

F / 2021

V akademickém roce 2020/2021, který byl zároveň druhým rokem pandemie, studovalo na FAMU pod vedením děkanky Andrey Slovákové bakalářský, magisterský nebo doktorský program 473 studentů a studentek. Mnoho jejich filmů bylo uvedeno na domácích i zahraničních festivalech, kde získaly desítky cen. S nejnovějšími studentskými snímky se širší veřejnost mohla na jaře 2021 seznámit také na FAMUFESTu.

Navzdory podmínkám nadále ztíženým onemocněním Covid-19 proběhly na podzim 2021 klauzurní projekce za účasti mnoha hostů. Někteří z nich přispěli do letošní Klauzurní knihy FAMU, sestávající z dvanácti textů nabízejících průřez tvorbou vybraných kateder. Na katedru dokumentární tvorby se zaměřili kurátorka sbírky fotografie a filmu v Národním muzeu **Pavλίna Vogelová**, filmový publicista a divadelní dramaturg **Matěj Nytra** a socioložka a pedagožka **Irena Reifová**. Dva zástupci mladé české poezie, **Anna Luňáková** a **Ondřej Macl**, se spolu s literární kritičkou **Evou Klíčovou** v knize zamýšlejí nad scénáři jednotlivých ročníků katedry scenáristiky a dramaturgie. Vedoucí katedry filmových studií FF UK **Kateřina Svatoňová** sepsala své postřehy k dílům z katedry kamery. Doktorand ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně **Ondřej Pavlík** rozebírá filmy začínajících filmařů z katedry režie. K filmům vzešlým z katedry animované tvorby přistoupily z rozličných pozic filmová režisérka **Maria Procházková** a doktorandka ateliéru filmové a televizní grafiky UMPRUM **Michaela Režová**. O filmech z FAMU International napsal filmový kritik **Marek Koutesh** a na výstupy katedry stříhové skladby svou pozornost zaměřil jeho kolega **Janis Prášil**.

Klauzury
Filmové a televizní fakulty
Akademie múzických umění
2021

Vydala Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU

Editor Martin Šrajcr
Redakce Marie Voslářová
Obálka a grafická úprava: Belavenir

1. vydání
Praha 2021

© Akademie múzických umění v Praze, 2021

© Eva Klíčová, Marek Koutesh, Anna Luňáková, Ondřej Macl,
Matěj Nytra, Ondřej Pavlík, Janis Prášil, Maria Procházková,
Irena Reifová, Michaela Režová, Andrea Slovákova, Kateřina Svatoňová,
Martin Šrajcr, Pavlína Vogelová, 2021
Design © Belavenir, 2021

ISBN 978-80-7331-595-5 (pdf)

www.famu.cz

www.amu.cz

www.namu.cz

NA
MU

Klauzury
Filmové
a televizní
fakulty
Akademie
múzických
umění
2021

5 **Andrea Slováková: Otevřené klauzury**

7 **Martin Šrajfer: Kolektivní dílo**

KATEDRA HRANÉ REŽIE

10 **Ondřej Pavlík: Trojí tvář pomsty**

KATEDRA DOKUMENTÁRNÍ TVORBY

17 **Matěj Nytra: Fascinace a rýpání**
– *doku-eko-dramaturgie (post)vachkovské generace*

25 **Irena Reifová: Dokumentární tvorba FAMU**
a konec humanismu

33 **Pavína Vogelová: Podoby filmového portrétu**

KATEDRA ANIMOVANÉ TVORBY

40 **Maria Procházková: „No a co jako“**

45 **Michaela Režová: Všechno je v pořádku**

KATEDRA KAMERY

52 **Kateřina Svatoňová: Obrazy vzpomínek a snů:**
Film jako intro-spektivní médium

KATEDRA STŘIHOVÉ SKLADBY

59 **Janis Prášil: Resuscitace střihem**

KATEDRA SCENÁRISTIKY A DRAMATURGIE

67 **Eva Klíčová: Přeludný eskapismus vs. normcore**
každodennosti

75 **Anna Luňáková: Pohyblivé obrázky**

82 **Ondřej Macl: Sedm verzí iniciace**

FAMU INTERNATIONAL

93 **Marek Koutesh: Umění může počkat**

100 **Seznam klauzurních prací**

Andrea Slováková: Otevřené klauzury

Kniha klauzur FAMU, která vychází od roku 2012, se stala svého druhu kronikou studentské tvorby. Mezi autory a autorkami textů jsou i tací, již sledují tvorbu určitých kateder několik let za sebou, a mohou tedy zaznamenat tvůrčí vývoj celé generace studujících. Vážím si spolupráce s těmito osobnostmi kulturního života, které opakovaně vstupují do reflexivního dialogu s naší fakultou.

Na autorech a autorkách textů oceňuji rovněž to, že k dílům přistupují analyticky a konstruktivně, přičemž respektují primárně pedagogický účel školních filmů a nutnost naplnit zadání a berou tato omezení ve svých úvahách v potaz.

Otevření se náhledům zvenku je pro rozvoj studujících inspirativní a podnětné. Nejenom tím, že v kritickém uvažování o tvorbě své i svých spolužaček a spolužáků mohou vystoupit z prostředí vlastní katedry, která jim zabezpečuje jak zadání, tak průběžnou zpětnou vazbu

během roku, ale i proto, že mohou svoje dílo zviditelnit pro profesionály z oblasti audiovize i širší kulturní veřejnost.

Nové kvality nabývá kniha klauzur od kalendářního roku 2022, kdy FAMU spustila svůj VOD portál famufilms.cz, kde jsou studentská díla k dispozici online, a filmy, jimž se věnují texty v této knize, je tedy možné také jednoduše zhlédnout.

Knih klauzur je rovněž završením oslav tvorby každého akademického roku, přičemž tyto oslavy vrcholí během projekcí a diskusí probíhajících přímo po promítáních. Od akademického roku 2020/2021 byla zahájena postupná proměna klauzur směrem k intenzivnějšímu mezikatedernímu dialogu, neboť reflexe jednotlivých profesí jsou podnětné pro studující dalších kateder a společné promítání cvičení realizovaných ve štábech právě tento mezioborový dialog umožňuje a podporuje.

Jako děkanka jsem hrdá na cvičení a filmy, které vznikly v akademickém roce 2020/2021, jenž byl pro studující nesmírně náročný, jelikož po značnou část roku nebylo možné natáčení a kolektivní praktickou výuku realizovat. Přesto se pak od dubna do září podařilo uskutečnit většinu záměrů, z nichž některým rovněž prospěla delší doba věnovaná vývoji, promyšlení koncepce a stylu díla. Tematická i estetická různorodost děl byla působivá a místy strhující, především když zahrnovala hlubší úvahy, ať už v rámci ponoru do vlastního prožívání, anebo do vrstevnatého vnímání žitého světa kolem nás. Blahopřeji studentkám a studentům k tak podnětné tvorbě.

Autorka je děkanka FAMU.

Martin Šrajer: Kolektivní dílo

Film je kolektivní dílo. Při čtení textů zaměřených vždy na výstupy studentů a studentek konkrétní katedry FAMU by tato skutečnost nemusela být tak zjevná. Všechny analýzy a eseje se nicméně tradičně sešly v jedné knize a alespoň v tomto ohledu jsou od sebe kamera, střih nebo režie i v takto papírovém podání neoddělitelné.

Kolektivním dílem je také samotná Klauzurní kniha. Podobně jako se režisér postupně vzdaluje ideální podobě zamýšleného filmu, spolupráce vážne a kompromisů přibývá, také při editování publikace sestávající z textů mnoha autorů a autorek nakonec ne vše dopadne přesně podle vašich představ.

V ideální Klauzurní knize by byl alespoň jeden příspěvek věnovaný animaci, CASu, dokumentu, FAMU International, fotografii, kameře, produkci, režii, scenáristice a střihu. Z dvaceti oslovených žen

a jednadvaceti oslovených mužů ale nakonec texty slíbilo napsat a také napsalo a poslalo dvanáct lidí. Některé katedry bohužel vůbec zastoupeny nejsou.

Odvažují se ale tvrdit, že ačkoliv kniha nepředkládá vyčerpávající průřez vším, co na FAMU v uplynulém roce vzniklo, ani průřez vedený z tolika mimooborových perspektiv, jak bylo původním záměrem, je tato neúplnost částečně kompenzována jazykovou a myšlenkovou bohatostí přítomných textů.

Ano, kolektivní práce, při které zdar či nezdar výsledku závisí na mnoha proměnných, nad nimiž nemáte kontrolu, dokáže být frustrující. Spolupráce s lidmi, v mém případě lidmi přemýšlivými a literárně nadanými, přináší ale také radost, inspiraci nebo pocit vděku. Za to, že si někdo navzdory Covidu a pracovním povinnostem udělal čas na návštěvu klauzurních projekcí, zhlédnutí a reflexi vybraných studentských filmů či přečtení scénářů.

Covid nezmiňuji pouze kvůli tomu, že poznamenal přípravu letošní Klauzurní knihy. Zároveň nás v minulých měsících opakovaně zahnal do našich soukromých mikrosvětů, a tím nám připomněl nesamozřejmost mezilidských kontaktů, sdílení, blízkosti i společné práce. Práce, bez které by nevznikla tato kniha ani většina děl, o nichž pojednává.

Výběr příspěvateľů vedla ambice dát prostor nejen lidem z filmové branže, kritikům, teoretikům a filmařům samotným, ale také lidem „zvnějšku“, jejichž dny běžně nejsou naplněny přemýšlením a psaním o filmech. Nad studentskými dokumenty se tak vedle

kurátorky sbírky fotografie a filmu v Národním muzeu Pavlína Vogelové a filmového publicisty a divadelního dramaturga Matěje Nytry zamýšlí také socioložka a pedagožka Irena Reifová.

Na pomezí divadla a literatury (zejména poezie) se pohybují Anna Luňáková a Ondřej Macl, kteří spolu s literární kritičkou Evou Klíčovou sepsali své postřehy ke scénářům. Věřím, že podnětné budou pro studenty a studentky také úvahy vedoucí katedry filmových studií FF UK Kateřiny Svatoňové, zkoumající obrazy vzešlé z Katedry kamery, nebo doktoranda ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně Ondřeje Pavlíka, rozebírajícího filmy tří začínajících režisérů.

Ke krátkým animovaným filmům přistoupily z rozličných pozic režisérka Maria Procházková a doktorandka ateliéru filmové a televizní grafiky UMPRUM Michaela Režová. Současný hlas české filmové kritiky pak kromě Ondřeje Pavlíka a Matěje Nytry zastupují také Marek Koutesh (FAMU International), písíci mimo jiné pro časopis *Film a doba*, a Janis Prášil (katedra stříhové skladby), jehož texty můžete znát z *A2*, *Dok.revue* nebo *Cinepuru*.

Ondřej Pavlík: *Trojí tvář pomsty*

Tři absolventské filmy, dva krátkometrážní a jeden celovečerní. Tři různé přístupy k vyprávění příběhů a artikulaci obecnějších témat. Jak obě tyto roviny propojit? Jak na jednu stranu udržet srozumitelnost a divácké napojení na dramata jednotlivců a na stranu druhou pochopitelně a pokud možno nebanálně vypovídat o problémech, které oblast ryze individuálních a soukromých problémů přesahují? V tomto textu se pokusím na příkladech filmů *I'm Okay* režiséra Jakuba Jiráska, *Bod varu* Luky Ďikanoviče a *Kdyby radši hořelo* Adama Kolomana Rybanského prozkoumat tato mnohdy nsnadno utvářená spojení mezi estetikou a tematikou. Netvrdím, že jmenované snímky si, co se týče výpovědní hodnoty a její intenzity, kladou tytéž cíle. Nebo že jejich autoři nutně zamýšlejí něco konkrétního sdělit. V každém z filmů ale přinejmenším nalézám významný motiv pomsty, který se rozprostírá na pomezí narace

a významů. Individuální se zde nevyhnutelně přelévá do kolektivního (nebo alespoň intersubjektivně sdíleného) a soukromé do veřejného. Vybraná trojice titulů navíc dokládá, že provázanost vyprávění a tématu představuje pro nastupující režiséry typickou výzvu, a naznačuje způsoby, jakými se s touto výzvou lze více či méně úspěšně vypořádat.

Zhruba patnáctiminutový film *I'm Okay*, uváděný také pod názvem *Láska, od 9 do 5*, se motivem pomsty zabývá vůbec nejintimněji. Ohledává jej coby akt příznačný pro milostné vztahy a jejich hořkou porozchodovou přetahovanou, v níž expartneri jako by nemohli odolat a snažili se jeden druhého trumfnout, zranit, pokorit. Rozbušku spouštějící tento konflikt drží v ruce dívka (Eliška Křenková), která přichází do klubu v doprovodu muže, jehož vzhled navenek komunikuje sebestjistotu a vyšší společenský status. Zjevně přitom dobře ví, že v klubu pracuje jako vyhazovač její bývalý (Jan Nedbal). Pro mladíka oblečeného do obyčejné mikiny je celá situace hned dvojnásobně ponižující. Nejen že musí přihlížet tomu, jak jeho nedávná partnerka tráví večer se svým novým objevem (podle všeho lépe zajištěným, než je on). Nadto je ze své pozice řadového člena personálu zavázán chovat se k páru uctivě, nebo alespoň neprojevat neúctu. Jeho podřízenost je v této konstelaci několikerá: osobní, profesní – a tím pádem i sociální.

Hovoříme-li o pomstě, je potřeba zmínit, že dívčina motivace zůstává v tomto směru poněkud zamlžená. Co ji vede k tomu, aby se před svým expřítelem nechávala spatřit po boku jiného muže? Jde z její strany

o nespravedlivou podpásovku či o záměrnou odplatu za jiný dřívější naschvál? Nebo je dívka v celé věci nevině, protože o výběru podniku rozhodoval její doprovod a pro ni bylo v tu chvíli snazší podřídít se a neodporovat? Otázka nejasnosti dívčina chování vyvstala také v diskusi po klauzurní projekci. Ukázalo se, že postava bývalé partnerky byla ve scénáři původně přítomná jen zprostředkovaně, skrz komunikaci přes SMS zprávy. Ve výsledném filmu naopak textová či slovní komunikace ustupuje komunikaci nepřímé, nonverbální a hůře čitelné. V dívčiných pohledech směřovaných na parket například nalezneme stopy lítosti. Ovšem těžko říct, do jaké míry jde o lítost zčásti sebezpytnou a do jaké míry vyvolanou lehce zoufalým chováním vyhazovače, který své pošramocené ego krom jiného záplatuje rozjuchaným tancem s atraktivními návštěvnicemi klubu. Hlediskovou asymetrii, jejímž následkem nemáme přístup k dívčiným pohnutkám, nakonec vyvažuje i casting. Obsazení Elišky Křenkové dodává její postavě výlučnost, kterou by méně známá herečka postrádala. Opět tak do vnímání konfliktu vstupuje status, tentokrát hvězdný a zvenčí připisovaný.

Pro film je nicméně podstatnější perspektiva vyhazovače, který na ponižující situaci reaguje instinktivně, demonstrativní ukázkou virilního chlapáctví. Zachraňuje mladou Američanku před otravným chlapíkem a cizinku poté svede. Jeho pomstou vedená akce se však při nezdařeném kabinkovém ‚one night stand‘ vyjeví jako vnitřně prázdná a pro všechny strany neuspokojivá. Žena z USA v celé rovnici figuruje jako další statusový

objekt, cenný artikl ze Západu, jehož dobytí snad působí efektně, ale za daného rozpoložení nemůže být naplňující. Zkratkovitost, na niž *I'm Okay* nevyhnutelně spoléhá, tedy nachází částečnou oporu v tématu povrchnosti a unikavosti sebestředných večírkových performancí. Jistá reduktivnost není nutně negativem, ale součástí celkového vyznění filmu.

