

Ještě silněji musím přání o dokončení filmu vyslovit směrem k snímku *Rising Above* Natálie Durchánkové. Autorka od svých prvních realizací na katedře animace vytvořila první zásadní dílo, které posouvá její výtvarné vyjádření, kresbu i animaci do zcela nového rozměru. Film balancuje výtvarně na hraně realismu a jemné stylizace a stejně tak obraz, který sledujeme, poskakuje mezi realitou a fantazií. Autorka střídá barevné části se sebevědomou bílou linkou na černém pozadí. Celý snímek je silnou výpovědí o napadení, znásilnění a dlouhé fyzické i duševní rekonvalescenci. Těžko se na něj dívá, těžko se hlas ženy poslouchá, ale přesto se od snímku nedokáže divák odpoutat. Scény jsou dramaturgicky skvěle provázané, příběhem doslova letíte a nic mi nepřipadá ve snímku nahodilé, žádný obraz nevnímám jako vycpávku. Opravdu ze srdce přeji autorce tento snímek dokončit, protože pevně věřím, že by se měl dostat k mezinárodním divákům, a to nejen k těm festivalovým. Jestli se mi některý z filmů, které jsem měla letos možnost vidět, vryl pod kůži, je to zcela jistě právě film Natálie Durchánkové.

Tři studující magisterského studia se každý po svém popasovali se zaběhlým cvičením animace a herec. Ekaterina Bessonová pracovala s rotoskopíí v animovaném dokumentu *Roots*, který na mě po výtvarné stránce působil poněkud ploše, ač přináší zajímavé téma o pátrání ve stopách vlastní minulosti, která často ovlivňuje i naši budoucnost.

Ve *Svitu luny* Petr Mischinger stále bojuje se stylizovaným kresleným dětským světem a nočním vesmírným dobrodružstvím malého chlapce při cestě na měsíc. Projekt jsem neviděla v rozpracovanosti poprvé a Petr má před sebou ještě hodně postprodukční práce, než dosáhne kýženého efektu a diváky svým barevným papírovým světem zcela pohltí.

David Daenemark si mě získal adaptací E. A. Poea *The Wooden Ghost*, u které jsem ani nedutala a jen jsem se nechala příjemně strašit. Jak jsem si všimla již při jeho starších realizacích, David z Katedry animované tvorby svými díly často trčí a je patrné, že si dělá věci po svém. Jeho práce je pro někoho rozporuplná, na mě však vždy dělá dobrý dojem, a to i díky kvalitně odvedenému filmářskému řemeslu.

Projekce žádného diplomového filmu se tentokrát nekonala, ale měla jsem možnost vidět celkem čtyři bakalářské snímky, které se výrazně odlišují námětem i výtvarným řešením. Jitka Skálová Nemikinsová zakončila bakalářské studium kresleným snímkem *Světla*, který vnímám jako řemeslně zvládnutý, ale námět plamínků, které když dospějí, se systémově změňí v žárovky, mě spíše mátl.

Viktorie Štěpánová, autorka výrazného anidoku *Vevnitř* se v bakalářském filmu *EO DE ME* zaměřila především na práci se zvukem. S pomocí zvukařky Kláry Ondračkové vytvořila rytmický nenarativní snímek, který diváky od prvního potopení ve vaně vede skrze město a postupně rozpouští v koláži animačních technik a zvuků. Film je prvním snímkem z FAMU, který je

vytvořený s prostorovým zvukem zmixovaným ve formátu Dolby ATMOS ve Studiu FAMU.

Ráda bych z absolventských filmů vyzdvihla anidok *Doubt* Adély Křižovenské, který sleduje téma pochybností o vlastní kreativě a přístupu k ní, tvorbě, rozhodnutích, práci, ale i tlaku sám na sebe, tlaků, které na nás často klade studium, práce, naše okolí. Autorka výtvarně zachází s technikami, jako je animace scannerem, pixilace, výšivka, malba, 3D a řadou dalších.

Z animačních experimentů je cítit radost, hravost a lehkost. Osobně bych uvítala být ve finálním díle někdy střídmější a k technikám se spíše rafinovaně vracet než diváka překvapovat stále něčím novým. Na druhou stranu ale roztěkanost zvolených technik přispívá k pocitům jisté roztržitosti a nahrává samotnému tématu pochybností, které nám film skrze pořízené nahrávky s narátory sděluje. Jako by i autorka pochybovala, jaká z technik bude pro film tou nejlepší. U tohoto snímku stojí rovněž za vyzdvihnutí práce s hudbou a zvukem, pod kterou je podepsaný Ondřej Vomočil.

Posledním filmem, u kterého se zastavím, je *Astray* Mikoláše Fišera. Výtvarné zpracování filmu je vysoce výtvarné a osobité. Jedná se o atmosférické putování chlapce 3D světem, který se prolíná s malbou a kresbou, a pečlivě zvolená barevná paleta a práce s kamerou se snoubí v osobitý snímek plný plíživé zlověstné atmosféry temného města, ve kterém cítím inspiraci Žižkovem. Režisér neservíruje divákům výklad filmu jasně a na zlatém podnose. Byla jsem nucená přemýšlet nad tím, co vidím a co mám v příběhu hledat. Na první

pohled se jedná o dobrodružný útěk z domova směrem do útrob města a herny arkádových her Eden, ale v druhé vrstvě čtu příběh o jednání v afektu a vzteku, příběh o cestě k odpuštění, smíření a druhé šanci. Příběh o tom, že nechceme opakovat chyby druhých, a tím spíše, pokud se jedná o naše blízké. Ale o tom, zda je to ve skutečnosti tak, anebo si mnohé domýšlím a jiné nevidím, bych si musela popovídat se samotným autorem. Každopádně snímek je jedním z nejvýraznějších počinů, které na Katedře animované tvorby v tomto roce vznikly. Mikoláš od akademického roku 2022/23 na FAMU pokračuje ve studiu herního designu, což je po zhlédnutí jeho bakalářské práce naprosto samozřejmé. Samotná příběhová linie snímku by totiž mou optikou herního laika šla i snadno přeměnit ve hru, ve které bych pár hodin klidně ráda strávila.

Děkuji všem studujícím Katedry animované tvorby i všem pedagogům a pedagožkám za příjemné chvíle strávené u projekcí a diskusí a těším se na další. Je pro mě s každým rokem zajímavější vidět nejen výsledné snímky, ale sledovat i vývoj jednotlivých studentů a studentek, které katedra vychovává.

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

Janis Prášil: Útěky a čekání

V klauzurních pracích studentů Katedry stříhové skladby letos silně rezonovala témata svobody a transformace. Bakalářské snímky, kterým se věnuji v první kapitole, zpracovávají střet moci a bezmoci, ať už v podobě covidových opatření v *Hlasu lidu* nebo *Za první linií*, vztahu člověka a systému v *Jangovi* a *Sensei*, či v osvobození se v *Osmém dni*, *Siluetě* nebo ve *Vlaku*. Magisterské snímky ve druhé kapitole odkrývají duální svět aktivních a pasivních sil, které na sebe vzájemně působí. *Sama* a *Ice Break* vyobrazují proměnu postav pod tlakem společnosti, dvojportréty *Kiosk* a *Života proud* vypovídají o vzpouře a nalezení vlastního hlasu. *Musí to být bolestivý* a *Za polem* se vyjadřují ke střetu společenských sil.

I.

Uvěznění

Bakalářský snímek studenta katedry dokumentární tvorby Josefa Švejdy *Hlas lidu* zaznamenává protivládní demonstrace z let 2020 až 2022. Protestovalo se proti koronavirovým opatřením, které část společnosti vnímala jako ohrožení základních lidských práv a svobod. Střihačka Rosalinda Hálová rozdělila jedenaadvacetiminutový snímek do tří tematických sekcí, jimiž probíhá dramatický oblouk, zachycující postupnou radikalizaci společnosti.

Hálová dávákuje zvyšující se agresivitu davu od demonstrací k násilnému střetu s policií prostřednictvím kontemplativních proluk či zvukové stylizace. V části pracovně nazvané *Babylon* se například hlasy protestujících překrývají, takže jim není rozumět. Již nejde o obsah sdělení, ale vyjádření emočního naladění společnosti. Demonstranti představují jednodílnou humanoidní masu, která vztekem reaguje na krizovou situaci. To se propisuje i do vizuálních symbolů, jako jsou židovské hvězdy, transparenty s narážkami na husity nebo Sameťovou revoluci, které slouží jako připomínky historických dob útlaku a boje za svobodu.

Přestože Hálová hájila názorovou neutralitu, s níž Švejda vedl rozhovory s demonstranty, čelila námitce, že se jedná o „sebeutvrzující“ dílo. Vypovídá o tom způsob zpřítomnění reportéra a režiséra v jedné osobě. Tvůrce se prodírá davem oblečený v ochranném obleku, který používali lékaři při kontaktu s covid-19 pozitivními osobami, což samo o sobě může působit jako politické

gesto. Otázky klade účastníkům protestu nekonfliktně, ale nesou znaky opačného názorového spektra. Jasným projevem názorové vyhraněnosti autora je též symbolické svléknutí obleku a pohled od kamer. Švejda se dívá do pomyslného publika s výrazem věnovaným těm, kdo ho chápou.

Film-anketa *Hlas lidu* nekritizuje poměry v zemi, ale samotné demonstranty, kteří přispívají k radikalizaci. Místo aby se společnost sjednotila, tříští se na frakce, které mezi sebou vzájemně bojují, jedno však mají společné: nedůvěru ve státní autority. Demonstrace řízené tímto způsobem nikam nevedou. Pokud lidé přestanou věřit v instituce, není to revoluce, ale anarchie.

Koronavirová opatření zasahují i do života hlavní postavy hraného snímku *Za první linii* režisérky Anny Wowry a střihače Sebastiána Kučkovského. Doktor Černý v podání Mariána Rodena je obviněn z toho, že zapříčinil smrt devítiletého pacienta, kterého měl nevědomky nakazit covidem-19. Lékař je nyní v izolaci a mezi zdmi jeho bytu se rozehrává drama člověka, na kterého se snáší množství vnějších tlaků. Novináři mu volají s útočnými dotazy, matka zemřelého chlapce vyvěsila na sociálních sítích video, v němž apeluje na svědomí lékaře, a vedení nemocnice přiděluje jeho pacienty jiným lékařům.

Psychologické drama se pouští na stejnou půdu jako Roman Polański v *Hnusu*. Vyobrazují vnitřní rozklad postavy izolované od vnějšího světa. Přestože příběh má značný dramatický potenciál, trpí nedostatečnou gradací. Kučkovský se snažil tento problém

vyřešit prostřednictvím práce s temporytmem. I tak snímek působí jako monotónní sterilní moralita. Postava se již na začátku nachází v bezvýchodné situaci, kterou není kam gradovat. To může být jeden z důvodů, proč nefunguje tragický závěr, ve kterém je obtížné pochopit, že postava si vzala život a na diváka má tato událost minimální emoční dopad.

Na cestě

Co je to svoboda a zda jí můžeme mít nadbytek, se ptá dokumentární portrét *Jang* tvůrčí dvojice režiséra Josefa Švejdy a střihačky Rosalindy Hálové, kteří stojí i za vznikem *Hlasu lidu*. Aktérem jejich snímku je železniční tulák Jan Gášek. Stejně jako ostatní hoboos jezdí na černo nákladními vlaky po Evropě a zanechává za sebou nápisy pod pseudonymem Jan Glín. Svoje cesty zaznamenává na videa, která vyvěšuje na sociálních sítích. Tvůrci respektují estetiku těchto záznamů. Svůj snímek založili na kombinaci různých typů materiálů zahrnujících videa natočená na iPhone, záběry na 8mm kameru i záznamy pořízené GoPro kamerou, kterou má Jan připevněnou na hrudníku, když se přepravuje na podvozku vlakové soupravy.

Hálová a Švejda nenatočili cestopis či přehlídku adrenalinových videí, ale portrét. Vyobrazují autentický prožitek postavy, která se snaží uchopit pojmy jako svoboda, fungování ve společnosti nebo budoucnost. Dobrodružné momenty se střídají s okamžiky stagnace, nudy, čekání nebo meditativních záběrů na krajinu či na koleje a dráty, které se rozbíhají a sbíhají. Janův

způsob života může evokovat romantické představy o svobodě a objevování dalek. Hrdina si je však vědom, že jeho svoboda má své limity. Je závislá na finanční podpoře ze strany rodičů a na sociálních sítích, díky nimž může být Jan součástí komunity podobně smýšlejících lidí.

Atmosférická road movie se nese v existenciálním tónu. Vypovídá o tom, že svoboda je jen iluze. Jan je sympatický tím, že má odvalu žít mimo společenské struktury, aniž by měl potřebu ospravedlňovat se nějakým světonázorem. Jeho touha dělat si, co se mu zlíbí, a neochota najít si zaměstnání není projevem antisystémového postoje, ale útekem. Cítíme bezradnost člověka, který neví, co se životem.

Učitel Aikida Miroslav Kodým se v dokumentu *Sensei*, na rozdíl od Jana Gáška, pokouší dát svému životu systém. Prohlašuje o sobě, že kdyby se neřídil principy bojového umění, skončil by špatně. Režisér a kameraman Antonio Veljanoski a střihač Savva Dolomanov nalézají v mistrově tvrzení trhliny. Kodým vystupuje jako autorita, na tatami radí studentům, jak se zachovat při střetu s agresí nebo jak docílit životní rovnováhy. V osobním životě má však problémy s dodržováním těchto principů. Potkává ho jedna autonehoda za druhou a kvůli špatné životosprávě ho trápí zdravotní problémy. Dokumentární portrét *Sensei* je moralizující políček neposlušnému mistrovi, který je spíš neukázněný student.

Útěk za svobodou

Nejrozporuplnějším a nejzajímavějším bakalářským snímkem katedry stříhové skladby je *Silueta*. Společné dílo Savvy Dolomanova, tentokrát v roli režiséra a scénáristy, a střihače Sebastiána Kučkovského představuje žánrový hybrid. V prvních okamžicích sledujeme experimentální snímek. Subjektivizační detaily tváře a ruky budí dojem, že vstupujeme do snového, vnitřního světa. Když se pozornost zaměří na mladíka, který má ve vlaku erotické představy o své spolucestující, ocitáme se na poli romance. Ta se překlápí do dramatu, když dívku napadnou agresivní muži a mladík není schopen se jí zastat. Poslední, nejvýraznější polohou *Siluety* je archetypální příběh o boji dobra a zla, který se začne odvíjet poté, co obě postavy vystoupí z vlaku a dívka pozve mladíka k sobě domů, kde žije s agresivním otcem.

Atmosférické kulisy českého středohoří, v jehož srdci stojí opuštěný rodinný dům, propůjčují snímku drsně poetický ráz, který koresponduje s příběhem na hranici erotického snu a dramatu o domácím násilí. Propojení erotiky a násilí bylo v původní verzi snímku ještě zvýrazněno motivem sadomasochizmu, který byl ale nakonec vypuštěn. Zůstala však erotizace oběti domácího násilí, takže to vypadá, že *Silueta* tuto problematiku exploatuje, nevyobrazuje ji jako problém, ale jako součást mladíkovy erotické fantazie.

Téma útěku z represivního prostředí zpracovává i *Osmý den* režiséra Petra Pylypčuka a střihače Timoteje Rajniše. Dívka utíká s chlapcem z náboženské komunity, kterou vede její autoritářský otec. Z útěku za svobodou

se však postupně stává teenagerská rebelie. Dívka chce jet do města, kde si bude moci dělat, co se jí zlíbí, nepřemýšlí však o tom, že by se nevrátila k rodičům. Spíš než na osudový útěk se tvůrci zaměřují na osudový návrat. V tom se *Osmý den* podobá *Siluetě*, která také pojednává o postavě na útěku, jež ve skutečnosti utéci nechce.

Vrak, na kterém opět spolupracovalo tvůrčí duo Pylypčuk a Rajniš, pojednává o útěku před minulostí. Na pozici nočního hlídače vrakoviště nastupuje nový zaměstnanec, kterého váže fetišistické pouto k jednomu z vraků. Enigmatické vyprávění, které pracuje s náznaky a falešnými stopami, postupně odhalí, že za jeho příchylností k autu stojí hlubší vrstvy. Muž se nemůže odpoutat od vraku auta, protože v něm při autonehodě zemřela jeho partnerka. Vrakoviště se stává symbolickým prostorem vyrovnávání se s traumatem a pocitem viny, místem katarze.

II.

Sama proti světu

Mezi nejlépe hodnocené magisterské práce patřil autorský snímek střihačky Elvíry Dulskayi, *Ice Break*, na němž v roli střihačky spolupracovala též Maja Benc. Alex hraje jako jediná dívka v juniorském hokejovém týmu a její otec, který je zároveň jejím trenérem, pro ni plánuje sportovní kariéru v zahraničí. Kvůli tlaku okolí se v dospívající hrdince hromadí frustrace. Ta kulminuje, když brankáře, do kterého je zamilovaná, svede její kamarádka. Až když Alex sabotuje důležitý zápas, její otec si uvědomí, že se s jeho dcerou něco děje.

Autorka projevila velké pochopení pro vnitřní svět hrdinky, kterou autenticky ztvárnila Michaela Rajdlíková. Intimní kamera a propracovaná zvuková složka napomáhají ve vyobrazení vnitřního světa rozpolcené postavy. Fyzičnost hokejových zápasů, detaily rukou a nohou, neverbální zvukové projevy, nárazy těl na mantinely kontrastují se zranitelností hledající se hrdinky. Součástí *Ice Breaku* je genderová problematika, která je nicméně vyobrazena schematicky, jako hypermaskulinní prostředí, které nebere v potaz křehkou dívčí duši. Tento motiv je ještě posílen přítomností autoritářského otce a absencí matky.

Více do hloubky jde snímek jako rodinné drama o dospění. Kompetitivní prostředí, v němž jsou kladeň vysoké požadavky na výkon, poskytuje minimální prostor pro individuální potřeby. Hrdinka tedy nemá jinou možnost než se vzbouřit, což v jejím případě vyžaduje velkou odvahu, protože se vzpírá nejen svému trenérovi, ale i otci. Její vzpoura není pouhou rebelií, je ochranným mechanismem, voláním o pomoc. Příběh Alex není jen o genderu a o hokeji, ale hlavně o hranicích lásky mezi otcem a dcerou.

Se společenskými tlaky se vypořádává i hrdinka autorského snímku Filipa de Piny, *Sama*. Přesvědčivá Anita Krausová ztvárňuje postavu pečovatelky kolem čtyřicítky, která touží po dítěti. Jelikož centra asistované reprodukce neumožňují oplodnění nezadaným ženám, hrdinka se sejde s dárcem spermatu, kterého hraje charismatický Ondřej Malý. Jeho interpretace se pohybuje na hranici karikatury egoistického mužství

a zastihuje civilní Krausovou. Otázky vyvolává i náhlá změna v plánu hrdinky, která si převezme vzorek, ale od samotného oplodnění nakonec ustoupí. Tvůrce tento zvrát vysvětluje jako okamžik, kdy si hrdinka uvědomí odcizenost tohoto způsobu zplození nového života, a rozhodne se raději zůstat bezdětná. Tato skutečnost však ze snímku nevyplývá. Problematická je i nedostatečná identifikace postavy matky, kterou lze považovat též za spolubydlící, nebo za starší partnerku. Pomineme-li tyto nedostatky, *Sama* věrohodně a citlivě vykresluje realitu hrdinky, v jejímž životě chybí dotek. Přestože neznáme motivaci jejího jednání, soucítíme s ní.

Zrcadlení

Do světa ženské postavy nahlíží i drama *Života proud*, kterého se ujalo režijní duo Jan Hecht a Greta Stocklassa a střihač snímku *Sama*, Filip de Pina. Šestnáctiletá introvertní Petra, která trpí poruchou příjmu potravy, je umístěna do dětské psychiatrické léčebny. Když se k ní na pokoj přistěhuje živelná Adéla, zakřiknutá dívka se mění v rebelku. Snímek snese přirovnání s Formanovým *Přeletem nad kukaččím hnízdem* jen v některých ohledech. Léčebný ústav má rysy autoritářské instituce, která připomíná spíš nápravné zařízení nebo léčebnu pro drogově závislé, ne středisko pro léčbu psychicky nemocných.

Klade se zde důraz na tělo, cvičí se, berou se prášky, arteterapie je jen za odměnu, o duši se tu nikdo nestará. Možná proto tvůrci ani blíže nerozvádí diagnózu Petry, která nemá poruchu vnímání vlastního těla.

Hladoví, protože se necítí dobře, jejím problémy tedy může způsobovat zrovna tak deprese. V takovém prostředí je jediným možným řešením útěk nebo vzdor. Petra se nechá ovlivnit Alicí, odmítá léky a během arteterapie se vzbouří a vykřičí svoje pocity ve své básni. Schematické postavy postrádají psychologickou hloubku, z hlediska vyprávění má však jejich polarizace význam. Jedna zrcadlí druhou a vede ji k vnitřní proměně.

K zrcadlení dvou kontrastních postav dochází i v dokumentárním dvojportrétu *Kiosk*. Během studia na škole Krzysztofa Kieślowského v Katovicích začal režisér Daniel Stopa natáčet příběh dvou žen v novínovém stánku. S pomocí střihače Rolanda Garduňa vytvořil příběh o polské trafikantce Anně, která se snaží pomoci své tchyni Lidce, oběti domácího násilí, aby se dostala z vlivu agresivního manžela, toho času ve vězení.

Aktivní Anna pomáhá pasivní a rezigované Lidce, aby se znovu postavila na vlastní nohy. Míra angažovanosti i naléhání však tchyni paradoxně opět staví do role osoby, o které rozhoduje někdo jiný. Tlak je tak silný, že vede k narušení vztahu mezi ženami. Přestože příběh zakončují nesrozumitelné časové skoky, *Kiosk* je neobvykle intimní snímek, který dokáže poodhalit nejen situaci oběti domácího násilí, ale i proměnlivé dynamiky vztahu obou žen. Vypráví o hledání hranice pomoci, kterou dáváme a přijímáme.

Čekárna

Dramedy *Musí to být bolestivý* režiséra Daniela Stopy a střihače Rolanda Garduňa se odehrává

v čekárně vlakové stanice kdesi v zapadlé české vesnici. David a jeho přítel Daniel se zde setkávají s Lucií a jejím milencem Matějem. Heterosexuální pár, v domnění, že David a Daniel nerozumí česky, vypouští z úst množství homofobních poznámek. Když Matěj zjistí, že Daniel je Čech, začne se k němu místo omluvy chovat agresivně a mladíci se ocitají v neřešitelné situaci. Ať se zachovají jakkoli, konfliktu se nevyhnou. Daniela a Davida však společenské předsudky tolik netrápí, oba stojí před mnohem větším problémem: nemohou se shodnout na tom, zda adoptovat dítě, či ne.

Musí to být bolestivý však jako vztahové drama moc nefunguje. Problém, který partneři řeší, není dostatečně představen a v čekárně ho zcela přehluší konflikt s Lucií a Matějem. Z původně zamýšlené nosné dějové linky se tak stává spíše okrajové téma a snímek vyzní lépe jako moralita na pokrytectví a omezenost typu *Vlastníci* Jiřího Havelky než jako drama o vztazích a rodičovství. Tento dojem posiluje i zakončení snímku, jehož pracovní název byl *Čekárna*. Partnerům ujede vlak, takže jim nezbývá nic jiného než zůstat v čekárně, která symbolizuje homofobní společnost. Ještě nějakou dobu v ní budou muset žít, než nastane změna.

Čekárnou je i moravská hospoda ve stylizované absurditě *Za polem* režisérky a scénáristky Hany Neničkové a střihačky Elvíry Dulskayi. Duše zemřelých zde čekají, až budou moci vstoupit na onen svět. Patří mezi ně i sebevražedkyně Elvíra, která skočila pod auto. Nyní se ocitá na neznámém místě, vše je tu divné, cizí, snad i trochu děsivé. Dívky jsou oblečené v krojích, obklopují

je machističtí hospodští povaleči. Morava zde představuje panoptikum, přehlídku divnosti a odpudivosti. Režisérka, která bojuje s přijetím vlastních moravských kořenů, ztotožňuje tradici s patriarchátem a lidovou kulturu vyobrazuje jako endemit, sociálně vyloučenou lokalitu, v níž přežívají pozůstatky starých časů.

Dulskaya měla složitý úkol proměnit natočený materiál, který vyobrazoval převážně mluvící a chodící postavy, ve vizuální záležitost. Vystříhala čtyřicet procent dialogů a informační mezery překlenula voiceoverem. Ten však působí zbytečně, popisuje zjevné, ale nepomáhá v orientaci v postavách, jejich motivacích a funkcích. *Za polem* nenastavuje zrcadlo společnosti, bere nás spíš do světa za zrcadlem, do králičí nory, ve kterém se ztrácíme.

Autor je filmový publicista a televizní dramaturg.

Miloslav Caňko: Úniky a návraty

Náročnost, leckdy i marnost snah uniknout sebe-/zraňujícím životním návykům a vztahům – nejednou ovšem spíš neschopnost přijmout nevyhnutelné, smířit se s nevratným, a neunikat do iluzorního bezpečí stereotypů. Nejrůznější nepohody, ba strádání, jimž člověk vystavuje právě tak očekávání z vnějšku jako ta, jimiž se zatíží sám. Tak lze formulovat téma znovu a znovu exponované v pracích, s nimiž se v půli září 2022 sedm studentů stříhové skladby podrobilo „přechodovému rituálu“ zvanému „státní závěrečné zkoušky“. Obstáli v něm všichni; čtyři si tak zajistili pokračování na vyšším, magisterském stupni studia, pro další tři se celá kvalifikační etapa jejich profesního života stala etapou definitivně uzavřenou.

Ohlédnutí za konflikty definujícími dospívání a pomalu končící léta rané dospělosti pochopitelně převažovala a akcentovány v nich byly první intenzivní

boje o osobní autonomii – vedené zpravidla s vlastní rodinou –, případně ještě vnitřní boj o vlastní všestrannou socializaci, její sladění s etickými ohledy na jiné. K jednoznačně *optimistickému* vyznění sice dospívala výjimečně, nicméně aspoň nějaká *naděje*, víra v elementární možnost „lepšího příštího“, zde nescházela nikdy.