Jestliže *I'm Okay* disponuje relativní estetickou i významovou soudržností, *Bod varu* se rozprskává do pavučiny různorodých, volně propojených témat. Prázdninová, letním horkem ulepená road movie se neuspořádaně rozprahuje od komplikovaného vztahu ústředního mladého páru přes nahodilé akty mezilidské agrese až po útržkovité poukazy na rozháranou sociopolitickou realitu bývalé Jugoslávie. Představa o tom, proč lidé jednají právě takto a jak jejich činy souvisejí s událostmi okolo, se rozostřuje do ztracena. Film s bezmála půlhodinovou stopáží trpí syndromem nadprodukce přesahů, jež se režijně nedaří ukočírovat a plnohodnotně vměstnat do lineárního vyprávění.

Ilustrovat si to můžeme znovu na tom, jak snímek zachází s motivem pomsty. V první fázi výletu se mladá dvojice stává svědky zlostného extempore statného řidiče autobusu, který se bez zřejmého důvodu vrhne na po-starší dámu cestující s vnučkou. Násilný čin zůstává v tu chvíli nepotrestán. Jeho zběsilost sice zprostředkovává zjitřený styl filmu, ale jinak celá scéna působí nepochopitelně. Autobusákova motivace je tak ještě zastřenější než v případě dívky z *I'm Okay*. Čistě psychologická být nemůže, film k tomu nedává žádnou indicii. Má tedy jít

o třídní násilí, kdy si frustrovaný primitiv vybíjí vztek na náhodném člověku z domněle vyšší sociální vrstvy? Hrají roli národnostní či etnické otázky? Pomstu na řidiči nakonec s časovým odstupem vykonávají hrdinové (spíše on než ona), znovu za využití fyzické agrese. V prospěch filmu zde hraje fakt, že nejde o katarzi v pravém slova smyslu. Odplata je brutálnější než původní čin a není vedena ani tak ušlechtilými úmysly, jako spíše touhou mladíka dokázat si konečně svoji mužnost a zároveň chvilkově stmelit vratký vztah s přítelkyní.

Bod varu tak vykresluje pomstu nejednoznačně, jako hořké sousto, do něž opět vstupují záležitosti mužského ega a další vnitřní pohnutky. V souvislostech celého filmu se ale tato vzácně vrstevnatá scéna ztrácí ve skrumáži vágně probádaných otázek. Například nezodpovědnosti páru, který sice čeká dítě, ale sám vykazuje pubertální zkratkovitost. Nebo zmíněných společenskopolitických náznaků, jejichž význam je opravdu jen tušený. Zejména motiv těhotenství se pak jeví jako prvoplánový kalkul, jenž možná vzbudí silné divácké reakce, ale potřebné péče se mu od tvůrců nedostává. Đikanovićův neučesaný film postrádá konzistenci a ve výsledku i drajv; chvíli připomíná reklamu na minerálku, poté zas akční film.

Pomsta v asi devadesátiminutovém filmu *Kdyby radši hořelo* je připravovaná, vytoužená a převážně imaginární. Odehrává se zejména ve zbožných představách obyvatel tuzemské vesnice, kde slavnostní počátek Velikonoc zkazí nehoda dodávky na místním náměstíčku. Náčelník hasičského sboru Broňa (Miroslav Krobot)

má hned jasno: jde o teroristický útok, za nímž stojí zákeřní islamisté. Následuje mobilizace domobrany, pátrání po pachateli a nikdy nekončící chystání spravedlivé odvety. Adam Koloman Rybanský coby režisér a spoluautor scénáře přesně pojmenovává dnešní konspirační myšlení nikoli jako dezinformační blud, jehož se lze zbavit nasměrováním ke správným a ověřeným faktům, ale jako součást bytostné touhy dát smysl vlastní existenci, a tím pádem i světu kolem. Vyprávění se tak velmi plynule a přirozeně posouvá od spíše kolektivního portrétu roztomile popletených venkovanů k čím dál osobnějším, tiše bolestivému dramatu stárnoucího zloženého muže a jeho chráněnce, nastávajícího otce Standy (Michal Isteník).

Rybanský se již ve svých krátkometrážních filmech profiloval jako potměšilý, ironicky distancovaný glosátor domácí kultury piveček a párků. Rozpoznatelný styl ustavený v nohejbalovém *Přátelském setkání nad sportem* si režisér udržuje i v celovečerním debutu a dále jej rozvíjí. Odstup vytvářený statickými celky, v nichž se atmosféra trapnosti vznáší nad nemotorně postávajícími těly, přitom může sugerovat dojem, že se autor těžkopádným čecháčkům vysmívá. Ač Rybanský ochotně přijímá srovnání s poetikou Jaroslava Papouška či Miloše Formana, v kultivaci tohoto legračně odtazitého stylu má blíže například k tvorbě rakouského filmaře Ulricha Seidla. Ten ostatně také čelil nařčením z necitlivého posměchu vůči protagonistům.

Kdyby radši hořelo je nicméně po všech stránkách vyspělým počinem, který k podobnému soudu

nedává výraznější záminku. V kontextu tuzemské tvorby je obdivuhodné, jak se filmu daří sladit trefné situační žerty, aktuálně rezonující téma a dramatické napětí mezi postavami. Když snímek zvolna, ale jistě směřuje k tragikomické pointě, zvládá dokonce ze zklidněných kompozic moravské krajiny (natáčelo se ve Zlínském kraji) vydestilovat překvapivou podmanivost. S narůstající alkoholovou opicí a následnou kocovinou do stylu vstupuje ojedinělé rozostřování obrazu, doprovázející příklon k subjektivizaci. Struktura syžetu daná velikonočními svátky zase dodává filmu pevný tvar, v němž nechybí ani nádech postupně gradující osudovosti. *Kdyby radši hořelo* ohlašuje entrée výrazného nastupujícího tvůrce, který navazuje na oblíbenou tradici českého filmu a příhodně ji zesoučasňuje. V symbiotickém prolnutí autorsky tříbené estetiky a tematických rámců vyniká nejen mezi srovnatelně ambiciózními absolventskými snímky, ale také mezi podobnými díly kariérně ostrílenějších tvůrců, mezi něž patří například *Díra u Hanušovic*.

Autor je filmový kritik.

*Matěj
Nytra:
Fascinace
a rýpání
– doku-eko-
dramaturgie
(post)
vachkovské
generace*

V současném světě multiplikovaných krizí lze očekávat, že současný filmař, současný dokumentarista (současná filmařka, současná dokumentaristka...)

najde bezpočet námětů k reflexi nebo polemice. Adepti této praxe mají na vybranou – přistupovat k jevům a (hyper)objektům otrásajícím lokalitou i globalitou bez předsudků, radikálně, neutrálně, poučeně, pod vlivem či *ve službách něčemu*. U studentské tvorby ale primárně vždy sledujeme samotnou volbu tématu a perspektivu zpracování jako *svobodný názorový obtisk* a nenápadně poměřujeme potenciál, jakým autorský styl může ozvláštnit realitu i samotné formy audiovize. Dnešní FAMU – a zvláště Katedra dokumentární tvorby – se po odchodu Karla Vachka musí potýkat s výzvou, která přeci jen byla čitelná již v praxi delšího období řekněme půl-generace, tedy několika skupin Vachkových svěřenců a kolegů: výzvou k otevřenému překonání toho, co se kdy dalo nazvat *vachkovskou školou*, rukopisem s výrazně (sebe)reflexivními a ironizačními nástroji zobrazování a rozmyšlení, se sklony k epizodickému komponování, s rýpavým, polemickým a transtextuálním rámováním, co se vztahu vůči aktualitě ve společenské i mediální rovině týká, atp. Není a nebude to úplně jednoduchý proces, když zároveň především (kritické, skeptické až satirické...) esteticko-názorové podhoubí spolusdílené se studenty a silná vlivová funkce Vachkova působení sehrály svou v jádru kladnou roli. Tato svým způsobem hrdinská pohádka o jedné katedře domácí filmové školy, která v bídě a blátě nekonečného klausovsko-zemansko-babišovského nečasu nalezla svou trvalou tvář toho, kdo *se uvnitř směje*, měla a už nemá svého panovníka, jenž si nyní odešel odpočinout.

Odpoutat se od vzoru bolí. A samozřejmě nejde za vším vidět dominanci jen individuálního osudu – spektrum pedagogů (post)vachkovské katedry je mnohem širší, než exteriér mimo školu a obecné povědomí dokážou odtušit. A tak právě i ty – pro mě v rámci této reflexe nejpodnětnější a nejživější – tvůrčí a kontextuální energie v samotných ročníkových pracích nemusí být zdrojově vachkovské, ale přišly ke studentům odjinud, z prostředí, jež lze vnímat jako zdravé i poučené, v teorii progresivní a v impulsech přesahové.

Co dělat? Aneb...

Shrnujeme: Politicky laděná dokumentaristika (málo průbojná), portrétní dokumentaristika (ambiciózní, nejednotná), televizní experiment (málo osamostatněný, ale nápaditý) atd. Ale: znovu se opakující tendence? Navzdory formátu tvořící jednotný proud = silná přítomnost environmentální tematiky, klimatického problému... Rozhodně, viditelně. Působí autenticky. Je překvapující? Anebo není? O čem ostatně točit (na vymírající planetě...), když ne o krizi v ekosystémech – lidských, politických, společenských i mimo-lidských, naturálních, o čem, když ne o aktivismu, boji, střetech, síle kolektivu, migraci vegetace, vodních zdrojích, cvrčcích, zoofilii, o čem, když ne o Tom, kdy, když ne Ted? Všechno by se zdálo mnohem jednodušší, než může být ve skutečnosti... Studenti dokumentaristiky v tomto (dalším) pandemickém roce ovšem, samozřejmě, znovu neobjevují novou, neprobádanou oblast. Naopak navazují mj. na zájem projevený opakovaně onou

půl-generací nad nimi (Ivo Bystřičan, Martin Mareček, Marián Polák...). Důležitá je schopnost kontextualizace a perspektiva, konkrétní formy této *eko-dramaturgie*, které autorské gesto zkoumá. Zde existuje zajímavý rozpor:

Americký kulturní teoretik a kritik T. J. Demos se zabývá strategiemi zobrazování klimatických katastrof nejen audiovizuálními médii. Vizuelní reprodukce projevů a „spektakularit“ přírodního rozkladu podle něj vedou u diváka/uživatele k paradoxnímu odzivení a chladu vůči reálnému významu zdokumentovaných jevů. Příčinou je přitom explicitnost a míra zahlcení – mediální průmysl si žádá foto-série (hrozba estetizace), akční videa (hrozba žánrových klišé), vrší materiál přes sebe do rozhraní webových grafik vedle komercí a infotainmentu. To, co má vyvolat emoce, může mít za následek distanci – klima se stává příchutí každodenního digitálního rautu, trochu pálicí, ale snadno zjemněnou pár kliknutími jinam. Demos používá výraz *iPocalypsa*. V jistém směru je to od něj poměrně překvapivý postoj, nabourávající to, o čem už delší čas mluví anglo-americká *ekokritika* (nebo *ekodramaturgie*) – tedy ona nutnost „překonat antropocentrismus“ v umění a mediální praxi a vyvázat vedle toho např. motiv přírody a krajinné matérie á la kulis metaforizujících vnitřní psychologii lidského protagonisty (romantické malířství...) z této exploatované úlohy.

Pro Demose a konkrétní tvůrčí strategie je ale problematická právě ona nutnost: obrátit kameru takzvaně „do porostu, mezi faunu a floru“ nám nepomůže

s pochopením příčin těch nejdrsnějších projevů rozvratu. Oko vedené lidským pozorovatelem se odcizuje okolí právě tímto aktem sledování a zachycování (pro sebe, pro své další užití i reprodukování...). Vrátime-li se od ekokritických výzev, spjatých s vybočením od antropocentrismu k jádru „latourovské“ imaginace komplexu světa jako *sítě a vnitřních vztahů*, tedy lidských i všech mimo-lidských *aktérů* společně, může nám hrozba iPokalypstického přehlčení být jasnější. Nejde o to, vynechat z kompozice a fokusu člověka, když je *součástí přírody* rovnocenně, nevybočuje z ní a jako činitel v *post-přírodním* systému hraje docela katastrofální roli... O tom může být a je šance dnešní audiovizie (stejně jako výtvarné scény aj.): neutíkat pouze k populárně-vědeckým eko-průzkumům hmyzího mikrokosmu, ale nečekaně de-konstruovat člověka jako původce zmaru, rýpat do něj, analyzovat reakce, chování *druhu* homo sapiens s jeho projevy a nešvary. Jedna z eko-dramaturgických progresí = neoslavný *skeptický portrét* a demytizace člověka, který pohřbívá (okolí)...

Tvar zbořen

Není nicméně možné se nyní vyhnout přímému jmenování vybraných filmů-cvičení a jejich tvůrců. Aby to bylo jasnější, podtrhnu zde především tyto „post-antropocentrické“ tituly, které překvapují právě svou — na první pohled lidsko-orientovanou, ale v jádru rýpavě fascinovanou — demytizující koncepcí (viz později). Zbudou vedle nich i další, vyzrálá díla (spíše od autorek z vyšších ročníků katedry), která se pohybují

uvnitř latourovského fokusu na síť a vztahy mezi aktéry a uvědomují si to poměrně suverénně a přesahově. Třetí skupinou jsou televizní experimenty – ze své povahy balancující na hraně kulisovosti a náhledu za konstrukci, kterým práce s umělostí a procesem dovoluje bořit i hravě přeskakovat mezi explicitním a implicitním (nejen) eko-dramaturgickým modelem. Začneme zde: *Veganskej raut* (Kryštof Zvolánek) a *Permafrost* (Jan Šolc) vnímám jako vtípné a unikající oscilátory v rozmezí žánrů a limitace formou, bez jednoznačných (a proto aktivních) interpretačních point.

Díla, která „zbudou“ jakožto vyzrálá a fokusem aktuálně „síťová“, jsou z třetího a čtvrtého ročníku: Eliška Cílková za *Beautiful Solution* už získala hlavní cenu v sekci Exprmentl.cz při 25. ji.hlavském festivalu; estetično stylu však osobně vnímám jako překonané (klasika přírodopisné a populárně-vědecké kinematografie). Důležité je zahrnutí kritického motivu prostředí infikující chemie, ovládané lidským světem nad lány obilovin a kmity nožek členovců. *Animot* od Juliany Moska mě naopak, též skrze ji.hlavské uvedení, překvapoval nejen nezkrášenou, syrovou záznamovou technikou, ale neobvykle katarzně (kontrastně) působícím humanismem (čili vírou v pečovatelskou energii solidarity projevené člověkem vůči poraněným, zachraňovaným zvířatům). Proslavený vítěz ji.hlavské České radosti a též jedné ze soutěžních sekcí locarnského festivalu Francesco Montagner (s *Bratrstvím*) se jako absolvent klauzur dotkl málo mainstreamizované vztahovosti obdobného typu. Svůdný film *Hovory se zooem* vypráví

s pevným autorským rozmyslem a trochou retro stylizace o nepotlačitelné zoofilii, tedy o rekonstrukci sebe sama (dětství, projevů sexuality, štěstí, vzpomínek...), projekčně funguje.