O to pozoruhodnější je ovšem fakt, že nejpřesvědčivějších výkonů (počínajících nezřídka již intenzivní spolu-/prací střihačů na námětu a scénáři) dosáhli autoři ve filmech, jejichž protagonistům – či řekněme rovnou: protagonistkám – věk střední až pozdní neskýtá již prostor pro takovou naději, která by nebyla v nějaké míře podmíněna, zprostředkována, určitou rezignací. Smířením se s nemožností jakkoli odčinit či zpětně „spasit“ hluboce zmrzačenou minulost.

Dvakrát dokonce došlo na zobrazení životního krachu provázeného akutními, k fatálnímu vyústění spějícími pocity beznaděje. Snímkem *Za první linií* (střih: Sebastián Kučkovský, BcA.) nás režisérka Anna Wowra konfrontuje s případem lékaře z časů covidu (případem *modelovým*, tedy typickým spíše „ideálně“), který se v důsledku potvrzení vlastní infekčnosti, souběžného s prudce se zhoršujícím stavem jednoho z jeho pacientů, ocitá současně v karanténní separaci a po pacientově úmrtí v centru mediálně gradované nenávisti. V izolaci nakonec nejenom fyzické, ale především sociální a profesní. On, vedoucí oddělení zvyklý rozdělovat úkoly, je rychle odsunut zcela mimo hru; uvězněn v „oku orkánu“, uniká z jeho nedýchatelna (postižen přece i zdravotně!) jedinou zbývající cestou: přes zábradlí balkónu.

Tragičnost protagonistova rozhodnutí spočívá zejména v tom, že mnohem spíše než o protest či o útěk se vlastně – na symbolické rovině – jedná o nejtotálnější možné sebe-podrobení. S jeho tělem a jménem ať si nepřítel „před první linií“ dělá, co se mu zlíbí; a samotný týl, lékařovo privatissimum, anektují diváci „za kamerou“.

Jako opačný pohyb – do zászvěti s diváky sdíleného – se zpočátku jeví fabule filmu *Za polem* (střih: Elwira Dulskaja, MgA.), dílko pojaté pro změnu jako jakýsi feministicko-folkloristický protějšek k povídce Ladislava Klímy *Jak bude po smrti*. Příklad do posmrtné hospody po sebevraždě pod koly vlaku se výše uvedeným způsobem jeví přinejmenším hlavní protagonistce, do níž režisující Hana Neníčková (jinak studentka scenáristiky) patrně promítla i leccos ze svých vlastních pocitů, postojů či vzpomínek. (Narodila se na Moravě a syžetu dominující téma moravské lidové kultury je pro ni prý – dle sdělení střihačky – „dost osobní“.)

Nicméně ať už se dívčino „salto mortale“ od jejich bezprostředních pohnutek odráželo s očekáváním jakkoliv protikladným – divák se o oněch pohnutkách nedovídá zhola nic –, očekávání byla těžce zklamána: žádné „světlo na konci tunelu“, žádné osvobozující „nic“, nýbrž docela obyčejný, odpudivě umakartový pajzl. „Výživný“ extrakt oněch, z nichž v bezvýchodné zacyklenosti svého dětství a dospívání tisíckrát a jednou tahala svého otce. Symbol všeho, před čím vždy tolik toužila uniknout.

Bodrý zjev a projev Zdeňka Junáka v úloze jakéhosi přemoudřelého krajánka, tu a tam dávajícího k dobru

nějakou tu rázovitou „pjesničku“, mohla skličující dojem z celého toho mělkými ornamenty umatlaného prostředí jediné umocnit. Očistec samozřejmě není peklo a závěr, během něhož si „Eliška“ před mysteriózně prozářeným obilným lánem vyměňuje roli se servírkou (asociovat tedy můžeme i k Vozkovi smrti), jí ponechává prostor pro jistou morbidně zlomyslnou naději do budoucna.

Ve stavu „nemrtvosti“ či „nedomrlosti“ se utrápeně plouží i hlavní postava filmu *Vrak*, první z dvou spoluprací s režisérem Petrem Pylypčukem, jimiž se u bakalářských státnic prezentoval Timotej Rajniš. I mladý muž, jemuž při jím zaviněné dopravní nehodě zahynula manželka, si na automobilovém vrakovišti najde práci nočního hlídače jako v jakémisi symbolickém „údolí stínů“, zjevně aby tu nějak vnitřně propracoval svůj pocit viny. To, že klíčové scéně, v jednom z vraků probíhajícímu dialogu s mrtvou láskou, finální sestřih ponechává dvojznačnost – šlo o sen nebo o bdělou vizi (zjevení)? –, a navíc tuto scénu utíná v půli, dává divákovi prožít napětí mezi nutností odpustit si sám a etikou nesamozřejmostí takové katarze.

Pylypčukův *Vrak* náleží mezi všemi na státnicích prezentovanými filmy k té naprosté menšině, kde zodpovědnost za ústřední situaci je plně na bedrech těch, kdo se z ní potřebují vymanit. Zároveň je jediný, kde předmět této zodpovědnosti má opravdu závažné, dokonce tragické parametry: kde selhání zakládá vinu, kterou si sice lze v nějaké míře odpustit, ne však ji odčinit. Ve zbylých dvou případech – dokumentech – se jedná o zodpovědnost v podstatě jen za vlastní život, navíc

za problémy vzdálené jakékoli fatalitě, a spíše o osobnostní rozpor než o selhá(vá)ní: čím protagonisté vzbuzují sympatie, to bližšímu pohledu ukazuje i nějakou svoji odvrácenou stránku.

Mladík, kterého ve svém druháckém filmu portrétuje dokumentarista Josef Švejda (ve spolupráci se střihačkou Rosalindou Hálovou, BcA.) vede bezesporu poutavou a ve své exkluzivní dobrodružnosti snad i jakoby záviditelnou existenci „železničního tuláka“ (tzv. „hobo“). Ta se však nakonec – prostřednictvím jeho konfrontace s rodiči – ukazuje být nikoli snad jen „neřádnou“ podle nějakých maloburžoazních či rozšafně rodičovských kritérií, ale ve své exkluzivnosti i bytostně fragmentární, zatíženou popřením něčeho, čeho se zároveň nedokáže, nechce, vzdát: ve své podstatě infantilního ukotvení v rodičovském zázemí. Snad na znamení, že si této své nescelenosti, vnitřní protiřečivosti, je sám vědom, přinejmenším latentně, dává jí i symbolické stvrzení. Na sociálních sítích (sic!) se totiž se svojí „temnou stránkou“ („jin“), a ovšem výhradně s ní, prezentuje pod kryptonymem, který dal název i Švejdovu portrétu a který je odvozen od jeho občanského jména: Jan G. – JANG.

Učitel aikido Miroslav Kodym, jehož si pro svůj film *Sensei* vybral Antonio Veljanoski, mladíkem rozhodně není, dokonce již velmi velmi dlouho, a existence, kterou vede, se primárně jeví naopak jako úctyhodná. Nicméně objektivní rozpornost limituje i ji. Střiháč Savva Dolomanov (BcA.) ji v odevzdané explikaci pojmenovává jako vnitřní rozpor moudry oplývajícího

duchovního učitele a současně „normálního dědy“ – banálního českého houbaře s nápadně neuspořádanou životosprávou. Na jedné straně jej vysvětluje „hlavní myšlenkou filosofie aikido“, totiž že „všechno v životě člověka musí dosáhnout určité harmonie“, současně však identifikuje i selhávání Kodymova úsilí integrovat do souladného celku něco, co se ve své excesivnosti jakékoli harmonizaci nemůže nevzpírat. Tomu, který dospělým hraje japonského senseie, děti tak jako tak přezdívaly „děda bum báb“.

Jestliže výše byly *Sensei*, *JANG* a *Vrak* vymezeny vůči ostatním snímkům, tedy jen proto, že osobní zodpovědnost hlavních postav – důvodnost očekávání jejich autonomie – tu byla stavěna mimo jakoukoli diskusi. Rozhodně to neznamená, že ostatní autoři by ve svých strádajících protagonistech viděli oběti pouze a výhradně vnějších faktorů, že by nereflektovali, nakolik se s těmito faktory dokáže proti člověku „spřáhnout“ i něco v jeho osobnosti – nakolik se, vzdor jedincově sebelepší vůli, dokážou navzájem reprodukovat.

Hlavní rozdíl tak nakonec spočívá v tom, že u většiny autorů stupeň generační blízkosti k postavám je v přímé úměře k důrazu na to, čemu jsou nuceny čelit zvnějšku. Člověk se rodí disponován právě tak k autonomii jako k dezorientacím a záleží na poměrech, do nichž se narodil – na poměrech rodinných i společenských – nakolik se prosadí potenciál vyjádřený v jeho rodovém pojmu či naopak vše, co ho limituje jakožto jedinečné individuum, od ostatních právě tak oddělené jako na nich závislé.

Smysl pro dialektickou jednotu těchto jeho protikladných určení byl tentokrát nejmarkantnějším rysem přítomným ve všech filmech o dospívání a snad by jej bylo možné formalizovat do trojčlenky rodina-autonomie-láska. Pokus hrdinky *Osmého dne*, druhé ze spoluprací Timoteje Rajniše s Petrem Pylypčukem, uniknout z dusného prostředí náboženské komunity, k níž se hlásí její rodiče, neztroskotává jen na zásadní pochybnosti jejího odhodlání – její útěk je impulzivní reakcí na kolizi s otcem, nepochybně jen jednu z mnoha kopírujících jedna druhou. Rámcem je prázdninový pobyt v komunitním lesním kempu, její výbavou jen lehký batůžek, a plánem... absence jakéhokoli plánu.

Problémem jako by byla i její podivně rozporuplná fixace na vrstevníka, s nímž se jinak než přes komunitu nezná (byť patrně již od dětství) a který by sotva mohl nebyť zmaten oním chuchvalcem emocí, latentně milostných i ne až tak latentně agresivních, které mu bez jakékoli předvídatelnosti adresuje. Když ho po několika hodinovém lesním bloudění, v opuštěné lesní chatce, vmanipuluje do pozice masturbovaného, vše, co z její strany mohlo vzbuzovat dojem touhy po partnerské vzájemnosti, vyklízí místo tomu nejzoufalejšímu, bezperspektivnímu eskapismu. Několik hodin po takto vyvolané roztržce se sama vrací zpět do kempu a způsob, jímž v lesním rybníce a za vzdálených zvuků táborákové písně (patříčně ideologicky příznakové) cituje očistný rituál z úvodu filmu – dvojznačnost záběru uťatého v momentě jejího zanoření – prozatímní bezvýchodnost její situace jenom stvrzuje.

Poetizujícím pandánem Pylypčukova realistického vyprávění, méně ohleduplným k divákově potřebě lineárně vývojové kontinuity a více asociativním, je spoluautorský film Savvy Dolomanova a Sebastiana Kučkovského *Silueta*. Dramaturgicky jde samozřejmě o další z nesčetna variací na téma „*boy-meets-girl-in-the-train*“, mezi filmovými studenty již tradičně jedno z nejobebranějších. Zpracování je žánrově obligátní: veristicky stylizované observace v pomalém tempu se střídají s představami ústředního subjektu buď v tempu kontrastně rychlém (jde-li o obnaženě sexuální či konfliktní výjevy vázané na prostor samotného vlaku), anebo v tempu ještě pomalejším – to když modelují průběh budoucího seznámení, ohledně jehož reálného uskutečnění či naopak definitivního uzavření ve sféře představ udržují diváka do poslední chvíle v nejistotě.

Výrazné a ideově funkční je tentokrát napětí mezi perspektivou, z níž je budován syžet – perspektivou chlapce – a pozicí, kolem níž je centrována samotná fabule – pozicí dívky uvězněné v klaustrofobním prostředí venkovské samoty, s majetnickým a násilnickým otcem. Ještě podstatnější než pochybnosti, zda jeho konflikt s dceřiným nápadníkem skončil jednoduše chlapcovou porážkou, nebo nám závěrečné záběry sdělují, že vše se odehrálo jen imaginárně, je pro případ druhé alternativy i možná komplementarita mezi mladíkovou a dívčinou slabostí vůle. Uznání, že i představám dává hodnotu teprve orientace na perspektivu druhého. Jakkoli tato je do nich ze své i z jejich podstaty neintegrovatelná, přece jen v této své negativitě mají i svoje ohnisko.

Fenoménem zajisté hodným pozornosti bylo loni několikere vztazení této problematiky i na vztahy mezi ženskými hrdinkami – její rozšíření z projevů intimní vzájemnosti i na projevy solidarity a péče –, respektive důraz, který byl přitom položen paradoxně (či opět dialekticky?) na nutnost konfliktu jakožto někdy jediné, poslední zbývající, formy, již na sebe může vzít vůle adresáta péče neuvíznout v pasivitě, v psychické závislosti na perverzních „ziscích“ z bezmoci.

Film *Života proud* od Jana Hechta a Grety Stoklasy – stríhaný Filipem de Pinou (Mgr.) – nás zavádí do prostředí psychiatrické léčebny, na oddělení pro mladistvé dívky. Mezi dvěma z nich, vrstevnicemi jak jen možno povahově kontrastujícími, přitom však nucenými sdílet pokoj, se částečně pod tlakem okolností, částečně vlivem samotné „chemie“ povahového kontrastu, rozehrává proces kulminující sice otevřeným střetem, současně však umožňující v tomtéž, čím každá z dívek konflikt přivolává, rozpoznat disponovanost právě k té pomoci, jíž je té druhé zapotřebí.

Rubem agresivní indiskrétnosti charakterizující od počátku statnou excentričku Adélu je nejspontánnější možný zájem o druhé. Stejně tak svojí melancholickou introverzí, působící pochopitelně nezřídka dojmem pasivní agresivity, v sobě anorektička Petra chrání to, v čem se Adéle může zrcadlit veškerá zranitelnost, kterou v sobě samé tak důkladně potlačila. Klíčová je každopádně na obou stranách úloha toho, co do vzájemnosti nelze integrovat, co jí může být jediné katalyzátorem – tedy co ji namísto povýtce jen pečujícího

trvání dovede k produktivní, pro obě strany osvobozující pointě.

A právě tak jako *Osmý den k Siluetě*, i *Života proud* lze coby k paralelní konkretizaci téhož obecného tématu vztáhnout k filmu *Kiosk*. Po dva roky natáčený časosběrný dokument, který Rolando Garduño (MgA.) editoval Danielu Stopovi, studentu režie na filmové škole Krzysztofa Kiesłowského v Katovicích, zobrazuje přátelství dvou žen rozvinuvší se na podkladě vztahů rodinných. Ana, majitelka kiosku na slezském maloměstě, jednoho dne zjistila, že její tchýně Lidka žije v toxickém vztahu plném domácího násilí, psychického i tělesného, a nyní provádí nejrůznější kroky k Lidčinu vymanění ze situace, která má pro ni i sociálně zbídačující důsledky.

Aně přitom velice dlouho trvá, než si uvědomí určité skryté motivy své péče – v podstatě s nimi musí být konfrontována roztržkou, kdy se Lidka ohradí proti manipulativnosti, již ze strany své snachy čelí a kterou ovšem v nějaké míře i sama vyprovokovala: svojí chronickou pasivitou, celkovou rezignovaností. Nyní je na ní, aby vedle kontroly nad svojí současností a budoucností obnovila i svoji svrchovanost nad vlastním životním příběhem, doposud nám zprostředkovaným takřka výhradně jen Anou.

Na objektivaci, s níž se potýká titulní postava de Pinova autorského hraného filmu *Sama*, je specifické především to, že se vlastně jedná o sebe-objektivaci – o ztotožnění s tradiční ženskou rolí matky, které přitom (dle všeho) nebylo natolik hluboké, abychom v pokusu ženy středního věku otěhotnět s pomocí cizího

dárce spermatu nemohli zrovna tak jako protest proti vlastní bezdětnosti spatřovat naopak popření protestu, jehož výrazem je sama tato bezdětnost: protestu proti redukci mateřství na roli, kterou je třeba naplnit stůj co stůj, jakýmkoli způsobem. Osobní setkání s dárcem je v tomto ohledu pro protagonistku natolik názornou lekcí, že se svůj „úděl“ nakonec rozhoduje převzít coby svobodné rozhodnutí.

Filmu *Sama* se od pedagogů ve státnicové komisi dostalo největšího uznání pro mimořádnou úroveň autora výkonu ve všech úlohách, které na sebe soustředil: vedle promyšlené koncepce námětu a zpracovanosti scénáře byla výslovně oceněna volba natáčecích lokací, volba herců a práce s nimi. A pochopitelně střihová skladba. Srovnatelného uznání se dostalo i Elwiře Dulské (MgA) za realizaci jejího autorského filmu *Ice Break*, jehož námět byl ovšem poměrně konvenční: dospívající dívka, z níž její otec – hokejový trenér – chce mít rovněž hokejistku a navíc ji zařadil do (svého) chlapeckého týmu, se rozhoduje mezi respektem k otci a touhou po vlastní cestě. Volbu jí otec nakonec usnadní a situace tak ústí – pro jednu – v happy end.

Rolando Garduño, třetí z nynějších magistrů, se sice u státnic prezentoval výhradně spolupracemi, nicméně druhé z nich – na Stopově *Kiosku* – nemohl být upřen rozsah a význam srovnatelný se spoluautorstvím. Přizván teprve dva roky po dotočení samotného materiálu, byl to do značné míry on, kdo ze syrového časosběru, s nímž si režisér nevěděl příliš rady, „vytáhl“

konzistentní a ideově vyhraněný námět, který potom svou editací přesvědčivě zrealizoval.

Závěrem zbývá konstatovat, že po řadě posledních let je to poprvé, kdy se na naprosté minimum omezily dvě tendence ve studentské produkci obvyklé, totiž prvoplánově působivé (byť ne nutně prvoplánově použité) kombinování různých typů obrazového materiálu (analogu a digitálu) a různých formátů. Tentokrát tímto způsobem pracoval jen Josef Švejda v Rosalindou Hálovou stríhaném portrétu *JANG*. Podobně zdrženliví byli bakaláři i magistři v rozvíjení nejžhavěji aktuálních témat: film *Za první linií* a opět Švejdův (opět Hálovou stríhaný) dokument *Hlas lidu*, to byly jediné připomínky covidové pandemie a kolektivních hysterií s ní spojených.

A jen jednou jedinkrát si někdo „zatepal“ do určitých společenských nešvarů, do předsudků vůči cizincům a gayům: David Semler ve svém autorském filmu *Musí to být bolestivý* (střih: Rolando Garduño). Jedná se přitom v první řadě o přesvědčivě zvládnutý žánrový produkt – o hořkou komedii proplétající milostně vztahová témata s tématy společenskými (zde jsou v neposlední řadě konfrontovány velkoměstský kosmopolitismus a zapadle venkovská provinční omezenost) a exploatující některé tuzemsky populární herecké tváře. Tendenci k přeceňování podobných produktů nelze sice u nás popřít – Semlerův snímek obdržel cenu Magnesia za nejlepší studentský film roku – to však padá spíše na vrub porotců a kritiků než samotných tvůrců.

Autor je bohemista a kritik.

Lukáš Bártl: Za fotografií!

Samozřejmosti

Předpokládám, že klauzurní kniha FAMU není něčím, co by mělo být a priori kritické. Předpokládám, že klauzurní kniha FAMU není něčím, co by mělo být a priori pozitivní. Předpokládám, že by mohla být polemikou a že zcela jistě nemá lhát. Jisté je, že limitem tohoto textu je jeho autor.

Jazyk

Je nezpochybnitelné, že jazyk se člověk učí. Ačkoliv existují v tomto ohledu různé radikální teorie, dovednost komunikovat pomocí jazyka člověk běžně získává učení, odposloucháváním a metodou „pokus omyl“. Upravuje části slov, slova, jejich pořadí, postupně vnímá souvislosti mezi větami, utváří kontext až plynule verbalizuje myšlenky. Myslíme jazykem, nejde to jinak!

Výtvarné umění může být chápáno jako vizuální jazyk a je nezpochybnitelné, že každé médium má trochu odlišné postupy a zákonitosti, jakými se jeho vizuální jazyk formuje, uplatňuje a jak je také čten.

Výsledkem tvorby výtvarného umělce však rozhodně není a nikdy nebylo jakési „vizuální esperanto“. Čtení (chápání obsahu) obrazu, grafiky, sochy, fotografie, filmu atd. je u každého člověka zásadně podmíněno jeho zázemím, zkušenostmi a dovednostmi. Vkládat tedy do výtvarného umění naději, že dokáže holisticky a pro „všechny lidi světa“ artikulovat problémy lidstva, vytvářet „vizuální esperanto“, považuji za naivní.

Věčné umění

Jedna z výjimečných vlastností umění je ta, že prostě je. Existuje bez ohledu na institucionální ukotvení. I kdybychom zrušili všechny školy, galerie, časopisy, kina, hudební sály, kluby nebo třeba nakladatelství, umění bude existovat. „Zjevuje“ se ze své podstaty, z hluboké potřeby lidí sdílet pocity, emoce, ale i komunikovat. Zdá se mi však nemožné redukovat umění na prostředek komunikace problémů, které lidstvo trápí a trápí budou. Společnost si k tomuto účelu vymyslela řadu jiných a mnohem efektivnějších kanálů. Dělat podobnou službu je pouze jedním z poslání současného umění.

Kontexty

Výstava diplomových prací studentů je vždy provázaná s konkrétní institucí a je myslím na místě vnímat také tyto kontexty. Není možné se zamýšlet „pouze“

nad samotnou výstavou, ale také nad tím, z jakého prostředí výstava vychází, z jaké atmosféry vyvěrá. V tomto ohledu má Katedra fotografie na pražské FAMU obrovskou výhodu ve své tradici, po dlouhou dobu byla široko daleko jedinou institucí svého druhu. Tradice je však dnes slovo v uměnovědném a uměleckém diskurzu téměř zapovězené. Jako by nutně implikovalo, že vycházet z tradice znamená dělat věci „stejně jak před tím“, neinvenčně, „zaprděně“. Což pochopitelně není pravda, tradice může být břímě, může však být také pevným východiskem k novému.

Kořeny FAMU

V roce 1946 stál u zřízení dnešní Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze legendární filmař a fotograf Karel Plicka. Ve svém projevu u příležitosti založení FAMU údajně řekl: *„Jsme národy, o kterých se říká, že jsou malé. Tím víc toužíme vyrovnat se velkým národům alespoň v oblasti duchovní. Příliš úzkostlivě se díváme po světě, co se kde děje, jak se to dělá a myslíme si, že když to uděláme tou stejnou metodou, docílíme tím stejného účinku a dosáhneme ve světě uznání. Když máme na sebe v cizině upozornit, nestačí předvést odvar a kopii cizí práce. Na našem díle si budou vážit právě toho, co je na něm speciálně naše a krom nás to nikdo nemůže dokázat. Sledujte velice pozorně, co se děje v zahraničí, ale metodu, jak na to jít, hledejte u nás doma, v našich hlavách a srdcích.“*¹ Mnohým mohou

¹ Marián Pauer. *Karol Plicka*: Bratislava, 2016, s. 67.

tyto věty vyvolat na tváři jemně jízlivý úsměv, protože je budou považovat za dávno přežitý způsob přemýšlení. Myslím ale, že je dobré si je alespoň občas připomínat. Už jen proto, že Plickou zmiňované „vnímat svět a aktuální dění, ale tvořit podle sebe“ přineslo FAMU nezpochybnitelné úspěchy šedesátých let.

Každopádně tradice pražské školy má ryze formální odraz také v jejím uspořádání. Fotografii je věnováno celé jedno pracoviště, celá katedra, což je v rámci domácích podmínek ojedinělé. Většina škol má své ateliéry fotografie začleněné pod intermediální katedry, katedry nových médií nebo podobně profilované fakulty. Katedra fotografie FAMU tak přinejmenším strukturálně působí jako svého druhu animozita, která by měla mít z této pozice funkci jakéhosi obránce média jako takového. Měla by učit nejen obecně umění, ale měla by učit fotografii, její technologii a jejímu jazyku. Klauzurní výstava Katedry fotografie FAMU, kde je k nalezení jen několik málo fotografií, tak může působit překvapivě. Napsané nevnímám nutně jako kritiku, ale jako polemiku.

Rámce výstavy *Odstavec v glyfech*

„Výstava diplomantských projektů studentů a studentek Katedry fotografie FAMU představuje aktuální dění v oblasti fotografie a nových médiích v ateliérech Klasická fotografie, Dokumentární fotografie, Nová estetika, Imaginativní fotografie a Intermédia.“

Kurátorka

„Naše schopnost verbálně i vizuálně artikulovat současná témata brzdí jakési zpoždění v porozumění nepředvídatelného vývoje globálního světa. Nutnost re-vize výrazových prostředků se propisuje do každodenní komunikace, nutí nás pojmenovávat nové fenomény a hledat nové formy. Kdysi dávno, na dalekých ostrovech, udržovala jedna civilizace své chápání světa prostřednictvím obrazových znaků, jejichž neopakovatelné univerzum sice promlouvá výmluvnou vizualitou, ale pro jeho obsahový přepis neexistuje v dnešním světě ekvivalent. Právě zřetelná inspirace přírodními formami připomíná naše dnešní limity, normativní stránku dnešního světa a ztrátu naší schopnosti symbiózy s přírodou. S vědomím permanentní dočasnosti je informace skrytá v nejaktuálnějších vizuálních záznamech snahou, jak překlenout vzdálenost, kterou staví současný narativ mezi nás a naši přirozenost.“ Mariana Serranová

Umělci

Andrej Kiripolský, Nikol Czuczorová, Lenka Janíčková, Klára Žantová, Jiří Procházka, Veronika Čechmánková, Dominika Červená, Petr Pustina, Jakub Hons, Tatiana Lvovská, Tomáš Vobořil, Anna Vopátková, Anushka Gambhir, Madison Sable, Juan Cevallos, Ekaterina Fonina, Gabriela Benish-Kalná, Alice Ullspergerová, Anna Pavel

Výstava

Výstava představující výběr z diplomových prací Katedry fotografie FAMU se konala v Kampusu Hybernská. Měla své zastřešující téma ve vizuálním jazyku a komunikaci obecně a také v „symbióze s přírodou“. Je mi jasné, že společné téma se u diplomových prací hledá těžko a kurátor musí udělat řadu kompromisů. Z mého pohledu je ale právě toto jeden z problematických rysů celého pojetí výstavy. Proč vytvářet společné téma? Proč nepředstavit jednotlivé umělce, neukázat jejich cestu za dobu studia a jakýsi „bod nula“ po jeho dokončení, kdy vstupují do světa uměleckého provozu již pouze sami za sebe? Prostorové rozvržení výstavy vytvářelo vlastně samostatné expozice, navíc s vlastním doprovodným textem. Texty jednotlivých umělců pak jako kdyby upřesňovaly, nebo dokonce do určité míry potlačovaly myšlenkové zastřešení výstavy.