Odkud proudí příslib (1. ročník): Ze světa fotogenie je to soubor od Ludmily Cimbůrkové (*Chýše, Welcome to the JUNGLE, PRATUR: znovuzrození*). Jakub Kuthan je ale již téměř novovlnně zmrtvělý (*Sen, Pěšci; lépe určitě Pořád ho ještě slyším*). Maja Penčič je zatím jakoby bez zkušeností s redukcí (příliš obsáhlý průzkum sledovatelské posedlosti i hrozby dozoru *Zavřete oči, procházím!*); dokáže však portrétovat náš, svůj „lidský druh“ (tedy generační, zájmový, genderový... typ) dynamicky a analyticky (*Mladice, dračice, reportáž o mých kamarádkách*). Za skvělé dílo od Šimony Müllerové nepovažuji excentrické video-klipy (*Letuchini, Dear Deer*), ale velmi sdělný pohled na situaci jihomoravských tornádových vesnic, kde je namísto „iPocalyptické“ exploatace skvěle věnován čas nejisté, rozryté přítomnosti místních lidí, a dokonce černobílá vizualita nejenže není na obtíž, ale dokáže z oné červnové přírodní ničivé události vykřesat kus symboličnosti, jakéhosi archetypálního varování (*Ohromná síla úžasná*).

Za krále, pokud lze takto s nadsázkou napsat, celku klauzur pojmám tedy v úvodu podtržená skepticky portrétní cvičení z 2. ročníku, která představují kritický antropocentrismus ve své nejlepší podobě! (Ne všechna, do důsledku; vynechám portrét *Pavel* od Mikoláše Arsenjeva, který je sice příjemně empatický, ale právě proto i tradiční, ostatně autorův ateliérový kus *Jménem policie*

se oblékněte! mi stejně jako z ulic nebo od akce odchylené stříhové skrumáže *Hlas lidu* Josefa Švejdy, 2. ročník, a *Revoluční klima* Martina Imricha, 4. ročník, říká poměrně málo nečekaného a otevřeného). Michael Jiřinec: *Tvář z hoven*, Jan Šulc: *David*, i Kryštof Zvolánek: *Ať si každé dělá, co chce*. (Ne)smluvený výběr periferní podoby *druhu* homo sapiens k *portrétní dekonstrukci* v mužském rodě; působí to jako nejsilnější (post)vachkovská tendence mezi spolužáky, a výsledky jsou vlastně úchvatné. Škoda zde vršit superlativy, ať si ale každý dělá v disco podsvětí, co chce, ať má filozofii v srdci a hnus na YouTube kanálu jakkoli svobodný a ze zlata, akordeon a job na (ekologicky hříšné) benzince Shell u Sezimova Ústí jakkoli amatérsky uchopovaný atd. Autoři kritických rozborů „divných“, a přitom autentických osobností a jejich „performance života“ předvedli ve filmech určitou kuráž, jdoucí na hranu zadání (portrét), zvládli stříh, kontext. Nejvíce úporný, rozedraně radikalizovaný, hutný je v charakteropisu post-člověka Antonína Doláka (do scén i sám vstupující) Jiřinec. Podstatné je neztratit téma, linku uvažování, zápal, polemiku, smích, vnitřek, sebe.

A bude zdejšímu (nejen) dokumentu i po Vachkovi dobře.

Autor je mezioborový dramaturg.

*Irena
Reifová:
Doku-
mentární
tvorba
FAMU
a konec
humanismu*

Ve svém komentáři ke klauzurním pracím studentů a studentek katedry dokumentární tvorby se na dokumenty dívám jako socioložka. Zabývám se tedy převážně náměty, ostatní složky filmového díla nechávám větší stranou. Sleduji dále, jak jsou náměty rámcovány,

a hledám průniky nebo míjení se s tím, co o současné společnosti říkají sociální studia.

V letošní kolekci klauzurních filmů katedry dokumentární tvorby (13 prací promítaných ve dnech 7. 9. a 8. 9. 2021) začne sociologické oko docela rychle rozpoznávat pozoruhodnou shodu v paradigmatu, chápeme-li paradigma jako sloučeninu námětu a přístupu k němu. Ve většině zhlédnutých dokumentů je více či méně (spíše více) prominentní dimenzí přírodní prostředí a jeho ohrožení environmentálními katastrofickými ději. To je komplementárně posíleno a dořečeno tím, že filmy, které se zabývají na prvním místě člověkem (portréty), představují skoro výhradně nějak aberantní a excentrické zástupce svého druhu.

V letošní várce dokumentů jsou velmi často postaveny do popředí příroda, krajina a životní prostředí, které jsou viděny převážně jako krásné nebo dobré či hodné ochrany, zatímco člověk je reprezentován postavami, které působí jako trochu podezřelá, bizarní stvoření, spíš hříčka přírody než její pán. Do stávající dokumentární tvorby FAMU se tedy propsal – asi spíše organicky a spontánně než na základě studia společenských věd – dnes aktuální posthumanismus a kritika antropocentrismu.

Posthumanismus má řadu inspirací a projevů, kterým je však společné to, že popírají jedinečnost člověka jako sociálního aktéra, tedy aktéra, který je součástí sociálních vztahů a interakcí. Tuto verzi posthumanismu ztělesňuje především Bruno Latour (2005) a jeho „actor-network theory“. Jeden proud emancipace ne-lidských

aktérů začíná už u Donny Haraway, která v roce 1985 navrhla koncepci „kyborga“ jako biotechnologické, odlidštěné entity, která je tím zbavena i genderu, rasy a s nimi souvisejících animozit (Haraway, 1991). Tento směr naplno rozvinuli autoři zaměřující se na digitální technologie, umělou inteligenci a různé boty, které – někdy v podobě materializované do předmětů, jako je mobilní telefon nebo tablet, někdy antropomorfizované, i když nemateriální, jako v případě chatbotů – s námi žijí v naší každodennosti, v docela důvěrných vztazích (Hayles, 1999; Nayar, 2014).

Deklarace ztráty lidské výjimečnosti na opačném pólu zohledňuje jako nově akceptované mimo-lidské aktéry nikoli technologické, ale přírodní existence – počínaje planetou jako celkem, přírodou, zvířaty, rostlinami, vzduchem... Environmentální posthumanismus má podobu kritiky antropocentrismu, který instrumentalizuje všechno, co člověka obklopuje, a je tak prvotním důvodem současné globální ekologické krize (Gardiner, Thompson, 2017). Právě tato forma posthumanismu je svorníkem mnoha dokumentárních prací posledních klauzur, které mají různé modalities od poetické po aktivistickou, ale společnou hierarchii aktérů, na jejímž vrcholu nestojí člověk.

Velmi přímočaře je téma **emancipace mimo-lidských subjektů** a jejich prostupnosti do světa člověka rozehráno v dokumentu Francesca Montagnera *Confessions of a Zoo*, který představuje vnitřní svět osoby reflektující svou zoofilii. Tematicky transgresivní dokument se pohybuje na hraně toho, co je akceptovatelné,

ale zachycuje přitom zoofilii dotyčné osoby jako pocho- pitelnou a zasluhující empatii. Láska ke zvířatům se tu jeví jako legitimní a hluboká, mnohem spíše jako cit a osobní horizont než perverze praktikované sexua- lity. Binární subjektivita (nahlížení na to, co je lidské, v nadřazeném protikladu ke všem ostatním subjektivi- tám) je tím nezanedbatelně nahlodána (a roznesena na kopytech).

V několika dokumentech je přírodní prostře- dí, krajina nebo venkov předmětem **estetizace a/nebo romantizace**. *Beautiful solution* Elišky Cílkové, příro- dopisný dokument o užití hmyzu jako přirozené ochra- ny rostlin před škůdci místo pesticidů, se opírá o velké celky krásné krajiny a detailní makra brouků a hmyzu. Portrétní dokument Vojtěcha Petřiny *Šťastný Jan* je sice zaměřen na postavu Jana, milovníka a kartografa zanik- lých železnic, ale zobrazuje ho vždy pevně nakličované- ho do jeho prostředí, bez něž jako by to ani nebyl on. Nesetkáme se se studijními detaily tváře nebo rukou, naopak většinou vidíme celou postavu, jak splývá s kra- jinou. Význam okolního prostředí je umocněn i tím, že je jediným dalším aktérem, protože s žádnými dalšími lidmi se Jan při svém putování nesetkává.

Určující roli hraje příroda, krajina a půda také ve filmu Mikoláše Arsenjeva *Pavel*. Hlavní hrdina, ač původem z města, se pokouší být sedlákem a hospo- dařit udržitelným způsobem na polnostech patřících k rozsáhlé usedlosti. V tomto snímku je sice Pavel člo- věkem zasazeným do přírody, ale současně je těsný kon- takt s okolním prostředím pojatý i jako třecí plocha.

Film je proto vůči antropocentrismu dvojnásobný, částečně jej i reprodukuje, když je Pavlovo zápolení na zanedbaném statku podáno také jako tradiční „souboj s přírodou“.

Další skupinu klauzurních dokumentů tvoří filmy, v nichž je určující nebo alespoň vedlejší součástí námětu **ekologický aktivismus**. V případě *Jménem policie se obléknete* Mikoláše Arsenjeva je environmentální aktivismus nejen námětem, ale i metodou, protože Arsenjev zvolil cestu cinema verité. Film je zakotven v intervenci do veřejného prostoru, kterou realizují aktivistky protestující proti nadprodukcí rychloobrátkových oděvů módními řetězci. Aktérky anektují výlohy řetězce Zara a na jinak nahém těle mají připevněný slogan: „Nechci podporovat nadprodukcí a přebytečný konzum. Radši budu nahá.“ Dlaně mají přilepené k výloze. Film dále sleduje příchod policie a zásah proti protestu, během něhož se k environmentální tematice přidává také genderová kritika, když aktivistky poukazují na nedůstojné zacházení policie s jejich nahotou a ženskou identitou.

Environmentální mobilizaci – sice zakódovanou do metafory, ale tím také emocionálně působivou – obsahuje film *Permafrost* Jana Šolce. Snímek jako by byl ilustrací ke rčení popisujícímu situaci na Titaniku: „Lod' se potápí, ale na horní palubě se stále tančí.“ Ve filmu, který bychom mohli chápat jako abstraktní dokudrama (inscenuje s pomocí herců reálně probíhající, byť většinou nevnímané procesy), vidíme dospělé bavit se na domácím večírku, zatímco postupně jdou

k zemi okolní paneláky a vzápětí se jim řítí na hlavu i jejich dům. Schopnost situaci vnímat má jen dítě, jehož otázka: „Mami, jak vymřeli dinosauři?“ film uvozuje.

Veganskéj raut Kryštofa Zvolánka je dokument o natáčení filmu na téma klimatické krize. Pozornost vůči tématu ekologicky udržitelného jednání se však brzo přesouvá z prostoru tohoto principiálního námětu do situační komiky pauzy během natáčení, kdy štáb svačí u stolu prostřeného veganskými potravinami. Rozvíjí se kontrast mezi zvukařem, který je typickým boomerem podivujícím se nad veganským životním stylem a toužícím být brzo doma z práce, a mladým zbytkem štábu tvořeným lidmi z generace Z. Ve srovnání s ostatními dokumenty tu nacházíme podtext ironie a sarkasmu – není však zřejmé, zda míří jen na boomer-zvukaře, nebo (jak doufám) i na exaltované, pozérské veganství lidí z generace Z, u nichž sousto mléčného výrobku ve filmu vyvolává dávicí reflex.

Poslední kategorií, která podpírá smysl výše uvedeného paradigmatu, jsou dokumentární portréty, které se ve zvýšené míře zaměřují na podiviny a enfant terrible. Stranou této podskupiny zůstává portrét Zuzany Piusi (Nora Štrbová), zato dokumenty o Jaroslavu Flégrovi (*Návod na použití mozku*, Sarah Lomenová), Antonínu Dolákovi (*Tvář z hoven, srdce ze zlata*, Michael Jiřínek), harmonikáři Davidovi (*David*, Jan Šolc) a do jisté míry i DJovi NobodyListen (*Ať si každé dělá, co chce*, Kryštof Zvolánek) takto nelze nevnímat. Někteří portrétovaní jsou blízko genialitě, jiní s větší pravděpodobností psychiatrii a u některých je poměr nerozhodný.

Každopádně o uvedených dokumentárních portrétech lze říct, že jejich předobrazy jsou dosti bizarní výkladní skříní lidstva. Za všechny to lze reprezentovat na příkladu dokumentu o Tonym Dolákovi, vysokoškolském pedagogovi a internetovém filozofovi a performerovi. Portrétní kamera ulpívá na Dolákovu balancování mezi inspirativní genialitou a nesnesitelnou trapností. Nabízí prostor pro Dolákův exhibicionismus, se kterým přichází jeho koprolálie, neuróza, narcismus, egocentrismus, šovinismus, kognitivní brutalismus a naivismus. Otázka, zda se jedná jen o pózu, je položena, ale nezodpovězena; stejně jako otázka, zda by Dolák byl schopen (nebo ochoten) hranici mezi maskou filozofujícího hováda a normálností vůbec určit.

Souhrnně řečeno, to, co je ne-nelidské (příroda) nebo lidskou výjimečnost a exkluzivnost zpochybňující, má v současných námětech katedry dokumentární tvorby pozitivnější a jednoznačnější zarámování než zástupci lidského rodu. Z pohledu aktuálních intelektuálních proudů sociálních věd můžeme tuto shodu interpretovat jako generační příklon k posthumanismu a kritice antropocentrismu, které na člověka a jeho dosavadní působení (v momentě, kdy zbývá devět let, dokud se změny klimatu nestanou nevratné) pohlížejí značně skepticky.

Autorka je socioložka a teoretička médií.

Seznam literatury

- Gardiner, Stephen M.; Thompson, Allen. *Anthropocentrism: Humanity as Peril and Promise*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Haraway, Donna J. „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century“. In: *Táž. Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991, s. 149–181.
- Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Nayar, Pramod K. *Posthumanism*. Cambridge: Polity, 2014.

Pavlína Vogelová: Podoby filmového portrétu

Katedra dokumentární tvorby byla od devadesátých let spojena s mimořádnou osobností Karla Vachka (1940–2020) se zcela výjimečným, osobitým a nepřenositelným tvůrčím, pedagogickým i kritickým puncem „vnitřního smíchu“.¹ Svým způsobem jsou dozvuky „rezonance radostnosti z tvorby“;² tedy Vachkovy vize a schopnosti myslet a dívat se pod povrch, do hloubky problému své práce, ale i do tvůrčí práce a kvalit studentů, patrné i v současné atmosféře katedry. Je to zásluha

¹ Karel Vachek (4. 8. 1940, Tišnov – 21. 12. 2020, Praha) působil na Katedře dokumentární tvorby od roku 1993, v letech 2002–2018 byl jejím vedoucím.

² Alice Růžičková, viz <https://www.famu.cz/cs/katedry/katedra-dokumentarni-tvorby/vzpominka-na-karla-vachka/>.

některých bývalých Vachkových studentů a kolegů, kteří dnes na katedře převzali pedagogickou štafetu. Zároveň si jde současná konstelace katedry už nějakou chvíli vlastní cestou. Je vedena poměrně širokým týmem zajímavých, výrazných a inspirativních osobností. Těžko se však hledá jen jedna dominanta.³ Naopak se zde mísí poměrně velká škála různorodých tvůrčích přístupů k dokumentaristické tvorbě a je na studentech, jak a které tažné inspirační vzorce budou chtít pro sebe rozklíčovat, rozehrát či posunout ve svém vlastním tvůrčím pojetí.