Celá výstava pak jako kdyby oscillovala mezi dvěma polohami: na jedné straně silně osobní, a na druhé obecnou. Tím myslím díla odkazující spíše k osobnímu příběhu jejich tvůrce a díla komentující obecná celospolečenská témata či zabývající se principy umění a médií. Jako reprezentanty zmíněných kategorií vnímám na jedné straně práci Kláry Žantové *Tvůj žaludek je trochu nervózní, lechtá ho ve střevech*, která pracuje s videem a je pro mne osobně založená na silných emocích, a na druhé dílo *I Know Exactly What I have Photographed* Dominiky Červené, která, zjednodušeně řečeno, zkoumá svět klasického a digitálního fotografického obrazu.

Nastíněná rozmanitost je jistě v pořádku, mohla dokonce v návštěvníkovi vytvářet jisté napětí, zvědavost a chuť pokračovat do další a další místnosti neobyčejně členitých výstavních prostor. Pestrá byla výstava také ve smyslu použitých médií. Z mého pohledu je o to více překvapivé, že přes zmíněnou rozmanitost nebylo na výstavě žádné dílo čistě fotografické. Nebo podobné dílo na Katedře fotografie nevzniklo? Nevím.

Každopádně příklon k intermédiím byl jedním z rysů této výstavy a snad je i obecným trendem v současném umění a současné fotografii. Přístup je to jistě legitimní, ale skýtá mnohá nebezpečí. Za onu „mediální nevyhraněnost“ se totiž nezřídka skryje tvůrčí impotence. Neschopnost artikulovat dílo jazykem daného média, v našem případě fotografie. Dokonalé poznání jednoho média by mělo předcházet jejich propojování. Opět, napsané nevnímám nutně jako kritiku směřovanou k výstavě, ale jako polemiku. FAMU a její Katedru fotografie nicméně osobně chápu jako „ochránce“ média fotografie a ne jako „nevyhraněnou“ intermédiální katedru. V této ochraně pramenící z tradice by se mohla skrývat velká devíza školy. Nakonec jít s dobou se principiálně vylučuje s tím být progresivní, nebo dokonce být prorokem.

Jakási mediální nevyhraněnost má také další dopady. Totiž že široká veřejnost výstavě a řekněme jejímu jazyku často nerozumí. Nad emocemi, které mají jistou univerzálnost, stojí složité racionální systémy. Jistě, svět umění může veřejnost s klidem ignorovat a jistě není smyslem umění být pochopeno všemi, ale platí to

jen částečně. Pakliže je cílem některého z umělců artikulovat všeobecná celospolečenská témata, nemůže veřejnost ignorovat. Jinak jeho práce neplní poslání, které si sám vytýčil. Jedná se pouze o umění pro umění. Veřejnost od umění, a potažmo od konzervativní formy prezentace výtvarného umění, tedy výstavy, očekává především emoce a s nimi možná téměř mimoděk dodanou informaci. Výstava je pro většinu veřejnosti jistou očistou, hygienou, ostrovem emocí v přemíře racionality. Pokud člověk touží po složitých kódech, může si například přečíst tuny vědeckých studií.

Vidím tedy rozpor mezi formou některých děl a cílovou skupinou, které jsou určena a která by z principu měla být co možná nejpočetnější. Za všechny mohu uvést práci Gabriely Benish-Kalné *post dirt*. Autorce bezbytku věřím její upřímný zájem o téma životního prostředí, ekologie a obecně fungování člověka v současném světě. Angažovanost prokázala svým životním příběhem a aktivistickým přístupem. Otázka, pro koho je určeno toto její dílo a jaký je jeho dopad na společnost, mi však zodpovězena nebyla. Přitom „čistá“ fotografie, například ve spojení s veřejným prostorem, se pro artikulaci autorkou zvolených témat zdá být z mého pohledu ideální.

Tím se vracím ke Karlu Plickovi a jeho slovům. Podle mne byl Plicka inspirativní svou pokorou a vírou v to, že trendy se mají sledovat, ale kriticky hodnotit. Myslím, že to byl umělec, který věřil v určitou univerzálnost krásna, či chcete-li emocí, a v osobní zodpovědnost každého tvůrce, který se nemá vztahovat „pouze“

dovnitř úzké umělecké komunity, ale nepodbízivě kultivovat život celé společnosti. Tyto myšlenky jsou navýsost aktuální dodnes. A fotografie má to privilegium být možná tím nejuniverzálnějším vizuálním jazykem. Jistě ne bezvýhradně, ale míra jeho pochopení je vysoká. Žijeme myslím v době, kdy se umění (podobně jako například v průběhu druhé světové války ústy Jindřicha Chaloupeckého) musí ptát po svém smyslu. A pokud nás zajímá smysl díla, musí nás zajímat jeho jazyk a pak nás musí zajímat také schopnost publika jej číst. *Odstavec v glyfech* tak z mého pohledu paradoxně směřoval jinam, než bylo jeho avizované poslání.

Autor je historik umění a pedagog na Fakultě umění Ostravské univerzity.

Sylva Poláková: Dystopie, eskapismus, intimita

Prostory Galerie AMU (GAMU) v průchodu mezi Malostranským náměstím a ulicí Tržiště se již po několikáté staly místem prezentace prací Centra audiovizuálních studií FAMU, které v uplynulém roce vytvořili studenti a studentky. Tento text se zaměřuje pouze na vystavená díla, a nikoliv na všechny klauzurní projekty, které studující podle technických specifik představili hodnotící komisi rovněž formou projekce přímo na FAMU. Výstava *In Crossing, Transformation is a Central Theme* v GAMU tak nemůže být vnímána jako zcela vypovídající o této katedře, tvoří pouze jednu její část, která má blíže k uměleckému provozu nežli kinematografickému dispozitivu.

Kurátorem výstavy byl tentokrát Georgy Bagdasarov, který na FAMU vyučuje zvuk a generativní umění. Práce prezentované v GAMU vznikaly v tvůrčích dílnách nejen Bagdasarova, ale také pod pedagogickým vedením Marie Lukáčové a Martina Blažička. Studentské práce, jež vyžadovaly výstavní instalační řešení, byly rozmístěny v prostorách galerie v duchu jakéhosi sestupu pod zastřešujícím tématem *Transfomace*. Ne všech jedenáct děl však integrovalo pohyblivý obraz.

Po performanci Anastacye Rybalchenko, která proběhla v den vernisáže 13. 6. 2022, zůstaly v galerii jen fragmenty: klec pro křečka, kusy textilií, mušle a kamínky. Jiným objektem bylo zavěšené kovové torzo páteře zakončené srdcem. Autorkou symbolické plastiky přibližující fyzický prožitek „zlomeného srdce“ byla stážistka z Katedry volného umění pražské UMPRUM Tamara Pauknerová. Zbývajících devět instalací již s pohyblivým obrazem nakládalo jako s klíčovým médiem a kombinovalo jej s objekty, fotografiemi, nákresey, audio prvky a se začleněním návštěvníků galerie.

Právě snaha o sloučení různých forem pohyblivého obrazu vymykajících se tradičním kategoriím hraného, dokumentárního nebo animovaného filmu stála u vzniku Centra audiovizuálních studií na FAMU v roce 2004. Sblížení teorie a tvůrčí práce mělo podpořit etablování hraničních mediálních žánrů a disciplín, které se nejvíce blížily experimentální kinematografii a umění pohyblivého obrazu jako spíše výtvarné disciplíně. Tuto

konceptci vytvořili filmoví historikové Vít Janeček a Michal Bregant, tehdejší děkan FAMU.¹

Škola, včetně CAS, prošla v následujících osmnácti letech několika proměnami, jež souvisely se střídáním ve vedení školy a jejími koncepcemi. Napříč těmito změnami CAS představoval jednu z odpovědí vysokých uměleckých škol na otázku akceptování rozšířených možností pohyblivého obrazu zapříčiněných technologickým vývojem audiovizuálních komunikačních médií. Pedagogicky zde působí (či působili) Miloš Vojtěchovský, Martin Blažíček, Eric Rosenzweig, Tomáš Pospiszyl a mnoho dalších hostujících osobností, v jejichž „díl-nách“ vznikají projekty využívající počítačovou animaci či umělou inteligenci. Stejně tak studenti a studentky každoročně realizují filmy, které se mohou blížit narativnímu, dokumentárnímu nebo experimentálnímu filmu. Mnohé jsou prezentovány jako výtvarné instalace v galeriích. Ale vznikají i aktivistické projekty, které se odehrají mimo běžná prostředí kina či galerie a pronikají přímo do veřejného (městského či virtuálního) prostoru a krajiny.

Práce, které byly v GAMU na začátku léta 2022 prezentovány, kondenzovaly problémy, s nimiž se vypořádává současná generace nejvíce. A jak napovídá název výstavy *In Crossing, Transformation is a Central Theme*, vystavující studentky a studenti je vnímají jako křížovky, na nichž se tato témata mohou protínat, narážet na sebe nebo měnit trajektorii.

¹ Více o historii Centra audiovizuálních studií viz Tomáš Pospiszyl – Eric Rosenzweig (eds.). *CAS: Co je to?* Praha: Nakladatelství AMU, 2013.

Generační témata pak získávají další rozměr, pokud k jejich artikulování dochází za využití citace starších prací. Po osmnácti letech existence katedry je zajímavé pozorovat, které starší projekty i u dnešních studujících nacházejí odezvu. Ti si je pak vybírají jako referenci pro vlastní tvorbu. Takto navázala Karolína Hnětková na akci *Osvícení* absolventa CAS Vladimíra Turnera, performerera Vojtěcha Fröhliche a fotografa Jana Šrámka, kteří v roce 2012 odklonili osvětlení reklamního billboardu směrem k betonové plastice *Rovnováha* (1989) sochaře Josefa Klimeše na Barrandovském mostě. Tehdy trojice chtěla streetartovou intervencí upozornit na převahu reklamního sdělení na úkor veřejného prostoru, který má svou historickou a uměleckou stopu.

Karolína Hnětková deset let poté prezentovala v GAMU grafickou instalaci o třech city lightech nazvanou *87 600 hodin*, kde na základě statistik dokládá, že se poměr mezi zastoupením uměleckých a reklamních sdělení ve veřejném prostoru nezměnil. Zatímco akce *Osvícení* spadá do praxe urban hacking, v níž se kombinuje adrenalin s dobře srozumitelným gestem, Karolína Hnětková revidovala ve své práci data, která je potřeba studovat jako komplexní materiál. Zvolila tak odlišnou, snad více strohou strategii, jak vypovídat o tomtéž tématu s odstupem deseti let.

Další práce umístěné v prvním sále po vstupu do galerie přenesly návštěvníky z fyzického veřejného prostoru do virtuálního prostředí, kterému dominuje počítačově generovaný obraz, v němž je možné prožívat dystopické nebo eskapistické příběhy. Sofia Sováková

v práci nazvané *Astragal* vypráví o cestě k naplnění údělu, o úskalích, nejistotách i pomoci a ochraně, které hrdinku přesahují. Název sám odkazuje k výrazu z architektury, který označuje část pilíře a zároveň evokuje spirituální význam slova. Autorka název zhmotnila v instalaci z několika různě vysokých bílých kvádrů, do jejichž středu umístila horizontálně ležící obrazovku. Fyzický prostor, děj, který se odehrával na obrazovce, a vyprávění ve formě titulků v obraze společně vytvářejí fragmentární představu o mytickém příběhu, který se opakovaně rozkládá a opět konkretizuje, jak se opakuje smyčka.

Na pomyslné křižovatce mytického bezčasí a futuristické vize se v prvním sále galerie nacházela také práce Matěje Martince. Jeho počítačová animace s názvem *Incomprehensible Labour by Specific Means* zobrazuje, jakým způsobem se díky mechanizaci a umělé inteligenci může proměnit práce a lidský prvek v ní zastoupený. Martincovo vykreslení přitažlivosti této mechanizované ekonomie práce a spotřeby, z níž ale mrazí, se podobá uvažování Jozefa Mrvy mladšího. Mrva v předešlém roce se svým snímkem *Zalando War Machine* získal cenu poroty Jiných vizí CZ 2021. Tento absolvent brněnské FaVU a Matěj Martinec patří k tvůrcům, kteří dovedou propojit specifčnost generativního umění a počítačové animace s dopady umělé inteligence a dalších technologií na současnou společnost.