Filmový dokument funguje jako živý, mnohovrstevnatý organismus snažící se uchopit pomíjivou a diskutabilní realitu v sítích etických, politických, kulturních a společenských tříštů názorů. Pro mě osobně bylo velmi podnětné a přínosné mít možnost zhlédnout celou kolekci klauzurních studentských filmů všech ročníků katedry dokumentu. Svou pozornost jsem kromě studentů prvního ročníku výběrově zaměřila převážně na dokumentární portrét v rozmanité škále silných vizuálních i obsahových přístupů.

Význam dokumentu je vždy limitován neustále se proměňujícím kontextem v plynoucím čase a zásadním se stává v momentě, kdy tvůrce rozpozná důvod, proč se daným problémem zabývat. Tento faktor můžeme aplikovat v malé sociologické sondě při reflexi klauzurních filmů studentů prvního ročníku bakalářského

³ Současní stálí pedagogové Katedry dokumentární tvorby: Alice Růžičková, Petr Kubica, Rudolf Adler, Martin Mareček, Miroslav Janek, Vít Klusák, Lukáš Kokeš, Lucie Králová, Martin Řezníček, Jan Šípek, Helena Třeštková.

studia, tedy potenciálních vážných adeptů řemesla filmového dokumentu. Na jednu stranu jsou to mladí lidé, kteří během prvního ročníku vstřebávali první zásadní pojmy, technologie a praktiky FAMU, na druhou stranu v sobě stále ještě nesou jistou, do určité míry milou naivitou, kterou zatím ne všichni dokázali rozpustit.

Loňský školní rok, zasažený covidovou pandemií, byl náročný pro všechny a je na místě, že první kroky do seriózní dokumentaristiky budou potřebovat delší adaptaci. Nicméně studentky a studenti bezesporu přišli s celou řadou zajímavých, aktuálních námětů zaměřených například na všudypřítomné kamerové systémy, na metaforu systému šachovnicových pěšáků, na ekologii a domestikaci zvířat. Zajímali se o zaniklé železniční tratě a tornáda nebo řešili palčivou problematičnost vztahů, kamarádství, lásky, sexu, nahoty nebo hledání sebe sama. Jde o dobře odvedenou práci v rámci společného zadání, zvládnutí cvičení, práce s archivními materiály, didaktickými vsuvkami, základní filmařskou abecedou, ale zatím bez většího autorského uvolnění a propracovanosti.

Předpokládám, že první ročník obecně slouží k nasátí filmařských dovedností, k zorientování se ve světě dokumentaristiky, a vlastní tvorba, filmové myšlení a cítění, naskočí až během dalšího ročníku. Z celé této směsice přístupů a témat bych přesto vyzdvihla zdařilé filmy Adély Kaiserové *Místní hlášení* a *Příliš staří na lásku*. Staví na zdánlivě jednoduchých motivech, gestech, jež skrze vyváženou sílu filmové interpretace, které nechybí humor a nadsázka, otevírají jedny z nejcitlivějších

a nejsložitějších aktuálních celospolečenských problémů, jako je izolovanost, nejistota, opuštěnost nebo stáří.

V případě snímku *Místní hlášení* jde o energický impuls hudebního Senometu vklíněný do apatie vylidněné vesnice během vynucené pandemické izolace. Pravděpodobně místní kapela projíždějící na valníku vesnicí alespoň přes okna a ploty sousedů vyloudila z mnoha izolovaných jedinců úsměv či uvolnění. Mužika obecně je velmi silným komunikačním prostředkem, potřebou smyslového prožitku i nábojem energie, a právě tento aspekt se Kaiserové ve filmu podařilo zřetelně vypíchnout.

Druhý snímek Adély Kaiserové *Příliš staří na lásku* pracuje s citlivou tematikou stáří. V domovech seniorů se osobní prostor v mnoha případech zužuje na postel a vlastní vzpomínky, které často představují to největší bohatství. Kaiserová ve filmu akcentuje celoživotní význam kvality prožívaných vztahů, jejichž zhodnocování a bilancování se dostavuje nebo nedostavuje především právě na sklonku života v podobě smysluplnosti, vnitřního stavu spokojenosti a radosti bytí z celoživotního nadhledu. Oba snímky odrážejí vyváženou komplexnost pojetí přístupu, stylu, obrazu i střihu k těžkým a citlivým tématům.

Celkově vyzrálější filmové reflexe vznikly ve druhém ročníku a gradují až k absolventským filmům, tentokrát v mnoha případech zaměřeným na filmový portrét osobnosti. Zajímavý autorský rukopis se formuje u Kryštofa Zvolánka, který ve filmu *Ať si každý dělá, co chce* pojednává o mainstreamové hudbě,

o depresích, závislostech, osmihodinových masových diskotékách a mejdanech. Na tomto pozadí Zvolánek líčí portrét mladého muzikanta Jakuba Stacha, který je navenek prototypem úspěšného muže, uvnitř však řeší svůj vlastní hendikep vizáže kvůli vrozené vadě zubů. V paralele k rozhodnutí podstoupit náročnou operaci je časoběrem snímán stav mysli protagonisty během zdouhavého a bolestivého procesu hojení po zákroku uprostřed rozjeté hudební kariéry. Získal čas na přemýšlení o hodnotách a relativitě úspěchů, o muzice a reklamě, vášni pro boty a o životě v batohu, čas na hledání té vlastní nejcennější životní mety být spokojený sám se sebou.

Hudbou, kterou žije hlavní postava, i filmovým obrazem Kryštofa Zvolánka jsou až synchronně a vyváženě vykreslovány sny, emoce a vnitřní pocity aktéra filmu, dramaticky vygradované do akcentu toho, co stavy bezmoci dokážou s člověkem udělat. Velmi zde oceňuji režisérsky vyvážený námět, kameru, střih i muziku, která od začátku do konce drží napětí a vyznění snímku. Podobně je vystavěný i Zvolánkův *Veganský raut* coby „reklama“ na vyhoření. Reflektuje problém ekologické genocidy planety, povrchní smog nicneříkajících marketingových sloganů a tunely směřující k vizím o končícím světě.

Pozornost přitáhl i filmový portrét Nory Štrbové *Pravda o Piussi na 56 záberov*. Dynamická kamera se sžívá s nábojem, temperamentem a živelností Zuzany Piussi, když jí o něco jde, a postupně rozplétá problematiku filmařské autenticity, etiky, odvahy, výbušnosti

i vztahů mezi filmaři. Na pozadí vlastního portréту dává nahlédnout do dokumentaristického zákulisí.

Z tvorby čtvrtého ročníku vybočoval film Elišky Cílkové *Beautiful Solution*. Ta místo filmového portrétu vsadila na poetický přírodovědný snímek, reflektující problematičnost pesticidů v krajině a nutnost apelu na jejich eliminaci. Experimentálně pojaté obrazy s prolínajícími barevnými efekty hovoří jasně. Meze a louky plné divokých lučních květin vymezujících pole mají schopnost obnovovat přirozené životní prostředí motýlů, včel, kobylek, brouků či housenek. Vizuální mozaika plyne bez komentáře, jen ruchy, šumy občas podtrhnou detailní záběry na motýlí křídlo, včelu nebo drama v buňce dávající najevo svou vlastní přirozenou sílu.

Se silnou výrazovou i výpovědní bohatostí pracuje Francesco Montagner ve filmu *Confessions of a Zoo*. Jde o citlivě vystavěný portrét muže, na němž se podepsala výchova v dětství, provázená každodenními streasy, výprasky a psychickým týráním v rodině, v kontrastu s instinktivním chováním dítěte hledajícího úkryt a bezpečí u domácích zvířat. Snímek využívá amatérských 8 a 16mm rodinných filmů, jež vracejí vzpomínky a dávají podněty k analýze vlivů při utváření osobnosti, povahy a chování zralého člověka v dospělosti – stejně tak film vyvolává více obecných konotací. Kromě pohledu na přístupy k výchově dětí, k formování člověka v rodině jde i o zpětnou reflexi chování předcházející generace pohledem dětí, schopnost uvědomit si své osobnostní kvality v dospělosti a rozpoznat a prosadit své životní potřeby.

Sled zajímavých filmových portrétů pro mě vygradoval absolventským filmem Karolíny Peroutkové *Věty z mých snů. Portrét překladatelky Michaely Škultéty*. Jde o originálně vykreslený a zajímavě vystavěný portrét renomované překladatelky skrze přemýšlení o překladatelské profesi, o ponoru do procesu překladu, o češtině a literatuře, o snech, jež občas souzní s mottý básníků, i o procesu překladu německy psaného románu Jaroslava Rudiše *Winterbergova poslední cesta* do češtiny. Stejně jako se Rudišův román i jeho český překlad Škultéty nesou v rytmu vlaku, rytmus si drží i Karolína Peroutková ve filmovém podání překladatelského portrétu, postaveném na uvolněnosti, otevřenosti, přirozenosti a připravenosti k dalším filmovým výzvám.

Autorka je kurátorka, historička a teoretička fotografie a filmu.

Maria Procházková: „No a co jako“

Byla to premiéra! Malá, téměř administrativní změna, ale revoluční posun pro současné (a budoucí) studenty katedry animace FAMU, pro každého z nich – letos poprvé se během klauzurních projekcí mezi filmy diskutovalo! Pro nezasvěcené to může znít banálně: „no a co jako“. Byla to ale změna tak velká, že mám potřebu její kontext popsat podrobněji, abych důsledně zachytila a zprostředkovala její význam.

Protože zvyk vyvolává očekávání, část diváků, která počítala s obvyklým časovým rozsahem akce, nemohla zůstat do konce. V minulosti probíhaly klauzurní projekce animace zcela jednoduše – studenti a pedagogové katedry se sešli na projekci a s občasnými technickými potížemi, které s lety nevymizely, jen se proměňují návazně na zvolenou technologii, si odpromítali ročníková cvičení a krátké filmy. Po několika minutách (mluvíme přece o animaci), a někdy dokonce po potlesku, se

pedagogové přesunuli na katedru. Následně si po jednom zvali studenty a s maximálně stručným shrnutím jim udělili známku, bez publika. Takhle to běželo téměř 30 let. Letos v září byla poprvé, zcela revolučně do programu zařazena diskuse. Dostala náležitý prostor a byla plně podpořena vedením katedry. Po sérii klauzurních videí abecedně prvního studenta ji zahájila vedoucí katedry Michaela Pavlátová. Postupně se zapojovali jednotliví pedagogové, záhy spolužáci. Asi by teď byl čas na další „no a co jako“, takhle přece diskuse normálně vypadá. No právě, není to skvělé? Proto se přece studenti učí dělat filmy – aby jimi vyprávěli příběhy, sdělovali myšlenky a oslovovali publikum. A kdo jiný by tedy měl být prvním divákem (a kritikem) než právě lidé, kteří mají k filmům a animaci stejně blízko a zároveň mají dostatečnou vlastní zkušenost, aby věděli, kolik je za minutou animace hodin práce, a představivost, aby si doplnili to, co, jak autor upozornil, ještě není úplně hotové.

Michaela Pavlátová diskusi aktivně moderovala a s ohledem na složení přítomných občas doplnila interní vysvětlivku, případně někoho vyzvala k reakci. Především k výtvarné stránce filmů se výrazněji vyslovovali hosté z UMPRUM – Michaela Režová a Jan Drozda z Ateliéru filmové a televizní grafiky (neboli jejich katedry animace). Prezentující studenti dostali prostor nejen vysvětlovat, ale také se ptát.

Vždy je zajímavé být u toho, když jsou mladí autoři konfrontováni s neúprosným pravidlem zkušenosti pokus, pokus/omyl. Zpětná vazba má mimořádný význam. Zahrnuje nejen samotný obsah kritického sdělení,

plusy i minusy, ale i energii a zájem ostatních spolužáků. Kmenové pedagogy pomímám záměrně, protože s nimi studenti konzultovali během práce a i teď byly některé jejich názory razantnější, ostřejší, spíš pojmenovávali „chyby“ či nedostatky, zatímco studenti-kolegové se více zamýšleli, hledali cesty, ptali se, chválili a snažili se podpořit. Oba „tábory“ měly své místo, ale možná bude mít s odstupem na studenty-autory větší dopad přímá reakce odborného publika než známka v indexu.

Termíny jsou nejlepší motivací k dokončení práce, což potvrdila skutečnost, že jsme zhlédli mnoho filmů ve stavu „těsně před dokončením“. Animace je tak časově náročná disciplína, že se do osnov FAMU nikdy úplně „pohodlně“ nenapasovala. Právě kvůli nedostatku času na dokončení samotných filmů jsou studenti často nuceni rozkládat a přerušovat studium. Neznám v této věci statistiky, ale předpokládám, že vinou časové náročnosti je KAT v průměrné délce studia na první příčce.

Vzorný a kompletní byl letos jen první ročník. I běžná cvičení byla studenty prezentována formálně kultivovaně, jako samostatná díla, vše dotažené. Proto bych se letmo pozastavila právě u jejich tvorby. Na konci prvního roku studia je ze sérií cvičení studentů zřejmé, že mnozí z nich už mají svůj charakteristický styl. Smysl pro filmovou řeč si výrazněji vyzkoušeli v prvním „minutovém“ filmu – kreslené etudě.

Chybějící ruce, blackout nebo smyčka

Ústředními postavami všech promítaných cvičení Philippa Kastnera jsou psi – typově někde mezi Fifinkou

a Dášeňkou. Stejně je tomu i ve filmu *Věž* (kombinace technik: černobílá kreslená animace, rozpijená barevná vodovka, reálné ruce; 3 min), ústícím do animační smyčky neboli nekonečného, cyklicky se opakujícího děje. Hlavní postava, polidštěný pes, stoupá po schodišti na vysokou věž. Jeho tmavá figura se v profilu stává pro oko siluetou a autor ji v rámci pohybu dál mírně stylizuje tím, že neanimuje pohyby rukou, ty tím pádem nejsou v zákrytu siluety vůbec vidět. Právě na „chybějících“ rukách se zdržela následná diskuse. Dotkla se témat: co je stylizace, výtvarno, záměr, a kde začíná chyba. Autor byl mírně překvapen, jak velkou odezvu toto rozhodnutí, z jeho pohledu čistě estetické, vyvolalo. Ruce postavy vnímal jako „překážející ve výrazu siluety“. Proto je používal, jen když je aktivně potřeboval. Zpětná vazba diváků byla tedy důležitá, včetně toho, jak si kdo absenci rukou vysvětlil.

Po výtvarně i animačně velmi dobře zvládnuté etudě Doroty Kaustové *Tečka* (1,5 min) se diskutovalo o pointě příběhu, ve kterém slepice, podpořena svižnou hudbou, honí po zemi „tečku“ a snaží se ji neúspěšně sezobnout. Posuzováno přísným měřítkem fyzikálních pravidel našeho světa neměla pointa logiku (nebyla by v našem světě reálná). Přesto téměř všichni diváci pochopili, o co jde, a na hru přistoupili. Obsahem diskuse byla nejen role logiky v animaci, ale i míra výtvarné stylizace, která může divákovi v některých případech ztížit pochopení. To byl i případ *Tečky*, ve které se autorka vědomě snažila výtvarným zpracováním zabránit divákovi, aby mu pointa došla předčasně.

V animaci jsou (mezi tvůrci i diváky) nejoblíbenější krátké formáty, především samostojné animační smyčky a blackouty. Klasickým příkladem blackoutu – animační etudy s výraznou, nečekanou, nejčastěji černo-humornou pointou – je vedle *Tečky* také následující film.

Zmačknutý (anglická verze *CATch me*) – minutový filmeček Teodora Matejoviče o kočce domácí, kterou chce páníček zavřít do přepravky, vyvolal spíše než diskusi úsměvy. Michaela Pavlátová o něm řekla: „Nevypadá ambiciózně, ale pak příjemně překvapí.“ Touto větou bychom mohli zpětně zhodnotit i naši premiérovou diskusi: Nevypadala ambiciózně, ale mile překvapila.

Animace je většinou soustředěná, introvertní, osamělá práce. Sledovat studenty, jak se postupně osmělují, volí citlivá slova vnímavého uznání, vyslovují dílčí postřehy i návrhy, je silný zážitek. Když o tom s odstupem přemýšlím a vybavuji si tvůrčí atmosféru, znovu mě hmatatelná vzájemnost dojíká. Přestože jde v zásadě o konkurenční prostředí, nebyla v něm cítit soutěživost, nešlo o to, nacytat kolegu při nějaké nedostatečnosti. Byla to naopak čirá radost z tvorby, upřímné nadšení, společný cíl, touha dotáhnout filmy k dokonalosti.

Pominu-li sentimentální aspekt, že si připadám jako pamětník z pozice historicky první absolventky „řádného“ studia KAT (ano, zde správně poznamenáváte „no a co jako“), vítám tuto revoluční změnu s nadšením. Autoři potřebují zpětnou vazbu. Často je to jejich jediná odměna.

Autorka je režisérka a animátorka.

Michaela Režová: Všechno je v pořádku

Bohužel máme za sebou další akademický rok, který poznamenala pandemie. Online konzultace a ztížené možnosti realizace dopadly i na výstupy studentek a studentů katedry animace. Tento fakt je potřeba vypíchnout před tím, než se hlouběji pustím do rozboru toho, co se během roku na katedře urodilo. Vůči pandemii, která se vleče od prvního lockdownu v roce 2020, jsme totiž už všichni trochu otupěli. Když se však budeme ohlížet za akademickým rokem 2020/2021, musíme její dopad na realizaci výstupů uměleckých škol brát v úvahu. Pro mě jako divačku přicházející zvenčí je nerozpoznatelné, kdo bojoval s jakými překážkami, kdo překonal sám sebe nebo komu prostě jen nesedlo zadání. Považuji však za nutné připomenout podmínky, ve kterých studující pracovali, a vyjádřit respekt nejen jim, ale i vyučujícím za to, že pandemický rok zvládli se ctí. Sluší se poděkovat za několik projekčních setkání,

při kterých bylo nač se dívat! Pokud tak někdy ve zpětném ohlednutí za animační sklizni budu příkrá, vězte, že tak činím s pochopením pro všechny možné individuální těžkosti a překážky.

Začnu tím nejlepším, co bylo letos obhájeno. Pro mě je to jednoznačně absolventská diplomová práce Diany Cam Van Nguyen *Milý tati*. Jedná se o snímek již etablované mladé režisérky, který vznikl v profesionálních podmínkách s podporou českého i slovenského fondu. Nechme ale stranou rozpočet filmu a soustředme se na to, jak filmem Diana promlouvá k divákům. Režisérka ví jasně, co chce říct, jakým způsobem a komu. Diváci se neztrácejí v osobní zpovědi, nejsou vláčeni emocemi a dojmy, ale postupují v ději krok za krokem, skládají za sebe jednotlivé střípky příběhu a mohou se do něj vcítit. Z filmu je znát tvrdá práce na scénáři, který prošel několika proměnami. Výtvarně používá výraznou kombinaci hraného filmu, koláže a replacement animace. Co frame, to obrázek do rámečku. Režisérka se nebála experimentovat, pustit se na tenký led a se silným týmem vytvořit dílo, které budete chtít vidět víc než jednou. Film zaslouženě obíhá špičkové festivaly a určitě jej čeká ještě mnoho úspěchů. Pracoval na něm štáb, který kolem sebe autorka utváří již od bakalářského filmu. Jmenujme Karolínu Davidovou za produkci či Vieru Marinovou za zvuk. Dále střihače Lukáše Janičíka či kameramana Kryštofa Melku. Může za tím být štěstí na správné lidi, cílevědomost režisérky, ale jistě i zázemí školy, které jí dalo možnost vyrůst. Pokud katedra animace pomáhá svým studentům hledat místo ve světě filmu,

dává jim prostor experimentovat a skrze zázemí filmové akademie jim poskytuje prostor pro mezioborová filmová setkání, je všechno v pořádku. Pokud za pár let uvidím stejně tak dozrávat nyní nejisté studenty prvních ročníků, znamená to, že katedra dělá svou práci naprosto skvěle!

Přesuňme se k filmům bakalářským. Na UMPRUM se často k nelibosti nás pedagogů i studujících používá pro bakalářský film výraz „větší klauzura“ a na jeho realizaci bývá jen pouhý půlrok s nemožností toto časové okno výrazně přešvihnout. Fáze, ve které se nacházejí posluchačky a posluchači animačních škol, když na bakalářce pracují, je ale většinou napříč školami animace stejná. Často se ještě hledají, teprve objevují své náměty, svůj jazyk vyprávění i výtvarného provedení. Občas se zadaří, občas první opravdový film přichází až s diplomkou. Co se týká letošní úrody bakalářských prací, hledání je z nich patrné. Někdy zůstalo u nedotažené výtvarné stránky, jindy mě zarazila absence důraznější dramaturgie.

Osobně mě nejvíce zamrzela nedotaženost vánočního snímku Anny Heribanové *Carp Xmass*, kterému bych tah na branku a sílu k dokončení moc přála. Nechybělo moc! Film je vtipný, má silný námět i zábavný a odlehčený výtvarný přístup, který otevřeně přiznává určitou trashovitost. Expozice filmu s rozkrajováním jablíček a odhalení hlavních postav v podobě vánočních kaprů poskakujících v nákupním centru je brilantní. Režisérka u obhajob sama zmínila, že některým scénám chybí ještě nějaké to leštění polygonů, a já upřímně doufám, že na něj najde v budoucnosti ještě sílu a čas. Všichni víme, jak těžké tyto návraty k nedotaženým filmům jsou.

V bakalářském filmu Filipa Krause *Lighthouse* bojuje hlavní hrdina se stínem své minulosti, který nakonec poráží. Stín minulosti ovšem neporazil samotný tvůrce. Film výtvarně zachází s komiksovou stylizací. Výrazná linka vylitá plochami barev však během deseti minut trvání filmu zcela ztrácí šmrnc a šťávu, což ještě podtrhuje tklivá repetitivní hudba. Doufám, že se jednalo o hudební draft, který byl zmíněný v titulcích, a díky novému nazvučení nabere snímek alespoň více dramatickosti. Oceňuji, že se tvůrce vydal experimentem s kreslenou animací a 3D animací, ale výsledný film při onom hledání zůstal. Nejvíce mu ublížila nedotažená dramaturgie.

Slabším kouskem je i film *Stín* režisérky Manri Kim, který si sice ve stínohře imaginativně hraje s možnostmi animace vytvářet přeludy a nové světy, ale jeho stopáž je pro takové hrátky skoro neúnosná a tvrdší dramaturgické oko by filmu prospělo.

Téma dráždivosti lidských projevů a reakcí na ně v poslední době nabírá na popularitě a rezonovalo nejvíce skrze film *Enough!* (2018) Anny Mantzaris. V připravovaném absolventském filmu s ním na FAMU pracuje i Tereza Kovandová. Daniela Hýbnerová ve svém filmu *Ticho* staví svou hlavní hrdinku do konfrontace s hlučnými projevy svých sousedů. Výtvarně režisérka sebestě zachází s technikou kreslené animace, pro kterou ji známe i z jejích předešlých realizací (krátký film *Kuku*). Obzvláště povedený je animační vrchol, kdy obraz přechází do abstraktnější polohy a na černém pozadí se objevují pouze tři linie kresby ve spektru RGB. Rovněž doufám, že režisérka najde čas na dořešení nedodělků a pozdvihne film ještě o kousek výš, a to i zvukově.

Slabě na mě bohužel zapůsobil i koprodukční film *Odpust!* Alžběty Mačákové Mišejkové, který realizovala s podporou Maur filmu. Mišejková výtvarně zachází s jemným akvarelem v plošce, ale místy je animace až příliš digitální, mechanická a tvrdá. Například ve scéně, kdy se hlavní hrdinky urazí a začnou se nafukovat, je to řešeno digitálním, velmi neslušivým efektem. Téma filmu, kdy se při neshodě protějšek doopravdy uražením nafoukne, je jinak silný a nosný a je škoda, že výtvarná stylizace námětu neslouží ještě více, a nemíří tak přesněji na dětské diváky.

Nejen tomuto filmu, ale i řadě dalších musím ještě bohužel vytknout použitou typografii. Vhodně zvolené písmo je důležitou součástí vizuální podoby filmového díla a je škoda, že se na to často zapomíná. Ručně psané písmo, které je ale až příliš neučesané, a tedy problematicky čitelné, či pouze náhodně vybraný základní font mohou filmu velmi uškodit. Stejně jako jsou členy filmových štábů zvukaři a kameramani a scénář se konzultuje s dramaturgy, doporučuji do výtvarného týmu přibrat ke konzultaci grafika.

Ráda bych se ještě zastavila u cvičení druhého ročníku. Anidok našel v osnovách katedry animace své pevné místo před několika lety. Z prací, které jsem letos viděla, mi ale připadá, že studentky trochu tápou a se zadáním bojují. Nejzdařileji se s žánrem popasovala Eliška Kerbachová filmem *Na konec spirály*. Ten má za mě parametry bakalářské práce. Režisérka zvolila velmi příhodně motiv spirály, který diváka vede celým filmem. Skvěle zvládnutá animace a velké porozumění žánru samotnému. Kerbachová výborně pracuje s možnostmi

metafory, obraz využívá jako partnera výpovědím zaznívajícím v audio a obráceně. Ač film pojednává o závislosti, už samotná paleta barev nabádá k optimismu a naději, které jsou cítit z obou narátorů.

Ester Kasalová vytvořila animovanou anketu *Až vyrostu*, které chybí právě to, co žánr animovaného dokumentu umožňuje. Obraz nemusí jen ilustrovat, co je řečeno v audiostopě, ale může zvuku oponovat a vyprávět paralelně s ním. Náznaky se ve filmu objevují, ale silné audio, které se autorce při rozhovorech s dětmi podařilo vytěžit, bohužel nevyčerpala.

Malý voják Bibiány Gajdošové pracuje s námětem dětí hrajících počítačové hry a otázkou, jaké to má dopady na jejich chování. Téma je to rozhodně zajímavé a nosné, ale první výtvarné uchopení filmu, které se objevuje – zelené pozadí s čistou černou linkou –, je vzápětí sraženo zafiltrovanými záběry z počítačových her samotných a digitální kresbou opatřenou zářící linkou. Především poslední zmíněná část vyvolává dojem nedodělanosti a celek rozbíjí. Dílo se najednou rozpadá a ne drží jej bohužel pohromadě ani samotná audiostopa. U té divák nedostává informaci, kdo a z jaké pozice se k tématu vyjadřuje, což může být matoucí a zavádějící.

Vibrace Anny Belové byly příliš nedokončené na to, abych si o nich mohla utvořit ucelený obrázek. Studentka mě již v prvním ročníku zaujala organickou animací, kterou mě přesvědčila natolik, že jsem přestala zkoumat, zda jsou nedodělky záměr či úmyslná stylizace. *Vibrace* mi zatím o autorce více neprozradily. Zůstalo u slibného animatiku, který kombinuje kreslenou

animaci, koláž a animaci scannerem. Doufám, že se Belové podaří snímek dokončit. Téma, které si zvolila – well-being a cesta k němu skrze zpěv jako terapii –, je pro žánr animovaného dokumentu nosné a náznaky práce s obrazem jsou příslibem zajímavého snímku.

Nevím, jak přesně je cvičení koncipované, ale animok nemusí být jen animovaným interview, u kterého v mnoha případech zůstalo. Žánr skýtá mnohé možnosti a je trochu škoda, že s ním studující více neexperimentují či je k tomu katedra nepostrčí.

Závěrem bych ráda zdůraznila pochvalu, kterou dostal první ročník od svých pedagogů za práci odvedenou během distanční výuky. Těším se, kam studenty toto hledání animačního a výtvarného názoru postrčí a nad čím společně budeme diskutovat příští rok. Také bych chtěla důrazně podpořit posun, ke kterému došlo od minulých let. U obhajob klauzur se diskutovalo! Myslím, že to bylo skvělé. Hosté, které si FAMU pozvala, mohli studentům nabídnout komentáře z jiné perspektivy a studenti a studentky se také navzájem povzbuzovali či byli konstruktivně kritičtí. Věřím, že se tento systém osvědčil a do příštích let se můžeme na podobně plodné diskuse také těšit. Studujícím přeji hodně pevné vůle v dokončování rozdělané a již ohodnocené práce. Nový akademický rok přináší nové výzvy a cíle a ty staré je někdy opravdu už velmi těžké naplnit.

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

Kateřina Svatoňová: Obrazy vzpomínek a snů: Film jako intro- spektivní médium

Filmy studentů a studentek Katedry kamery promítané na letošních klauzurách jsou ovlivněny několika absencemi, jež jsou dány současným životem v době několika krizí. Nejzřetelnějším zásahem do uvažování o záznamu, snímání, obraze a možnostech vidění jako

takových je samozřejmě pandemický stav, který naše pohledy na dlouhou dobu limitoval na výhledy z oken a detailní zkoumání sebe sama a lidí a věcí nejbližších. Každodenní impulsy a inspirace – ať už vycházející ze vzájemného dialogu, z pozorování okolí nebo z prožívání současné kultury a umění – prakticky zmizely. Uvažování o kolektivní práci se stalo svým způsobem zakázanou činností. Myšlení začaly ovládat zcela jiné otázky, starosti a problémy, než které jsme ve svých „bezpečných“ životech řešili doposud, lidské začalo být vytěšňováno technikou, jež se pokouší spíše o standardizaci našich návyků než o kreativitu a vynalézavost. Z vnějšku se stal vnitřek, z veřejného vystupování introspekce, ze samozřejmé přítomnosti minulost.

Jelikož v tomto stavu již žijeme téměř dva roky (a klauzury se uskutečnily mezi pandemickými vlnami), bylo by divné, kdyby se jednotlivá opatření a procitování různých krizí nikterak neveysaly do jednotlivých filmů. Zatímco na celovečerní snímky, série a seriály dopadla pandemie až ve fázi vývoje a v procesu tvorby, ročníkové práce se v této nové, tísnivé atmosféře přímo rodily, a proto je lze chápat jako její přímý odraz. I proto skrze ně můžeme velice dobře pozorovat, jak se v této nelehké době proměňují příběhy, výstavba vyprávění, ale i umělecký styl a jejich formální zpracování.

Častěji než v jiných letech se u samostatných, krátkých cvičení kameramanů setkáváme nejen s téměř absolutní absencí humoru, ale i s otevřeným koncem či nedokončeností, s příběhy bez pointy. Oboje je vcelku přirozená reakce na dobu beznaděje a permanentní

nejistoty. Nejasnost tohoto období také koresponduje s nečitelností jednotlivých záběrů – často jsou snímány fragmenty postav, zřídka zasazované do kontextualizačního velkého celku, jsou využívány objektivy s dlouhou ohniskovou vzdáleností, takže některé z plánů jsou rozostřené (nezřídka i plán první), děje se odehrávají za rámem obrazu. Tyto klauzurní práce jsou v mnohém působivé – neustále znejišťující, zpochybňující vše normální, očekávané a řádné.