Hříčkou na téma proměny pohyblivého obrazu byla práce Tomáše Rampuly *Noční můra Edwarda Jamese Muggerridge*. Autor nechal na dvou monitorech podlehnout

filmový materiál počítačové degeneraci. Použil ikonicky známé snímky fotografa a vynálezce jedněch z prvních optických zařízení k zachycení a promítání pohyblivého obrazu, Eadwearda Muybridge. V názvu své instalace však Tomáš Rampula použil rodného jména tohoto předchůdce kinematografie, čímž podtrhl otázku významu původnosti či řekněme originálu – otázku, kterou je v případě technicky reprodukovatelného umění, a natož digitálního, stále potřeba revidovat.

Sestup k intimněji laděným projektům se v rámci galerijní instalace odehrál v chodbě spojující první a druhý sál GAMU. Jáchym Ozun umístil proti vertikálně zavěšené obrazovce staré červené obývací křesílko, z něhož diváci mohli sledovat video *Porn Life Simulator* na téma sociální sítě Grindr pro LGBT komunitu. Ozunova instalace a video Kláry Kacířové *Paralysis* o spánkové paralýze vytvářely v chodbě zónu pro reflexi solitérních prožitků, které pravděpodobně souvisejí také s nuceným uzavřením v době covidové pandemie.

Poslední dva sály opanovaly dvě autorky, každá s vlastním monumentálním projektem. Jako by se tu rytmicky opakovala témata dystopie a eskapismu s intimitou, což vytvořilo celkovou dynamiku dojmu z této výstavy. Julie Žil Vostálová zaplnila prostor jakousi sochou či spíše organismem vytvořeným z různých elektronických přístrojů a dvou vertikálně umístěných obrazovek, které evokovaly křídla anděla. Její elektronická mnohahlasá bytost nazvaná *Proud/Egregor* integrovala pět základních charakterů – jakýchsi zástupců nového „kmene“ digitálních osobností.

Vstup do posledního sálu galerie znamenal proniknutí do nitra autorky instalace Alex Sihelské. *My dream queer core: AKT O*, dílo čítající několik videí prezentovaných na obrazovkách i projekcích bylo do tvořeno dalšími objekty tak, aby instalace působila jako jakýsi vnitřní pokoj. Dojem, že se nacházíme uvnitř „hlavy/těla“, umocňoval hlasitý zvuk, v němž se střídaly, prolínaly a vzájemně rušily čtení z feministické teorie, dialog při sexuální hře nebo nadávky z okolí. Tuto pozvánku do vnímání vlastní identity halila upírská stylizace, která však působila jako jakási obrana před přílišnou otevřeností.

Po téměř dvou dekadách své existence už CAS nemusí prezentovat snahu o rozšiřování povědomí o širokém uplatnění pohyblivého obrazu včetně uměleckého provozu. Podobně jako v jiných ateliérech, které od 90. let vznikaly na českých vysokých uměleckých školách, také studentky a studenti CAS již nepřistupují k volbě média s primárním záměrem vytěžit maximum z vlastností a možností dané technologie. Ve svých pracích se vypořádávají s generačními tématy, jejichž součástí nebo dokonce příčinou jsou právě média a takzvané nové technologie.

Autorka je filmová badatelka.

*Ondřej
Trhoň:
Starý svět
končí
a nový
se teprve
ve švech
svíjí – něco
si přej
a zavři oči*

Včera mi někdo ukázal, že už vznikly první burzy s prompty pro neuronové sítě. Umění manipulace symboly a jazykem tak, aby z počítačových útrob přišel kýžený výsledek, a ne v hloubce datasetů ukrytá Loab. Interface je práh, ale může být výstava taky rozhraní? Připravuju si polštář.



Frakturovaný digitální obličej pozoruje stín dopadající na stržený a nalomený válec s nápisem „práce platí“. V pozadí je vidět jakoby serverovou infrastrukturu, v přímém kontrastu s uhlazenou postavou na vertikální obrazovce – pleť moderního flâneura Shitmakera, PastelGirl, Plazaq a Coffboie je dokonalá. Póry k zulíbání, metalizující barva, od níž se odráží slunce prosvěčující mandalovitý prstenec. Outfit se sportovním nátělníkem doplňuje červená tvářenka.

Dílo *Eggregore* Gabriely Palijové a Žil Julie Vostalové zní jako ozvěna Eda Atkinse. Připomíná (v dobrém!) jeho práci s umělými těly a jejich existenciálním poselstvím – nepřijemná přítomnost vlastní entropické tělesnosti je v *GAMU* zasazená do kontextu zkrácených úvazků, cloudové infrastruktury střídavě ztužující a rozměňující identity, afekty, jistoty i příležitosti.

Roztroušené, ready-made fólie nebo na základní částky rozebrané plastové objekty ale připomínají, že něco jako skutečně virtuální existence neexistuje. *Každý dostane, co si zaslouží*: mediálně-archeologická skulptura mluví o odosobnění do digitálních já (má v sobě vtípký a spoustu kofeinu), ale taky odcizení mezi

nízkopolygonovou trávou. Načerno nastříkaný keř je pak možná posledním zbytkem v post-apokalyptické krajině, kde se centrální počítač rozpíná do všech stran.

Zpoza černočerné masky září bílé oči, čistá bělma, svým pohledem penetrující klenbu nad dveřmi a přes sklo dopadající na malostranské kočičí hlavy. Extrakce z extrahujícího stroje.



Ve vedlejší místnosti mezitím probíhá homage à Wilmot's Warehouse (nezávislá, abstrahovaná hra na správce skladu) ve 4K. Když sleduju *Incomprehensible Labour by Specific Means* Mateje Martince, myslím na sklady Amazonu, myslím na faktury zaplacené automatickým systémem, který loví slova e-mailů podle algoritmu strojového učení. Tužka levituje nad papírem v grafice jako z Canva šablony, ruka chybí, *Animatrix*, ale místo jaderné války automatické továrny, v nichž se abstrahované komodity vyrábějí, balí, distribuují.

Už není důležité, *co přesně*, ale *kolik, jaké kategorie, podle jakého algoritmu remarketované*, v ikonách, databázích, protože kapitalismus rozumí jen řeči čísel a textových řetězců a vše převádí do škatulek, s nimiž jde počítat a snadno je převádět globálními logistickými a ekonomickými cestami. Jako bychom ve videu cítili přítomnost neviditelné platformy, ne nepodobné AWS (ta aktuálně podpírá nějakých 40 procent cloudové infrastruktury), nad-lidské entity (Bratton) nebo snad vektoru kontroly nad informacemi (Wark).

Srdce stroje postříkané žlutým lakem z uniformního korporátního grafického manuálu. Potěšení z vycizelované estetiky, erotika přesnosti. Kapka industriálního lubrikantu.



Usínám se slovy hornyguys.net na sítnici, která pulzuje tanečním rytmem a až za očním nervem se míhá abjektní stín trojpahýlového stvoření – zárodečného listu nebo snad pomýleného embrya – prolínající se s ozvláštňující tělesnou touhou neurčitě humanoidního performer. LCD/LED (typ televize nevím) soulož (?) a touha usídlená v mrtvých pixelech videa *Porn life simulator* Jáchyma Ozuny. Je to digitální drag, nebinární tělo, možná metafora genderu a pohlaví (i když i toho druhého je mnohem víc než 2, viz YouTube kanál SciShow).

Zrovna dnes mi Instagram nabídl vytvoření vlastního avatara a rodit virtuální předobrazy nás očividně baví, umělá kůže se stává plátnem pro sebe-abstrakci, kdy v omezeném prostoru možností uživatelského rozhraní hledáme (anebo cíleně pozměňujeme) vlastní rysy. Lacanovské zrcadlo/mirror-stage, vlastní obraz znatelný i v černých plochách galerijní obrazovky. Zveličuje to procesy, které už kolem nás probíhají.

Avatary totiž nejsou loutky, ale spíš nástroje sebe-utváření, a naše vlastní tělo (a nevědomí a kognice a dysforie) *tělem hybridním* ve zpětnovazební smyčce. Co když ale pod tím vším jako chtonická entita dřímá podobný roztomilý (kawaii!), ale taky hrozný (creepy) zámoček?



Obloha se vzdaluje, přetnutá mýdlovými bublinami a z mé páteře vyrazejí ostny (*Better broken heart than a broken spine* Tamary Pauknerové). Heartbreak je koneckonců taky jen brod k něčemu novému, i když bolí. Symbióza napříč (mezi)lidskými druhy, scéna, do níž padám v prvním patře – Sofie Sováková, *Astragal*. Ukládám recept, na potom.

A zřejmé je, že sebeodcizení nekončí ani po setmění a nezmizí ani ve snu, na jehož horizontu stojí planoucí borovicové lesy. Spánková paralýza (*Paraparty* Kláry Kacířové) ve 3D skenu vlastní postele, kde předměty i těla slévají do tuhých tvarů. Fragmentace meshe a particle cloud jako alegorie zbytků tuhé identity, která se roztéká pod svitem měsíce, zatímco se z nevědomí vynořují monstra.



Zato já sním někde mezi billboardem vedle dálnice (Karolína Hnětkovská, 87 600 hodin) a minulostí, kterou se teprve (celkem) nedávno proháněli koně za oponou epistemologického tajemství: zamrazení pohybu zvířete symbolizovalo nový věk vědecké racionality, kterou budou za pár dalších desetiletí kritizovat post-strukturalisté. V 19. století jsme na realitu začali přikládat mřížku technických aparátů s přesvědčením, že teď máme po ruce konečně ta surová, objektivní data, která nám umožní objevit i ty nejniternější zákony, kterými se řídí svět.

Jak ale vidíme v případě blackboxu strojového učení (ten využívá Tomáš Rampula v *Počasí v bezčasí*), jednoho z nejnovějších (ve smyslu technického hypu) výdobytků, nejasnost a strojové přišerí nemizí. Když počítač rozhýbává Muybridgeho koně, víme, co přesně se v něm děje? Vstupy, výstupy, předsudky, lidský operátor za klávesnicí (dřív to byl fotoaparát), který uhranutý možností stroje *myslet* (wow) zapomíná, že antropocentrismus nekončí tím, že statistickou analýzu přenecháme neuronovým sítím.

Gaussian blur. Odstranění modernity. Smrt na silnici, smrt estetiky. Viděli jste *NOPE*?



Knihu *This Young Monster* („Tato mladá přišera“) začíná kurátor a esejistka Charlie Fox dopisem svému vlkodlačímu já. Queerness pod srstí, která se v průběhu knihy rozvine do podob monstrozity skrz drag (Leigh Bowery), dospívání (*Alenka v říši divů*) nebo mládí na okraji společnosti (Harmony Korine a Clarkův portrét kluka ze *Sám doma*), vykresluje tradici kvíření jako související s částmi společnosti, na něž se ve slušné, měšťácké rodině radši nehledí, nebo ještě lépe, stávají se potlačenými touhami, identitami a emocemi.

Občas tomu všemu ale chybí kapka krve, když se vampírka z filmu *Trhej* od Alex s tampony místo kyselých okurek vydává před DJ pulty. Domnělou emancipační svatyni (na stěnách jsou velké obludy, chci se nechat obejmout a ztratit v soundcloudovém oparu) ale narušuje zjištění, že queer neznamena být prostý

toxicity, protože odnaučování vzorců trvá. Co když i predátorství může být intersekcionalní?

Snuff. Ruční kamera. Šum na čipu pod secesní lampou a polibek na dobrou noc před bathbomb z potmělé lásky hraničící s obsesí. Vzdech před úsvitem, site-specific rituál. Dobrou noc.

Autor je kulturní a videoherní publicista.

Barbora Tauerová: Začít novou hru?

Po letech plánování a očekávání se letos na světlo světa dostaly výsledky prvních dvou semestrů nově rozjetého studijního programu Herní design. V drobném zázemí v ulici Klimentské, daleko od hlavní budovy FAMU na Smetanově nábřeží, se zdá, jako by se na budoucí designéry virtuálních světů trochu zapomnělo. Dovoluji si říct, že opak je pravdou. Pokaždé, když jsem ateliér navštívila, panovala tam velmi milá a přátelská atmosféra. Stejně tak to bylo i na závěrečných klauzurách prvního ročníku.

V malé místnosti plné počítačů se sešlo sedm studentek a studentů a stejný počet vyučujících. Ti vedli studující předcházející měsíce v disciplínách, které jsou při tvorbě her nezanedbatelné. A že jich není málo – od herní historie a teorie přes zvuk, UX, animaci až po produkci, scenáristiku a mnoho dalších aspektů herního vývoje. S takovým arzenálem skillů, které jsou

od herních vývojářů/ek žádané, není překvapením, že se pro tento obor rozhodli uchazeči s velmi rozličnými absolvovanými bakalářskými programy. Stejně různorodá jsou i jejich prezentovaná díla.

Obědárnum Martina Hromádky se dá nazvat herní groteskou na motivy typických českých rodin typu Holmolkovi. Cílem hry je posadit ke stolu členy rodiny a vést konverzaci pomocí výběru dialogových bublin tak, aby všichni odešli spokojení a nerozhádání. Což už kvůli základním kulturním kamenům českých rodin snad ani není možné.

Univerzální proud uštěpačných poznámek na vzhled, úklid, sousedskou rivalitu a manželské nesnášenlivosti známe asi všichni. Martinův koncept zobrazení těchto stereotypů zesílil celkový setting, ve hře totiž manipulujete za loutkové postavičky na divadelním jevišti. Ať už váš rodinný oběd dopadne jakkoliv, určité se u něj velmi pobavíte.

Prisma je 3D isometrickou adventurou s hororovými prvky. Při prvním pohledu se nabízí srovnání s úspěšným *Inside* od studia Playdead. Autor Josef Šmíd ambiciózně míří na podobně náročná témata. Ocitáte se totiž v roli Vysvětlovače, který pomocí svítilny proměňuje obyvatele industriálního města ze zombies na uvědomělé občany. Aspoň tak to vysvětluje Josef. Hra totiž nemá žádné dialogy nebo expoziční text.

Přiznávám, že se mi významová vrstva této hry o boji s dezinformacemi poněkud ztrácela, nicméně silná atmosféra a nápaditá mechanika tuto slabost v konceptu vynahrazuje. Ujasním, že to nekritizují, spíše

oceňuji horlivost se vypořádat s takto náročným tématem, což se jistě v dalším díle podaří zase o něco víc.

Petra Emmerová se ve hře *Začarovaný čas* pustila do vděčného i zrádného žánru her odehrávajících se v časové smyčce. Jakožto čarodějnice se snažíte v rámci jednoho dne zachránit svoji kamarádku před smrtí a posléze i samu sebe před upálením inkvizicí. Roztomile kreslená 2D adventura má propracované puzzly a pevně se drží svých pravidel. Možná někdy až moc zevrubně, ve hře je totiž spousta textu, kterému by pomohlo osekání.

Na druhou stranu stojí za zmínku, že Petra se nikdy psaní nevěnovala, a díky práci na této hře se její scénářistické schopnosti podle vyučujících hodně posunuly. Celkově bylo velmi inspirativní vidět, jak vyučující Petru, ale i ostatní studenty podporovali ke zkoušení nových věcí a osahávání si neznámých postupů.

Požírač je první FPS (first-person shooter, česky „střílečka“) z prezentovaných projektů. Bojujete v ní se zhrzenou abecedou, která na sobě už nechce nechat páchat zločiny, a tak vás vtáhne do rozborceného světa posetého zapomenutými písmeny a emotikony.

Autorka Kateřina Hanáčková je původně novinářkou. Tvorba videoher pro ni byla úplně novou výzvou, a tak je pochopitelné, že se tematicky rozhodla pro oblast, která jí je blízká. Břítké dialogy a vtipné glosy ale nejsou to jediné, co *Požírač* nabízí, jedná se o velmi koherentní hru, která dává dohromady různé žánrové přístupy. Plnění jazykových puzzlů mezi střelením na emotikony prostě funguje moc dobře.

There will be gold se vydává směrem atmosférických walking sim adventur podobně jako *Kentucky Route Zero*, *Firewatch* či *Where Water Tastes Like Wine*. Tak jako se všechny výše popsané hry hojně inspirojí žánrem americana, divokým západem, romantikou americké přírody a folkloru, stejně se o to snaží *There will be gold* Venduly Burešové. Ocitáme se v několika vrstvách vyprávění účastníků výpravy za zlatem a lepším životem, která nedopadne úplně podle představ hlavních postav.

Drobnými rozhodnutími se nejen ztotožňujeme s postavami, ale také se díky nim dostáváme k různým koncům. Nejsilnější je hra v momentech, kdy se několik časových linií vyprávění začne lynchovsky prolínat. Dalším plusem je, že autorka myslela na opětovné hraní hry – s různými rozhodnutími se ve hře dostanete k různým koncům. Mírná kritika z mé strany se tyká settingu. Už dlouho si přeji hru s podobnými tématy, jen zasazenou do českých luhů a hájů.

War on Wardrobes je druhou FPS, která na Herním designu tento rok vznikla. Vydáváme se v ní do prostředí, které známe z jistého švédského obchodu s nábytkem a doplňky do domácnosti. Jak to tak při návštěvě tohoto místa bývá, jdete pro jednu věc, ale záhadným způsobem odejdete s velkou modrou taškou plnou věcí, o kterých jste ani nevěděli, že je potřebujete.

Hra Terezy Kotěšovcové nabízí vysvětlení, co se při těchto návštěvách děje. Skříně, židle a různé další doplňky na vás nelítostně útočí nízkými cenami, a jakmile se dostanou příliš blízko – bum! Koupíte je a vaše

peněženka (v tomto případě i indikátor zdraví) je prázdná jak nic.

Předejít této prekérní situaci můžete tak, že nábytek rozsekáte nebo ho zastřelíte hřebíkovačkou. Oběma způsobům na uspokojivost přidává i drobný a vtipný detail: s každým zásahem se cena nábytku snížší, až se dostane na nulu, čímž je nábytek poražen. Hra končí až stanley parableovským pocitem zmaru. Vlastně nakonec nikdy neodejdete s tím, s čím jste původně chtěli.

Yes, Serena Kryštofa Ježka pokračuje v kritice konsumerismu. Přidává parodicky domácího asistenta Serenu, ne nepodobnou Alexe, Cortaně či Siri. Serena vás ve vašem vlastním domě začne velmi rychle peskovat. Začíná to nenápadně úklidem knih a poházeného oblečení, časové limity Sereny jsou však neúprosné. Netrvá dlouho a váš nový domácí asistent vás dožene k radikálnímu řešení.

Atmosféra Kryštofovy hry jako by vypadla z thrillerů typu *Ex Machina* či *Severance*. Všechno je nablýskané a čisté, ale nemůžete se zbavit pocitu, že je něco pod povrchem extrémně špatně. Celkový efekt napětí z vlastního bytu, který ovládla umělá inteligence, dokresluje nepříjemně ostré osvětlení, vysoká odrazivost textur objektů a další vizuální efekty, které mají připomínat stavy, jež autor zažívá při častých migrénách. Líbí se mi, jak nenuceným způsobem autor přenesl vlastní zkušenost do hry o současném tématu.

Příjemně mne překvapilo, jak uvolněná a domácí atmosféra po celou dobu prezentací panovala. Není to samozřejmost ani u menších uměleckých oborů, kdy

občas únava, nespokojenost s vedením či různé zákulisní pletichy atmosféru prezentací zkálí.

O použití slova prezentace by se navíc dalo diskutovat. Nikdo neměl připravené pdfko nebo video, nad kterým by představil svoji hru, jako by ji ostatní v místnosti viděli poprvé. Všichni byli dopředu s klauzurními hrami seznámeni.

Nejdřív každý ze studentek/studentů nenuceně shrnul/a svoji hru, jaké byly její/jeho motivace. Poté přirozeně začala diskuze s vyučujícími a pozvanými externími hodnotitelkami a hodnotiteli. Rovnou se přešlo k vyzdvihování kladných stránek her, ocenění, na čem nejvíce studentky/studenti zapracovaly/i, případně doporučení, na co se zaměřit při dalším projektu.

Tento způsob odevzdávání, při kterém mají hodnotitelé čas se v klidu seznámit s pracemi a dopředu si připravit otázky a poznatky, je prospěšný pro obě strany. Studenti se nemusí bát, že zapomenou něco zmínit v několikaminutové prezentaci, což se prostě občas stane. Hodnotitelé zase mohou nad díly nějakou dobu přemýšlet a nenechat se strhnout prvním dojmem.

Zároveň bych ráda vyzdvihla nezpochybnitelnou podporu, kterou dávali všichni vyučující studentkám a studentům při prezentacích najevo. Bylo opravdu milé vidět, jak studující opakovaně chválí za odvahu vyzkoušet něco nového, čemu se třeba právě kvůli předchozímu studiu nevěnovali, a jak se jim přes různé překážky nakonec zadařilo. Vzájemná podpora a respekt jsou krásné základní kameny budoucího českého herního vývoje.

Skutečnost, že je o takovou budoucnost zájem, se potvrdila i na večerní akci pro veřejnost v prostoru Kampusu Hyberské, kde byly všechny hry k dispozici k zahrání. I přes deštivé počasí do Hyberské dorazil nespočet lidí, kteří se se zájmem shlukovali u počítačů a společně hráli studentská díla.

Doufám a věřím, že si Herní design udrží podobně pozitivní, podpůrnou a otevřenou atmosféru i v následujících letech. Většina výše zmíněných her je volně dostupná k zahrání zde: <https://hernidesign.famu.cz/hry>.

Seznam klauzurních prací

Katedra hrané režie

Vedoucí katedry:

Mgr. Bohdan Sláma

Valeria Recmanová

Lapidárium

Rozinka

1. ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA

2021/2022

(Malá etuda, Elementární
cvičení, Velká hraná etuda)

Petr Vlček

Pnutí

Proti pohledy

Knockout

Kateřina Boušková

Strašidlo

Svačina, Juras čeká, Jirka

pracuje, Postel

Co o mne nevíš

Ivana Vogric Vidali

Matka

Yes go maybe no

Klíčení

Ondřej Hošek

Růže a kopr

Postup práce a napětí

Obrazy duše a těla

2. ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA

2021/2022

(Hraný film, Dokument)

Šimon Fridrich

Kamil Petr Ponec

Alex Chubun

Hranice

Vogric Vidali čeká na lásku

Samuel Urbančík

Nikam

Zed'/Antistyl

3. ROČNÍK
BAKALÁŘSKÉHO STUDIA
2021/2022

Pavol Hirjak

Slunce je hvězda (ateliérové
cvičení)

Cesta z hmly (bakalářský film)

Elizabeta Chakanova

Zhasínající hvězda (ateliérové
cvičení)

Jan Pavlík

Hvězdáři (ateliérové cvičení)

David Pavlis

Krasohled (ateliérové cvičení)

Petr Pylypčuk

Osmý den (bakalářský film)

Vojtěch Konečný

Doprovázení (bakalářský film)

Marek Mrkvička

Soví muž (bakalářský film)

Anna Wowra

Jsme v tom spolu (bakalářský
film)

2. ROČNÍK

MAGISTERSKÉHO STUDIA
2021/2022

Marek Čermák

Všechno bude zase dobrý
(absolventský film)

Katedra
dokumentární tvorby

Vedoucí katedry:

RNDr. MgA. Alice Růžičková

1. ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA
2021/2022

(Postup práce, Můj pohled,
Autorská reportáž)

Emá Hůlková

Nežrůžněž

Šárka Leinweberová

Žena, co nás baví

Olga Srstková

Lež má dlouhé nohy
Metrosen

Barbora Venclová

Pořádek a čistota, plná zdraví
jistota

Víc kruh než linka

Léčba šokem

Jakub Ondráček

Galerie

Expozice

Paštická smrt

Emá Hůlková

A jsem v pytli

Za humny jde bača

Šárka Leinweberová

Columna vertebralis

A přeče se točí

2. ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA

2021/2022

(TV experiment, Portrét)

Ludmila Cimburková

Slastistrast

O beránkovi

Adéla Kaiserová

Holky z papíru

Být živa

Šimona Müllerová

Svatá páteř

Lekcia

Maja Penčíč

Nezapomeň na víly

Legenda bez pasu

Allegra Stodolsky

Change in the Current

Eva

3. ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA

2021/2022

Anežka Fišárková

(Bakalářský film)

Tomáš Hlaváček

(Bakalářský film)

Michael Jiřinec

(Bakalářský film)

Marie-Magdalena Kochová

(Bakalářský film)

Sarah Lomenová

(Bakalářský film)

Šírín Nafariehová

(Bakalářský film)

Anna Petruželová

(Bakalářský film)

Josef Švejda

(Bakalářský film)

Kateřina Dudová

Moje nebe (bakalářský film)

Mikoláš Arsenjev

Sekáč (ukázka z bakalářského filmu)

1. ROČNÍK

MAGISTERSKÉHO STUDIA

2021/2022

(Filmová báseň)

Jindřich Andrš

True Jazzman

Matouš Bičák

Osoblaha

Peter Podolský

Lesy a pobrežia pri zingste

Martin Imrich

294,3 km

2. ROČNÍK
MAGISTERSKÉHO STUDIA
2021/2022

Eliška Cílková
Rotace (ukázka
z absolventského filmu)

Tereza Bernátková
Sestry (ukázka
z absolventského filmu)

Zora Čápková
Respekt (ukázka
z absolventského filmu)

Barbora Chalupová
(Absolventský film)

Lumír Košar
(Absolventský film)

Greta Stocklassa
(Absolventský film)

Kateř Tureček
(Absolventský film)

**Katedra animované
tvorby**

Vedoucí katedry:
Doc. Ak. Mal. Michaela
Pavlátová

1. ROČNÍK
BAKALÁŘSKÉHO STUDIA
2021/2022

(Cvičení z kreslené animace,
Zimní etuda, Letní etuda)

Vojtěch Cielecký
Ruchy
Od ničeho k ničemu

Mariia Galaeva
Strašák
A bottle of wind

Jan Piskač
Poslední z medvědů

Krystsina Ramanava
Sen
PLOV

Jamaica Kindlová
Uvnitř

2. ROČNÍK
BAKALÁŘSKÉHO STUDIA
2021/2022

(Cvičení z kreslené animace,
Kraťas, Stop-motion animace
plošná, Blackout)

Philippe Kastner

Press!

Šmik!