Zatímco výtvarné umění se v posledních dvou letech vydalo cestou větší angažovanosti (často zaměřené na globální projevy, jež pandemii předcházely, například na klimatickou změnu nebo na otázky ne/tolerance), zdá se, že filmová tvorba se naopak obrátila dovnitř a zpět – k sebezpozorování, ke vzpomínce, k vyrovnávání se s vlastní minulostí. U cvičení nazvaného *Sen*, které má předvést střet dvou příběhových rovin – skutečné a imaginativní –, je uzavření se do sebe a návrat do minulosti očekávatelný. Ve většině cvičení vidíme detaily tváří, namísto dialogů vnitřní monolog. Postavy se potápějí pod vodu, do samoty, odjíždějí z města, kráčejí osamělou krajinou.

Avšak i další cvičení se pokoušejí vyrovnávat s rodinnou či národní historií, s jedním z rodičů, nezřídka i se smrtí, věnují se mezigeneračním vztahům nebo se vracejí do mládí. Vzpomínce na zesnulé rodiče jsou věnovány například minimalistický exteriérový snímek Davida Pavlise s kamerou Zdeny Sýkorové *Počítám nebe*, barevná etuda kameramana Tomáše Šťastného *Otec* nebo působivý film režiséra Michala Kováče

a kameramana Miloslava Pecháčka *Kristové ruky*. Mezi-generační, často němý dialog se odehrává jak ve filmech s kamerou Filipa Hájka *Sen* nebo *Růžička ve tmě*, tak i ve snímcích *Sen* Matěje Pecky nebo *Metro* kameramana Jana Vališe a *Seznámení* Mikuláše Hrdličky. *Hledání edenu* Luboše Hradce prochází časem a prostorem, až pod věže gotických chrámů. Lze se jen dohadovat, jestli tento tematický a motivický posun způsobil spíše moment zastavení a návratu k sobě samým, nebo takřka vynucený pobyt u svých rodin.

Podstatné je, jak moc se tato intimní a komorní dramata vpisují do formy obrazu a způsobů snímání. Nedávné práce do značné míry využívaly moderní, výrazný styl, nehledě na to, zda kameramani a kameramanky pracovali s analogovými či digitálními kamerami. Ostré barvy a kontrasty podtrhávaly geometrické kompozice, obrazy byly laděny do jednoho odstínu tak, aby již obraz „vyprávěl“ dané téma, střídaly se vizuálně atraktivní lokace, stejně jako úhly kamery, obrazy byly dynamické a neklidné. I způsob snímání se letos vzdaluje současnosti a pohled míří zpět. Kamera-manské obrazy se zklidňují, „rozjímají“, trpělivě sledují postavy, nejčastěji ve velkých celcích, krouží kolem nich. Jejich výraz jako by podléhal nostalgii – v několika případech až ostalgii –, retrospektivnímu myšlení obrazem. Dochází k výrazné redukci barevného spektra – a to směrem k pastelovým barvám. U některých cvičení se barevná paleta a způsoby snímání přibližují estetice šedesátých let, nebo pozdější normalizační době.

Kameramani rovněž volí měkké, teplé tóny, někdy i filtry rozmlžující jasný obraz, interiérové scény využívají šerosvit. Obrazy asociují venkovské výjevy, staré pohledy, ale i barokní zátiší – to vše lze například sledovat ve zmiňovaném filmu *Kristové ruky*. Kamera Miloslava Pecháčka v plynulé jízdě odkrývá historii bytu a ateliéru zesnulého otce hlavní ženské postavy, mapuje jednotlivé vzpomínky a vyvolává nejrůznější asociace. Trajektorie kopírující historickou linii je přerušena, zastavena na nedokončené soše Krista, krouží kolem, obklopuje hlavní postavu, sleduje její myšlení. Vnitřní boj je podtržen dramatickou prací se světlem, kontrasty slunečních paprsků a temných zákoutí ateliéru-duše a prací se světelnými odrazy. Způsob dialogu s mrtvým otcem je zprostředkován prací s hlínou při dokončování sochy, média možného smíření. Nostalgický (a někdy i sentimentální) tón je v mnoha snímcích ještě výraznější v okamžicích, kdy se v záběru objevuje instagramově-lomografový „poškozený“ obraz, přesvětlení, simulace chyb prošlého materiálu, historické formáty střídá nekvalitní videoobraz a výpadky obrazu televizního. Okraje obrazu bývají místy rozostřené, obraz se propadá do své vlastní vzpomínky.

Mediální vzpomínání můžeme vidět ve dvou snímcích pracujících s archivním materiálem. Kolektivní barevná etuda s kamerou Lubomíra Balleka *Jak se máte, pane Procházkó?* se vrací do doby odposlechů a perzekucí roku 1970. Působivě se zde kombinují osobní, fikční příběhy postav sledovaných i sledujících, rodinného tance u odposlouchaného gramofonu a stranického

cvičení aerobiku s archivním materiálem, který má stvrdit negativní obraz Jana Procházky. Na jedné straně tedy sledujeme pastelově stylizovaný „retroobraz“ malých dějin, na straně druhé černobílý dobový film, falešné svědectví. Snímek není jen návratem k historickým událostem, ale obsahuje i sebereflexivní momenty – ukázkou možné manipulace se stříhem filmové matérie zkreslující reálnou výpověď. Barevná etuda tak není pouze návratem k dobovým redukcím barevného spektra, ke kontrastnímu vykreslení výrazných, stylizovaných portrétů, ale pracuje i s černobílým, nekvalitním, autentickým obrazem ruční kamery – slouží tak k obecné rozvaze o filmu a jeho úloze v dějinách, o pravdivosti a lži filmového média.

Obdobně mezimediální dialog můžeme sledovat ve filmu kameramana Tomáše Šťastného *Otec*, který není vyrovnáním s národní minulostí, ale s minulostí osobní i profesní. Jedná se o rozloučení hlavní postavy (či kameramana samotného?) s otcem, který předurčil jeho kameramanskou dráhu. Film tvoří obraz v obraze, film ve filmu a opět – dva různé formáty. Voiceover komentující umírající médium rodinného videa je zároveň niternou rozmluvou s mrtvým otcem, pokusem rozpo-
menout se, zachytit jeho podobu, vůni a gesta. Domácí video je proloženo širokoúhlou hranou etudou zobrazující chlapce pečujícího o babičku a jeho vzdáleného, pracujícího otce – na jedné straně se opět setkáváme s idylicky prosluněnými exteriéry a měkce nasvícenými interiéry venkovské chalupy, na straně druhé s chladnými tóny továrního provozu. Smrt babičky znamená

návrat otce do kraje idylického dětství – návrat do prosvětleného obrazu. Filmové médium tak tvoří protipól polemice o autenticitě filmového obraz, tak jak ji představila etuda *Jak se máte, pane Procházko?* Snímek *Otec* věří v zachycení skutečnosti, zakonzervování minulosti, uchování vzpomínky – rovněž může zprostředkovávat osobní výpověď a pokusit se ji předat.

V letošních seminářích teorie jsem po letech zaznamenala velkou oblibu poválečných textů André Bazina, a to zejména těch, které věří v médium filmu jako v to, které může „balzamovat“ skutečnost a pomoci zvítězit nad smrtí. Studenti se zajímají o jeho ontologické texty, které ukazují, jak se lze skrze médium přiblížit realitě, která mizí nebo je destruována, jak se na ni znovu napojit. Zdá se mi, že podobnou potřebu lze vidět v letošních klauzurních filmech – potřebu rozmlouvat skrze médium se sebou samým, s prostorem kolem sebe, s žitým prostorem, který v pandemii mizí a je překrýván světem virtuálním, potřebu myslet obrazem, nikoli textem, který se stává nečitelným, plným dezinformací a špatných zpráv, a který nás možná rozděluje více než obraz. Odpověď nemusí být jednoznačná (a fotograficky věrný obraz může naopak být začátkem falzifikace), nicméně je zřejmé, že filmové médium se stává silným partnerem lidského dialogu, možností, jak zkoumat čas a prostor a jak se pokusit o pochopení – tak, jak tomu bylo zatím vždy v dobách různých krizí.

Autorka je filmová teoretička.

Janis Prášil: Resuscitace střihem

„Editing is like killing your story
and then very slowly bringing it back to life.“ (Jean Oram)

Citovaný meme nevypovídá o ničem jiném než o tom, že střihač je vlastně jako chirurg. Nahlíží pod kůži počáteční myšlenky, kterou filmový štáb navlékl do masa a kostí. Dostává ji na operační sál ve stavu, kdy je třeba jí vdechnout život. Pětice „filmových mediků“ z druhého ročníku navazujícího magisterského studia oboru Montage měla za úkol zbavit obraz původního nánosu literárnosti. Náročnost tohoto úkolu je dána genetickou výbavou, kterou vtiskl každému dílu jeho režisér.

Souboj se slovy

Dokumentární zpověď *Ona nie moja* budí respekt hned z několika důvodů. Buduje povědomí o nemoci, která je rozšířená, ale neexistuje na ni lék a veřejnost o ní má nulové informace. Právě sociální aspekt endometriózy představuje hlavní náplň snímku. Režisérka

Katarina Šarić, jež sama trpí touto nemocí, poukazuje na to, že kromě fyzické bolesti musí pacientky čelit i nepochopení a banalizování svých zdravotních problémů ze strany jak lékařů, tak rodiny. Společnost nevidí, že za obecnými příznaky se skrývá konkrétní diagnóza, a označuje problémy patientek za fiktivní výplod jejich hypochondrické mysli.

Úctyhodná je odvaha, s jakou Šarić bojuje za to, aby se situace měnila. Za tímto účelem natočila rozhovory se ženami, které podávají mnohdy šokující svědectví o tom, jaké je zažívat bezmoc v nemoci. Množství materiálů, dosahující celkové stopáže sedmi hodin, však obsahovalo řadu opakujících se informací a působilo monotónně. Studentka stříhu Anagha Anand si této rozvláčnosti a repetitivnosti byla dobře vědoma. Většinu rozhovorů proto vystříhala a zaměřila se především na příběh Katariny.

Tímto rozhodnutím změnila formu snímku z rozhovorů na intimní zpověď, která promlouvá skrz osobní zkušenost a prožitek. Vyprávění ostatních žen tak vedle jejího příběhu působí nadbytečně. Patřily by spíše do naučného nebo investigativního dokumentu, který by mapoval projevy, průběh a léčbu nemoci nebo kritizoval neprofesionální přístup některých lékařů. *Ona nie moja* je prožitková záležitost, která místo objektivních faktů promlouvá o nemoci skrz emoce.

Společenských předsudků se dotýká i hraná satira *Pool Rule*, jež prostřednictvím modelové situace kriticky nahlíží na fungování společnosti a institucí. Návštěvnice plaveckého bazénu zjistí, že si doma zapomněla horní díl plavek, tak si jde zaplavat nahoře bez. Její počínání

rozdělí přítomné na dva tábory. Jedni jsou pohoršeni, druzí mají radost z bourání společenských tabu i genderových stereotypů. Zajímavou funkci v tomto sporu plní instituce, reprezentované zaměstnanci bazénu a přivolanou policií. Místo aby zjednaly pořádek a uklidnily rozvášněný dav, nedokážou si oficiální autority s absurdní situací poradit.

Pool Rule má z hlediska scénáře a dramaturgie velký potenciál. Zápletku rozvětjuje do sítě mikrosituací, jež z různých úhlů zpracovávají téma hranic osobní svobody. Stejně jako v *Ona nie moja*, i zde Anand poukazuje na problém s dialogy. Šedesát procent jich vypustila a přidala externí komentář se záměrem stylizovat snímek jako naučný přírodopisný dokument. Poradila si tak s obtížně řešitelným úkolem dát snímku ucelenou formu. Žánrová stylizace přírodopisného dokumentu, dle některých kritických hlasů nedostatečná, však funguje jen zpočátku a postupně zaniká v ději.

Souboj beze slov

Samani Estrada Ramos měl opačný úkol. Místo přemíry dialogů, s nimiž bojovala Anand, na něj čekala naopak dvě díla beze slov. Prvním z nich je bezdialogová dramedy z prostředí současného českého venkova *Happily Ever After*. Hrdinka právě zjistila, že je těhotná s partnerem naplňujícím stereotyp muže z venkova, jehož hlavní životní náplní je pivo a fotbal. Žena, která touží po lepším životě, nyní stojí před rozhodnutím, jak naložit se svou budoucností. Ramos dostal k dispozici dva roky staré materiály, s nimiž mohl naložit dle

vlastního uvážení. Za hlavní úkol si vytyčil vyvážení komické a seriózní roviny.

Samotná zápletka ani typologie postav nenabízí příliš kreativního prostoru. Základem je stereotypní vyobrazení života na vesnici, obydlené lidmi bez touhy či možnosti změnit svůj život. Zásadní je volba přístupu k této skutečnosti, která se odráží i v žánrové rovině. Na stejné téma můžeme sledovat komedii i drama. Ramos se pokouší zůstat věrný oběma polohám. Pedagogická komise však na tento veselý film o smutných věcech aplikovala černobílé vidění. U komedie s plochými postavami nemá smysl zabývat se jejich nitrem. Právě snaha o drobnokresbu postav a jejich sociálního prostředí však, přes všechny nelogičnosti, zabraňuje tomu, aby se snímek stal samoučelnou přehlídkou bizarních figurek.

Bezdialogová pookénková animace *Residuo* přináší výzvu ve dvou ohledech. Je výsledkem spolupráce čtyř režisérů a nemá klasickou dramatickou výstavbu s počátkem, prostředkem a koncem. Experimentální dílo, jež vznikalo průběžně a bez scénáře, představuje sled volně navazujících scén. Ramos stanul před otázkou, jak snímek určený pro uvádění v alternativních prostorech a galeriích přiblížit filmovým divákům. Pokusil se nalézt logickou návaznost mezi jednotlivými scénami, vytvořil napětí a vygradoval ho na základě postupu od jednoduchého ke komplexnímu.

Resiuo však jak svým abstraktním konceptem, tak obrazovým pojetím stále zůstává především estetickou, intuitivní záležitostí; spoutávání do racionálních schémat mu příliš neprospívá. Jeho specifický vizuální jazyk

se řídí spíš principy nenarativního umění, jakým je třeba hudba, která pracuje s tempem, rytmem, agogikou.

Být autentický

Yu-Ying Chen dostala na starosti dvě díla, která zkoumají, jak být autentický. *That's a Wrap* sleduje filmovou režisérku Sophii, jež natáčí milostnou scénu. Hraje v ní její manžel, který udržuje jak ve filmu, tak v reálném světě poměr s herečkou. Když se Sophie dozví, že její muž jí je nevěrný, její profesní zájmy se dostávají do konfliktu s těmi soukromými. Coby podvedená manželka trpí. Coby režisérka nabádá manžela, aby se v rámci autentického výkonu do herečky zamiloval. Přestože má být Sophie hlavní postavou, bylo s ní natočeno mnohem méně scén než s postavou jejího muže. Úkolem Chen bylo dostat do příběhu i Sophii, a vyrovnat tak disproporčnost.

Zvláštní vztahový propletenec figuruje i v dramatu *Rose Skirt*. Středoškolák Yen odmítá v rámci šíření povědomí o genderové diverzitě chodit do školy v sukni. Zatímco jeho spolužáci nemají problém obléknout si ženský oděv a berou to jako humorné zpestření školní rutiny, Yen vnímá školní nařízení mnohem vážněji. Intenzita jeho vzdoru naznačuje, že nošení oděvu opačného pohlaví se ho dotýká víc než ostatních chlapců a že jeho vzdor je vlastně převlečená fascinace a strach. Tuto domněnku jasně potvrdí postava trans ženy, která Yena seznamuje s jeho novou identitou.