Deniska umřela

Natálie Durchánková

Cats are Liquid

Stařenčina Dobrota 1

Rising above

Anna Rybecká

Chycený

Kořátka

Vítej doma

Teodor Matejovič

Strom

Auto Love

Frída

Dorota Kaustová

Insecta

Ekaterina Bessonová

Roots (animace a herec)

Peter Mischinger

(animace a herec)

David Daenemark

Nevermore (animace a herec)

Tanec – společné cvičení

2. ročníku

3. ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA

2021/2022

Jitka Skálová Nemikinsová

Světla (bakalářský film)

Adéla Křížovenská

Doubt/Pochybnost (bakalářský film)

Mikoláš Fišer

Zatoulanec (bakalářský film)

Viktorie Štěpánová

EO DE ME (bakalářský film)

**Centrum
audiovizuálních studií**

Vedoucí katedry:

doc. Mgr. David Kořínek

a doc. MgA. Martin Blažíček,

Ph.D.

Matěj Martinec

Neživá slibná kompozice;

Nepochopitelná práce specif.

prostředky

Sofia Slováková

Budu Hodnej

Tara Šelířová

Potřebuji vám něco ukázat;

CarefulFragile

David Šourek

Chandra; Šedobílý

Lenka Štěpánková

Podobizna Martina Staňková

Eliška Lubojatzká

Pečovatel

Anastacya Rybalchenko

Marina Hendrychová

Lycan

Tereza Chudáčková

Hvězda, anděl, oko, bůh

Aleš Zůbek

PLASMA

Tomáš Rampula

The Maze of Eadweard

Muybridge

2. ROČNÍK

MAGISTERSKÉHO STUDIA

2021/2022

Nikola Klinger

La Reine

Daniel Burda

Dromoracing

Katedra kamery

Vedoucí katedry:

prof. Mgr. Jaroslav Brabec

1. ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA

2021/2022

Dokumentární studie,
Seznámení, Postup práce

Františka Bakošová

Filip Kovář

Ondřej Mikuš

Jáchym Novotný

Matylda Štancelová

2. ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA

2021/2022

Metro, Sport – dokument,
Sport – reklama, Anticorro

Dona Dameska

Mikuláš Hrdlička

Josef Kader Agha

Kryštof Kučera

Marcela Mencilová

Filip Alex Svoboda

3. ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA

2021/2022

Anticorro, Sen, Portrét/Letopis,
Společné cvičení

Kryštof Čížek

Tomáš Uhlík

Jan Vališ

1. ROČNÍK

MAGISTERSKÉHO STUDIA

2021/2022

Taneční etuda, Portrét/letopis,
Společné cvičení

Filip Hájek

Matěj Pecka

2. ROČNÍK

MAGISTERSKÉHO STUDIA

2021/2022

Cvičení: Anticorro, Color
Etude, Joint Exercise

Bruno Grandino

Tomáš Kotas

David Ticháček

1. ROČNÍK CINKK

2021/2022

Cvičení: Sport – dokument,
Sport – reklama, Encounters,
Joint Exercise (Triangle)

George Itzhak

Manvi Jain

Prashant Khade

Christina Welter

2. ROČNÍK CINKK

2021/2022

Hrubý střih / Joint exercise /
Anticorro

Harsimran Kaur Anand

Asmi Chandola

Tae Ho Kim

Tei Lee

Bhumika Singh

Katedra stříhové skladby

Vedoucí katedry:

MgA. Tomáš Doruška

1. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2021/2022

Ondřej Plecháč

Denis Solovev

Adéla Kelbichová

Lea Teodora Kolevská

Julie Petříková

Adam Ošťádal

Rudolf Mašata

2. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2021/2022

Prokop Prčík

Idni Beganović

Daniel Dandul

Nikola Stýblová

3. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2021/2022

Karolína Čejková

La Reine

Je nalezena tím, koho hledá

Rajniš Timotej

Vrak

Osmý den

Rosalinda Hálová

Jang

Hlas lidu

Sebastián Kučkovský

Za první linií

Silueta

Salvva Dolomanov

Sensei

Silueta

Anna Harmaníková

ABSAR

Flying SWE remake

1. ROČNÍK MAGISTERSKÉHO STUDIA 2021/2022

Ondřej Nuslauer

Vojtěch Kunc

Dominik Neudeker

Matěj Podskalský

Ema Adamove

2. ROČNÍK MAGISTERSKÉHO STUDIA 2021/2022

Rolando Garduño

Kiosk

Musí to být bolestivý

Filip de Pina

Sama

Života proud

Elvíra Dulskaya

Za polem

Ice break

1. ROČNÍK – PROGRAM

MONTAGE 2021/2022

Iyanah Bativala, Dmitar

Janjuševič

Working Holiday

2. ROČNÍK – PROGRAM

MONTAGE 2021/2022

Marguerite Farag

Abandonment

Samani Estrada Ramos

A new Country; Samson

Natalia Posada Ruiz

Decembrina

Dimitros Polyzos

Magnetic Fields

**Katedra scenáristiky
a dramaturgie**

Vedoucí katedry:

Doc. Mgr. Marek Vajchr

KLAUZURNÍ SCÉNÁŘE

– PRVNÍ ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA

2021/2022

Valerie Coufalová

Jednou řekneš jo

Alžběta Gertli

Pomáhat a chránit

Kristýna Jandová

Známa firma

Ema Janišová

Mříže

Veronika Klučková

Přihořívá

Aneta Poslovská

Nahoru dolů

Ema Šašalová

Slávnosti Bosoriek

Barbora Vojířová

Ofina

KLAUZURNÍ SCÉNÁŘE
- DRUHÝ ROČNÍK
BAKALÁŘSKÉHO STUDIA
2021/2022
Adaptace literárního díla

Jan Černý
Co je ti do toho? (Hana
Lundiaková: Co je ti do toho?)

Michal Schmidt
Story Express (Knut Hamsun:
Hlad)

Kristýna Nebeská
V srpnu je lacino (Graham
Green: Smíme si půjčit vašeho
manžela?)

Šimon Kucka
Čierny panter (Roald Dahl:
Pan Feasey)

Vasyl Malyshka
Petro Parasičný (Juan Rulf:
Pedro Páramo)

Darja Miková
Lesem (Bianca Bellová: V pěti)

Nina Djakovičová
Dům hrůzy (Petra Braunová:
Dům doktora Fišera)

OBHÁJENÉ BAKALÁŘSKÉ
SCÉNÁŘE 2022

Anna Raková
Z trati

Lukáš Smrkovský
Nerovnej terén

Adéla Škvrnová
Podmínka

Sára Kynčlová
Jenom panenky

Dominika Ondrušková
Beriška

Kristýna Holubová
Sklizeň

OBHÁJENÉ MAGISTERSKÉ
SCÉNÁŘE 2022

Lukáš Kadlec
Shůry

Marie Pochobradská
Hledání Andrey

Jaroslav Miška
Indický projekt

Marie Korkisch
Prahy

Marie Jun
Dozvuky

Tereza Roller
Joleka

Katedra zvukové tvorby

Vedoucí katedry:

Mgr. Pavel Rejholec

2. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2021/2022

Vít Jeřábek

Lapálie Patálie

Vítej doma

Jan Licek

Mockument – 24 hod v životě...

kamerové cvičení Metro

David Procházka

Hody hody doprovody

Holky z papíru

Nikola Šolaja

Nezapomeň na víly

Smuténka

Daniel Valášek

Nikam

Základy umění

Tunel

3. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2021/2022

Vojtěch Cibulka

One Fucking Wish

Vojtěch Cibulka

Everything Fine, Potatoes in

Line

Matěj Lindner

Za první linií

Matěj Lindner

Je nalezena tím, koho hledá

Klára Ondráčková

Vrak

Klára Ondráčková

EO DE ME

Vít Paulík

Prázdná přepážka

Vít Paulík

Chaos-a-6

1. ROČNÍK MAGISTERSKÉHO STUDIA 2021/2022

Václav Kopelec

Grow up

Slaná voda

2. ROČNÍK MAGISTERSKÉHO STUDIA 2021/2022

Anna Kolářová

Ledová trhlina

Zuzana Švancarová
auto.au.rum

Zuzana Švancarová
La Reine

Katedra fotografie

Vedoucí katedry:

Doc. Mgr. Martin Stecker

Klauzurní výstava 1. ročníku katedry fotografie

17.–26. ledna 2022, GAMU

Klauzurní výstava 1. ročníku
ateliéru klasické fotografie
na katedře fotografie.

Vystavující: **Irina Degtereva,**
Lucie Hradecká, Nikita
Kartashev, Anna
Kassahunová, Eliška
Klimešová, Ondřej Konrád,
Jakub Prašivka, Václav
Sobek, Vladislav švestka,
Nikolaj Tretjačenko, Šimon
Varaus, Marína Zubalová,
Andreas Bøcher, Michael
Amico, Villads Rex Kneiding,
Palina Kupryianava, Axel
Ling, Michael Lozano, Swati
Parwani, Maksym Toussiant,
Ilya Yarutov

CORNUCOPIA

24. února – 10. března 2022,

GAMU

Výstava ateliéru Intermédia
na katedře fotografie.

Vystavující: **Ava Holtzman,**
Borek Smažinka, Eva

**Palčíč, Jiří Procházka,
Klára Žantová, Lenka
Janičková, Flore Rigoigne,
Kacper Senkowski, Michael
Amico, Olivia Morris, Irina,
Degtereva, Vláda Švestka,
Kristýna Mikulková**

**Řeka říká / River says,
20. 3. 2022**
Kulturně komunitní centrum
Koruna, Praha

**Vystavující: Eliška Klimešová,
Anežka Pithartová, Maksym
Toussaint, Jakub Prašivka**

**Eboational Damage
2. 6. 2022**
Loď AVOID, Praha

Vystavující studenti
z intermediálního ateliéru,
Katedry fotografie FAMU:
**Vladislav Švestka + Anna
Kassahulová, Irina Degtereva,
Kristýna Mikulková,
Alex Chudá, Eva Palčíč,
Raphael Taterka, Kacper
Senkowski, Ava Holtzman,
Flore Rigoigne, Olivia
Morris Andersén, Hsin-Yi
Chien, Sarah Kidder, Borek
Smažinka, Micheal Amico**

**Klauzurní práce ateliérů
katedry fotografie
2.-7. 6. 2022**
Katedra Fotografie FAMU,
Galerie PANEL, Galerie GAMU

Studenti ateliérů, Katedry
fotografie FAMU: Ateliér
klasické fotografie, Ateliér
dokumentární fotografie,
Intermediální ateliér, Ateliér
Imaginativní fotografie, Ateliér
Nové Estetiky

**Odstavec v glyfech
6.-26. června 2022**
Kampus Hybernská: Výstava
diplomantských projektů
studentů a studentek katedry
fotografie představila
aktuální dění v oblasti
fotografie a nových médií
v ateliérech Klasická fotografie,
Dokumentární fotografie,
Nová estetika, Imaginativní
fotografie a Intermédia.

Vystavující: **Andrej Kiripolský,
Nikol Czuczorová, Lenka
Janičková, Klára Žantová,
Jiří Procházka, Veronika
Čechmánková, Dominika
Červená, Petr Pustina, Jakub
Hons, Tatiana Lvovská, Tomáš
Vobořil, Anna Vopátková,
Anushka Gambhir, Madison
Sable, Juan Cevallos,
Ekaterina Fonina, Gabriela
Benish-Kalná, Alice
Ullspergerová, Anna Pavel**

Katedra herního designu

Vendula Burešová

There'll Be Gold

Petra Emmerová

Začarovaný čas

Kateřina Hanáčková

Požirač

Kryštof Ježek

Yes Serena

Martin Hromádka

Obedárium

Tereza Kotěšovcová

War on Wardrobes

Josef Šmíd

PRISMA

FAMU International – Cinema and Digital Media

Vedoucí katedry:

Mgr. BcA. Jitka Hejtmanová

Antoine Dossin

Pastoral Spring

Kacper Slonina

When Storks Cross the Sky

Sophia Gisinger

Learn How to Twerk

Katarina Šarič Zrinka

Waiting Room

Maja Górczak, Shubhroja Sen

The Confession

Jules Roux, Camilo Sanchez

Triumvirate

Siraj Sharma, Dmtar

Janjušević

Dávka

Ruqing Li

Heiko Romu

Sigrid Sundholm, Lada

Franulovič

Grey Area

Anastassya Angelova – Olivia

Jimenez

Majka

Alejandro Rios

Karel

Piotr Jasiński, Olexandr

Veremeyenko

Mimo

I-Ju Lin

Separation Season

Ribhu Gosh – Roman

Iakovlev

Ležák

Olivia Jimenez Tatiana Stark

4 o'clock

Roman Jakovlev

What a Fucking Séance

Lada Franulovic-Divana

Oleksander Veremeyenko-

Everything's Fine

Luca Peres Bota

On n'est pas tous seul

Luca Peres Bota

Vilse

Anastassya Angelova

Proof Positive

I-Ju Lin

Muž, který nemohl spát

Ribhu Gosh

Fortuneteller

Alejandro Ríos

Piotr Jasiński

Bramborový salát

Jacob Ramsay

An Extra Day in Prague

Dritero Mehmetaj

Nart

Sheida Sheikhha

Please Rise

International Academy Preparation Program

Catherine Andre

Laura Guerricaechevarría

Matteo Addis

Vilmos Szász

Valentina Ostacoli

Jonatan Kaur Ljungmann

Weiyi Yang

Judyta Słomian

Boqiao Li

Emma Kappeyne van de

Coppello

Tatiana Stark

Jacob Deignan-Levy