Trans žena Min funguje jako průvodkyně novým rozměrem Yenovy bytosti. Její přítomnost v příběhu však

přináší spíš otázky než odpovědi. Není jasné, jakou přesně roli hraje v chlapcově životě – a nastoluje téma jeho sexuální orientace. Sofistikovanější snímky o trans postavách v současné kinematografii však již dávno opustily nutnost uchýlovat se k vysvětlujícím průvodcovským postavám a výkladové explicitnosti. S příchodem Min se tak doposud subtilní snímek přesunuje ke kostrbaté doslovnosti.

Role trans ženy, která ukazuje, kým se Yen stává či kým se stane, je pro účely příběhu redundantní. Jako zrcadlo Yenovy proměny zcela dostačuje postava jeho spolužačky. Právě v interakci s ní si mladík uvědomuje společenské následky své transformace. *Rose Skirt* začíná jako křehké drama, které pracuje s náznaky a citlivě našlapuje kolem hledající postavy. Postupně se však uchyluje k edukativní popisnosti.

V pasti

Eero Lehtinen spolupracoval na *Whip, Shackles & Rash* již ve fázi postprodukce. Pomáhal režisérce Sigrid Sunholm vymezit centrální konflikt, motivace postav i žánrové ladění. Přestože sám prezentuje výsledný snímek jako absurdní hororovou komedii, jde spíš o thriller vystavěný na konceptu hry na kočku a na myš.

Problematický je již počáteční „vstup“ do díla. Nejasně vyprofilovaná mizanscéna, která připomíná sklep nebo nemocniční celu, v níž leží žena připoutaná na lůžko, může pojednávat stejně tak o unesené, jako o pacientce psychiatrické kliniky. Nejistotu přináší i postava mladíka, jehož můžeme považovat za mstící

se obět, ale i psychopata. Nedořečenost je v tomto případě spíše dezorientující, zabraňuje divákovi v ponoru do příběhu a negativně se odráží na budování napětí.

Lehtinen minimalizoval „pseudofilozofické“ úvahy postavy, která se zabývala traumatickými zážitky z dětství a potýkala se s pocitem viny kvůli své mstě. Již samotná povaha pořízených materiálů totiž zabraňovala budování jakékoli psychologické hloubky, protože se jednalo především o žánrové dílo. Co na snímku naopak funguje, je proměňování mocenské pozice oběti a utlačovatele. Jsme ponecháváni v nejistotě, kdo je skutečný viník.

Podobná úskalí jako *Whip, Shackles & Rash* přinesla i situační dramedy *Sleepover*, kterou režíroval Sameli Muurimäki. Příběh o sexu na jednu noc vyvolává otázky ohledně časové i prostorové kontinuity. Lehtinen měl k dispozici pouze minimum záběrů, které byly navíc zahlcené dialogy. Právě těmto omezením se dá přičíst na vrub nejasná identifikace postav a jejich funkcí i problematické budování napětí v dialogové scéně.

Bez spojení

Pro současná sociální dramata je klíčové vyobrazení mechanismů globalizované ekonomiky. To platí i pro *Out* v režii Györgyho Kristófa. Snímek překvapuje sugestivní kamerou Gergely Pohárnoka, který spolupracoval na raných dílech Benedeka Fliegaufa. Hlavní roli Maďara Ágostona, který na Slovensku právě přišel o práci a rozhoduje se, co dál, autenticky ztvárnil Sándor Terhes, dvorní herec Kornéla Mundruczóa.

Natalia Posada Ruiz zesiluje společenskokritické téma tím, že zvýrazňuje pocit zbytečnosti a bezvýchodnosti hlavní postavy. Silný je zde sociálně ekonomický rozměr volného času, jehož nadbytek může pro jednoho znamenat volnost a svobodu, pro druhého zmar, bezcílnost a prázdnotu. Zásadní je schopnost navázat spojení mezi postavou a divákem. *Out* má v tomto ohledu rezervy, volá po důkladnější charakterizaci ústřední postavy a výraznějším vyobrazení kauzálního spojení mezi vnějšími událostmi a mužovou psychikou.

Ještě větší výzvou z hlediska komunikativnosti je *Vague Whisper*. Hrdinou snímku je Andress, který trpí migrénami. Ty jsou projevem mimozemské síly, proudící ze záhadného meteoritu. Juan Pablo Pedraza si ve svém autorském díle vytkl ambiciózní cíl vyobrazit nitro postavy, na jejíž mysl se napojil mimozemský parazit. Jeho režijní sestřih však byl zcela nesrozumitelný, takže jej nechává „resuscitovat“ ve střížně.

Ruiz dostala za úkol zpřístupnit divákům dílo, na něž nelze aplikovat postupy klasického vyprávění. *Vague Whispers* v tomto ohledu nejvíce připomínají další klauzurní snímek, již zmíněný animovaný experiment *Residuo*. Výrazně vizuální počín, založený na asociacích a oslabené kauzální rovině, zaujme množstvím odkazů na americké sci-fi filmy z padesátých let. Ruiz se podařilo dát původní, příliš abstraktní verzi konkrétnější formu, výsledné dílo však i nadále působí jako schránka bez obsahu.

Autor je televizní dramaturg a filmový publicista.

*Eva
Klíčová:
Přeludný
eskapismus
vs.
normcore
každodennosti*

Scénáře studentů a studentek druhého ročníku KSD

Starý svět, takový, jaký je bráněn v bitvách kulturních válek, lze popsat několika základními rysy. Je to svět exploatační, který planetu a přírodu v nejširším slova smyslu vnímá jako „zdroj“ všech těch psích kusů

lidstva, kde štěstí úzce souvisí s penězi. Je to svět samozřejmě antropocentrický. Takže člověk... pak dlouho nic, jeho pes, nějaká užitková domácí zvířena a zase dlouho nic – a pak „zbytek“ všeho živého. S antropocentrismem souvisí i představa antropomorfního boha a patriarchálně-rodinné koncepce božství (otec-syn- duch svatý) a ideál lidského vztahu jako heterosexuálního – ne-li v podobě trvalých svazků, tak alespoň sériových tradičních rodin.

Toto je v abstrakci starý dobrý svět, který ve virtuálním prostoru sociálně síťových bojišť hájí tzv. boomers. Slovo překlápějící do české reality označení pro západní konjunkturalisty konzumu – což u nás znamená řekněme dvojgeneraci, co zažila „komunismus“ a zároveň vybuodovala „kapitalismus“. To je taky generace, která umění vymezila převážně zábavnou, imaginativní, hravou, únikovou funkcí (platí hlavně v literatuře, nejméně pak ve výtvarném umění a dokumentárním filmu). Je to umění, které si to konečně po roce 1989 může dovolit, protože svět – i kdyby náhodou nebyl v pořádku – nezmění, jen by se samo stalo sociálně inženýrským či komunálně satirickým. No a taky je to generace, která se vyrovnávala s fenoménem komerce v umění. Jenže na rozdíl od této generace, přizpůsobivě surfující na vlnách „přirozenosti“ ekonomických zákonitostí, dnešní nejmladší dospělí včetně umělců vstupují do světa, jenž se zdá kolabovat: environmentálně i sociálně. Nenastal konečně čas změnit diskurs a vrátit umění do veřejné diskuse? Jako generační sýr sendvičovaný z jedné strany s generací Z a mileniály a z druhé

s dvojgenerací boomerů jsem byla dost zvědavá, jestli na výše popsanou tendenci nejmladší scénářistická generace nějak reaguje. Jak píšou? Čím se inspirují a jak původní literární náměty re-interpretují? K mému mírnému (v literatuře je to podobné) překvapení ovšem výběr prací ukazuje, že s kulturně-generační rebelií, aktivismem, angažovaností a destrukcí výše popsaných pilířů světa to nebude zase tak horké (jako je tomu v globálním umění – vůči němuž představuje postkomunistický svět stále periferii). Anebo že všechno to generační soužení krystalizuje v jemnějších fasetách.

Na každý pád lze ve většině scénářů zachytit spíše eskapistický, imaginativní princip než cokoliv zavánějícího politikou. Výrazně to platí u práce Kristýny Holubové podle povídky německého romantika E. T. A. Hoffmanna *Písečný muž* – která je známá i díky Offenbachově opeře *Hoffmannovy povídky*. Temný, psychologicky senzitivní a mysteriózní příběh z 18. století se rozpohybovává v prostředí, které autorka posouvá do historicky neutrálního – či anachronického. Leč dobové vnímání „tajemna“ nemizí a výsledný efekt působí spíše interpretačně nejasným až matoucím dojmem.

Síla předlohy výrazně definuje i scénář Zuzany Nevolové podle stejnojmenné povídky *Obraz pekla* od Rjúnosake Akutagawy. Autor předlohy *Rašómona* Akira Kurosawy možná předurčuje i vnímání scénáře jako furoru emocí, násilí a deštivého počasí. Autorka pracuje s až experimentálně silnou vizuální složkou animace kombinovanou technikou, přičemž výsledek této malířské hádanky překypuje senzoričnými impresemi

a evokací mysteriózní atmosféry světa středověkého Japonska. Scénář také setrvává v postmodernou oblíbeném anti-iluzivním vrstvení (motiv malíře).

Na hromádku scénářů označenou jako historizující eskapismus lze směle přihodit i text Hermíny Peričové *Tmavomodrá* podle původem středověké hororové legendy známé z podání Charlese Perraulta *Modrovous*. Autorka archetypální předlohu variuje snad jako travestii – kde je původní motiv mužského majetnického násilí a sadismu vykoupěn lesbickou svatbou. Scénář díky sledu absurdních situací, rychlých proměn prostředí a svým způsobem i úsečným dialogům působí až komicky. Upřímně ale není docela zřejmé, zda jde o záměr. V každém případě homoerotický motiv se ukazuje jako jeden z těch, co se objevují v několika zde zkoumaných příkladech – a vlastně jako jeden z mála je nějak generačně signifikantní, hlavně pro svou explicitnost: jakkoliv homoerotické prvky nejsou v umění ničím novým, bývaly většinou nějak kódovány. Další výrazně imaginativní, existenciální, eroticky experimentální – a homoeroticky explicitní – je scénář Sáry Kynčlové *Labutí láska*, který je volnou adaptací povídky *Díra ve zdi* od současného izraelského autora Etgara Kereta.

Za nezpochybnitelnou formu eskapismu lze považovat i dva žánrové scénáře, v nichž se shodou okolností objevuje Hitler – jedna z nejhojnějších postav popkultury. Prvním je *Zabili jsme Adolfa Hitlera* Kassory K. Condého podle grafické novely norského komiksového výtvarníka Jasona *Zabil jsem Adolfa Hitlera*. Scénář zachovává komiksové tempo, dynamiku scén a v tomto

případě i absurditu fikčního světa, kde existuje povolání nájemného vraha se vším všudy – jen bez společenské stigmatizace – a kde nechybí cestování časem. Na první pohled řemeslně zvládnutá práce budí trochu rozpaky, o kolik je snazší rozhýbat komiksová políčka než vizuálně nestrukturovaný literární text – přestože rotoskopická animace může vyznít působivě.

Druhou žánrovkou je scénář Zdeňka Smrkovského podle stejnojmenného románu Zdeňka Jirotky *Muž se psem*. Už Jirotka v českém prostředí tlumočil „britský humor“ J. K. Jeroma a P. G. Wodehouse – což platí i pro *Muže se psem* parodujícího britské detektivky klasické školy. Scénář si uchovává starosvětskost obou vrstev: původní i parodované a nezdá se, že by zamýšlel opouštět svět, který je v pop kultuře bezpečně zafixován, svět velebystrých detektivů, odpudivých zlosynů a sličných slečen sekretářek. Přes svou svižnost a – nutno říci, že na rozdíl od některých jiných převodů – i schopnost uchovat motivaci postav nebo logickou návaznost situací, nepůsobí výrazně ani nápaditě.

Žánrovou adaptací je i scénář Dominiky Ondruškové *Dívka v červených teniskách* podle hororové povídky *The Missing Girl* od Shirley Jackson. Scénář zaujme subtilnější prací s filmovou vizualitou, než je tomu u některých výtvarně opulentních adaptací – motiv „neviditelné“ dívky „bez tváře“ i „červená“ stopa tenisů udržují napětí diváka/čtenáře, přestože – a to je něco, co se také opakuje i u jiných textů – je až manýristicky nadužíván postup, kdy je scéna ve chvíli stoupajícího napětí ustrížená a vyprávění přesunuto na jiné místo. Scénáristka také

ponechává mysteriálně otevřený konec příběhu (podle předlohy?), což je možná škoda, protože domyšlení zápletky mohlo námět přeci jen aktualizovat v kontextu toho, jak se dnes mluví o (sexuálním) násilí jako strukturním jevu, nikoli jako o strašidelné příhodě. Setrvat v hororovém náznaku může být nakonec projevem větší konformity než vystoupit do realistického modu.

Scénář Anny Rakové *Vrstvy* se konečně přesouvá do přítomnosti jednoznačně definované – a to i digitálními médii, které je rozhodně lepší v našem vnímání skutečnosti nepodceňovat. Výběr novely Haruki Murakamiho *Spánek* určuje celkovou melancholickou náladu příběhu, scénář využívá hru světla – noční interiéry/ exteriéry, koupelnu osvětlenou mobilním telefonem, výrazný světelný a barevný kontrast retro bazénu a bytu nebo noční ulice. Zápletka má ale opět unikavou povahu pop-filozofujícího tajemna uprostřed civilizační banality – s jistou nadsázkou lze říci, že líbivá elegance tu vítězí nad autentičtějším normcorem. Nutno ovšem přiznat, že scénář opět narušuje tradiční těsnou konvencionalizovanou podobu vztahů.

Jistou – a jak se zde ukazuje, spíše výjimečnou – invazi do aktuálního světa splňuje scénář podle povídky Jiřího Štorka *Kletba červeného Buddha* Duc Ahn vu. Snad nevalná kvalita předlohy způsobila, že se jedná o trochu naivní moralitu se sňatkovým podvodníkem (kterého policie nehledá třeba proto, že nemá jeho fotografii), která jako by svým hodnotovým ukotvením vyskočila ze skici nějakého realisty devatenáctého století. Navíc se text vyznačuje množstvím postav a ne úplně jasným sledem

situací. Osvěžující dojem naopak zanechává normcorová estetika prostředí stánkového prodeje, padělků, asijských bister – i nepochybná touha chudých obchodníků a jejich dětí po spotřebním luxusu. Na sociální nerovnost se tu ale pohlíží tak trochu v duchu „přízně štěstěny“ a étosu z časů raného budování kapitalismu v Česku.

Jak je předpokládám z výše uvedených hodnocení zřejmé, i autorka tohoto textu trpí nejen mnoha slepými skvrnami a snad nepřiměřenými očekáváními a příznakou nezkušeností či pouze laicky intuitivním přístupem k hodnocení techniky psaní scénáře. Zdá se přesto, že všichni autoři jsou výrazně úspěšnější ve schopnosti práce s filmovou vizualitou, obrazem, náladou než v konstrukci pevného, „logicky neprůstřelného“ narativu, který by byl dostatečně promyšlen a otevřen soudobým interpretačním aktualizacím, a tedy i nějakému generačnímu vymezení vnímání světa. Spíše je zde patrná snaha vyřadit se v imaginativních námětech, tajemnu, hádankách i do jisté míry pseudofilozofických promluvách než promyšlených dialogích. Výrazněji je rozrušován jen stereotyp sexuální orientace, jiná aktuální témata a perspektivy se tu moc neprosazují.

Jedna práce přesto můj subjektivní standard bohatě saturuje. Je to scénář Adély Škvrnové *Werther_2000* na motivy *Utrpení mladého Werthera* J. W. Goetheho. Nejprve je nutné ocenit zcela jasný a srozumitelný „dramaturgický záměr“ nakládání s romantickou předlohou – a smysl jejího posunu nejen v nabourání tradičního heteronormativního světa, který je zde skvěle parodován upocenou sexistickou realitou tanečních v „Horní

Dolní“, kde se například zdůrazňuje, že „ve stejnopohlavním páru se ve společnosti netančí“, ale i funkčním zapojením virtuální reality. Ta je naštěstí také jedinou, ve které hrdina tentokrát umírá. Případná filmová adaptace pak může i skvěle pracovat s kombinací herní grafiky – kde se odehrává vztah na dálku – a depoetizovanou estetikou pošmourného reálného světa s reálnými vztahy.

Scénář Adély Škvrnové zbytek přesahuje také jazykově, úrovní dialogů, které jsou přiměřeně vtipné, zasažené příhodným slangem a především přirozené, funkční, postavy svými větami skutečně myslí a jednájí. Schopnost vytvořit plynulý přirozený dialog odpovídá i nezadrhávajícímu se ději a dostatečně napínavému načasování jednotlivých scén. Totéž lze říci o postavách, logicky zapuštěných v ději, čemuž odpovídají i jejich reakce, naznačená povaha apod. Scénář se jako jeden z mála také odehrává v konkrétní sociální realitě, navíc nám dokonce blízké, nezatahuje čtenáře ani případné diváky do nějakého rozmazaného „někdy někde“, ani nesplétá rafinované plány fantaskních prostředí a rámcového vyprávění ve vyprávění snů, představ a těžko uvěřitelných historek. Snad to nebude příliš příkré vůči ostatním textům, ale pouze *Werther_2000* v mé čtenářské mysli spustil de facto hotový film založený na živé a vlastně docela komické interakci s citově vypjatou předlohou, která kontrastuje s daleko komplikovanějším a svobodnějším pojetím sexuality a vztahů v současnosti.

Autorka je kritička a jazyková editorka Alarmu.

Anna Luňáková: Pohyblivé obrázky

Magisterské scénáře

Číst scénář je jako prohlížet si obraz, který se permanentně proměňuje. Je to jako stát v galerijní místnosti a opět zažívat radost z prostého faktu pohyblivých obrázků, dětské nadšení z propojení sdělení a vizuality. Mé dospělé já nejvíce překvapilo, jak jsou scénáře, které jsem dostala k dispozici, prozaicky kvalitní. Chci říct, že jsem měla dojem, že kdyby se autorky (Musilová, Matochová, Kovářiková) jednoduše rozhodly, že se stanou spisovatelkami, neměly by s tím větší potíže. Musela jsem obdivovat lehkost, se kterou rozvíjejí příběh, ačkoli bych přirozeně zaujímal spíše anti-narativní postoj. Přistihla jsem se, jak se nemohu od scénáře odtrhnout, protože mě zajímá, jak to celé dopadne. Pociťovala jsem lehké rozladění u slova KONEC, protože by mě zajímal potenciální další díl... Je to snad tím, že člověk přirozeně tíhne k vizualizaci, protože ví, že se jedná

o podklad pro film? Vždyť součástí jakéhokoli textu je i popis scény, obrazivost, detail; čím to tedy je, že jsou předložené scénáře tak přirozeně obrazivé? A napadlo mě, zda by se snad klasické středoškolské dělení literatury na prózu/poezii/drama nemělo rozšířit i o položku scénář.

Plavba do nedávné přítomnosti

(Kateřina Musilová, *Kapitán*)

Kapitán Kateřiny Musilové sleduje současný společenský problém – otázku bydlení. Aby si studenti mohli dovolit bydlet, musejí žít v pronájmech. Jedním takovým místem je i soukromá kolej pana Igora Kotíka. Ten ji, jak postupně odhalujeme, založil díky vlastním životním zkušenostem. Idealista Kotík chce napravit to, co tehdejší správce koleje zanedbával, a tak se ve své koleji snaží vytvářet pravidla, která by vedla ke společné správě komunitního druhu. To, na co naráží, je explicitní nezájem ze strany nájemců, kteří chtějí mít v první řadě klid. *Kapitán* tak sleduje zejména konflikt mezi ideálem a jeho aplikací v praxi.

Kouzlo scénáře spočívá v tom, že ačkoli by popis mohl působit prvoplánově, v samotném textu působí konflikt živě a uvěřitelně. Autorka Musilová v anotaci píše, že se Kotík „snaží svou kolej budovat v komunistickém duchu“, jeho komunistické ideály jsou spíše socialisticky-společenské. Jednoduše řečeno se Kotík snaží přimět všechny členy koleje ke společné zodpovědnosti za stav a kvalitu života v místě, kde žijí. Bohužel k tomu využívá takové vynucovací prostředky, které

se svým diskurzem podobají stylu, jaký používali soudruzi a soudružky minulého režimu, tentýž způsob řeči, jaký známe (zejména my, kdo jsme se narodili až po revoluci) z filmových šlágrů typu *Pelíšky* či *Obecná škola*. Čtenář je postupným budováním příběhu nucen empaticky přijmout Kotíkovu snahu a zároveň chápat odpor nájemců k jeho neempatickému poučování.

Kapitán je nakonec vyobrazením konfliktu mezi veřejným a soukromým, mezi vlastnictvím a jeho sdílením, mezi odpovědností a osobní svobodou. Sebevznešenější konflikt však Musilové nebrání v tom, aby na jeho pozadí rozehrála (pro někoho banální) vztahové drama mezi místní omladinou. Nezodpovědný mladík hledá známosti jen pro pobavení, zakřiknutý IT student podlézá Kotíkovi, aby se mu nakonec ze zjištěných důvodů vzepřel, a sám Kotík má nenapravitelně narušené vztahy v rámci vlastní rodiny, ačkoli všechny poučuje o budování soudržnosti. Příběh mezilidských vztahů působí jako román pro mladé, a to značně chytlavý a chytrý. Je to příběh o nemožnosti se sblížit, o neviditelném vnitřním smutku, koneckonců i o předsudcích a mezigenerační propasti. Poetickým momentem – jako z příručky, jak napsat příběh se vším všudy – je postava bezdomovce, který se pravidelně objevuje a mizí a na způsob nomáda vnáší do příběhu nepojmenovatelnost lidství. Deziluze a tragédie, která celou relativně jednoduchou story provází, spočívá v tom, že ani ty nejlepší úmysly nemusejí mít ty nejlepší projevy.

Poušť snů (Adéla Matochová, *Prašnou cestou*)

Deziluze je markantním znakem i v případě scénáře Adély Matochové *Prašnou cestou*. Čerstvý absolvent FAMU Lukáš žije v Los Angeles, kam se odstěhoval, aby si splnil své vize o fotografické kariéře. Když za ním po roce odloučení přijíždí jeho sestra Alma, okamžitě je nám jasné, že pobyt ve Státech je všechno, jenom ne splněný sen. *Prašnou cestou* je příběh, do kterého jsem se mohla promítnout, poněvadž mé vlastní zkušenosti z programu ERASMUS ve Francii, kam jsem si také jela plnit sen, odpovídá situaci postavy Lukáše: bydlení v kamrlíku u staré paní, nebezpečné prostředí vyloučené čtvrti, nedostatek peněz i pracovních příležitostí, krásy fotek z pohlednic v kontrastu se skutečností špinavých a mimo sezonu neudržovaných pláží...

Na scénáři je zajímavé, jak nenápadně se v jeho rámci prosazují surrealistické, snové prvky. Lukáš s Almu utečou z Theresina domu a v ukradeném autě odjíždějí na výlet, během kterého se prakticky vůbec nic neděje, a přesto je permanentně budován sílící pocit ohrožení. A skutečně: po neuvěřitelně zdlouhavém, byť napínavém cestování z bufetu do bufetu, z benzínky na benzínku, dochází k sourozenecké zradě a definitivní ztrátě iluzí postavy Lukáše. Bezútesný, kritický pohled na realitu života ve Spojených státech je o to silnější, že ani jedna postava – psychotická Theresa, mladičká a věčně kouřící sestra Alma, úskočný fotograf Lukáš a ani skutečná matka obou dětí – není bez chyby.

Zastřižená křídélka

(Eliška Kovářiková, *Moravská Odysea*)

Nejvýrazněji na mě zapůsobil scénář, který jsem zpočátku četla s lehkým despektem. *Moravská Odysea* je příběh tolika zvrátů, že má člověk dojem, jako by četl několikadílný seriál. Eliška Kovářiková nás vede na Moravu do doby kolem roku 1850. Možná je to podobnost čistě náhodná, možná se jedná o aluzi na slavný absolventský snímek Karla Vachka z roku 1963. Často jsem během čtení přemýšlela, jak moc ironická autorka je a do jaké míry to prostě myslí vážně. Do této chvíle to nevím.

Abyste rozuměli: Tony je malý chlapec, který touží po uznání svého otce. Otec je zas nejlepším zastřižovatelem vinné révy v kraji. Otec sám permanentně touží po uznání své ženy a svého bratra, ale nijak zvlášť se mu to nedaří. Tony kvůli ignoranci svého otce, který ho ponižuje, trpí pocity úzkosti a strachu. Podtitul scénáře *Maťovo poslední vítězství* odkazuje na každoroční folklorní vesnickou soutěž Turnaj králů, ve které chtějí všichni zvítězit. Tonyho strýc, otcův bratr, je nejbohatší muž ve vesnici a vychovává své dva syny, totiž Roba a Maťu, kteří zde vystupují jako „alfa-samci“, jak je sama autorka označuje. A samozřejmě každoročně vyhrávají Turnaj králů. Antický motiv názvu dojde svého naplnění v momentě, kdy se Tony pokusí otrávit postříkem na víno svého strýce, aby ochránil a podpořil otce, který však omylem vypije jed namísto něj. Tak se Tony stává otcovrahem a je odvezen do Nápravného ústavu. Tomu šéfuje Melada, podivná ženská posedlá tím, že se snaží

z dětí dělat lidi lepší, než podle jejího názoru přirozeně jsou. Melada má dceru Justýnu, která je vychovávána jako nejsilnější a nejlepší žena světa na principu, že všichni ostatní lidé, zejména muži, jsou úplní idioti. Má samozřejmě k ruce kamarádku Lenu se srostlým obočím a knírkem, která není nikým a nemá nikoho.

Po dlouhém sebezpytujícím pobytu Tonyho v ústavu, který ho málem stojí život, z něj utíká, aby omylem narazil na vlastního otce, který tou dobou převlečený za holiče vydělává svými šikovnými prsty slušné peníze. Mysleli jste si, že je Tonyho otec mrtvý? Inu, já také! Jenže Tonyho otec se za mrtvého jen vydával, aby mohl utéci od rodiny a dokázat, že není takový budižkničemu, jak si všichni myslí. S sebou na cestu vzal i Justýnu, malou dceru Melady, která s ním uteče od své despoticke matky. Po mnoha útrapách na jedné i druhé straně příběhu (tj. u Tonyho i Justýny) dochází k finálnímu setkání v rámci naší moravské polis, jak jinak než na Turnaji králů, ve kterém bojuje Justýna za svoje feministická práva, Tony proti svému otci, Robo a Maťa za svá přirození, a na to vše se dívá celý zbytek vesnice, přičemž každý si do probíhajícího zápasu dětí promítá vlastní potíže. Pokud jsem u *Kapitána* i *Prašné cesty* nacházela stopy deziluze, nejinak tomu je v případě *Moravské Odysey*. Ta ovšem na rozdíl od finálního smíření u *Kapitána* a rezignace u *Prašné cesty* vrcholí v závěrečné vzpouře dětí (po událostech spíš mladých dospělých) proti nesmyslným nárokům svých rodičů i svého okolí. Justýna se odmítne stát tou nejsilnější a nejlepší, a následovat tak osud psychopatické matky, Tony vyhraje závod a stane

se králem, aniž by z toho měl dětsky soutěživou satisfakci, Robo a Maťa se válejí v hlíně a Lena si upraví obočí tak, že je z ní nejkrásnější dívka ve vesnici. Prostě happy-end s uvěřitelným, lidským vyzněním.

Ztráta iluzí, nejtypičtější téma francouzské literatury 19. století, ale i běžný fakt našich životů o dvě století později... tak by se dal charakterizovat ústřední motiv všech tří scénářů. Gilles Deleuze ve své slavné přednášce věnované kinematografii *What is the Creative Act* (1987) říká, že nejnebezpečnější je stát se součástí snu někoho jiného. Svě o tom vědí naši protagonisté. Ví o tom i samotné Cinema?

Autorka je redaktorka a divadelní režisérka.

Ondřej Macl: Sedm verzí iniciace

**Scénáře studentů a studentek
prvního ročníku KSD**

Předložené práce studentek a studentů filmové scenáristiky mě mile překvapily. Když si vzpomenu na studia autorské tvorby na DAMU či srovnávací literatury na FF UK, výstupy prvních ročníků (ať už ve formě autorského představení, či kritické eseje) rozhodně nedosahovaly tak vysoké úrovně. Studující si teprve osahávali možnosti svých žánrů, dost zjevně v nich klopýtali, nešlo jim to, přehodnocovali, jestli na daný obor mají. Zde mi přijde, jako by už přijímací zkoušky generovaly osobnosti se zajímavým viděním světa a schopností toto své vidění přesvědčivě verbalizovat. Překvapila mě tedy zralost sedmi předložených scénářů, ambicióznost jejich obsahů a funkční způsob zpracování, který mě ustavičně sváděl k představě, že nejsem pouze čtenářem daných textů, ale spíše jejich potenciálním režisérem.

Kladně hodnotím i fakt, že některé příběhy mohou být až skrze režijní záměr buď prohloubeny, nebo až znehodnoceny – protože jejich písemná podoba působí dramaticky nejednoznačně. Je to z mé strany asi spíš banální objev, ale žasl jsem, když do přesně narýsovaného světa mluvících postav a scénických dekoračí, do mechanismů narativní srozumitelnosti, vpadával hůře uchopitelný prvek básnického obrazu (například poletující sýkorka v závěru *52 percent*).

Scénáře mě těšily svou růzností. Když jsem měl už už dojem, že nacházím jejich společný jmenovatel, vždy se objevila výjimka. Pokud bych chtěl říct, že se odehrávají v nedávné současnosti, jeden z nich (*Ludmila*) je odvážně situován do roku 1926. A kdybych řekl, že se povětšinou odehrávají na českém území, scénář *52 percent* líčí odlehlý kout devadesátkového Slovenska. *Přestupní stanice* zase působivě zachycuje Česko z pohledu dvou generací cizinců. Pokud se mi převládající způsob vyprávění jevil jako realistický, o to víc vynikla bláznivě experimentální komedie *Všichni dobří lidé*, kde je jednou z rolí inkarnace filmového Belmonda. Surrealistického momentu se nezalekl ani scénář *Zuzana*, který se vydal cestou „filmu o filmu“. Formálně specifický a nejvíc závislý na hypertextu je scénář *Katarze*, který tematizuje zkoušení a premiéru Čechovových *Tří sester*, a konfrontuje tak svět klasického dramatu se světem současné mladé generace z prostředí divadelní akademie. Určitou divadelností oplývá i komorní drama *Obchodní smlouva*, jelikož se skoro celé odehrává při jediné návštěvě.

Většina textů si naopak dopřává luxus delších časových horizontů.

A přece si dovolím jedno obecnější téma vypíchnout – totiž téma iniciace. Možná je to něco vlastního každému „dobrému příběhu“ (ve smyslu proměny, která činí příběh odlišným například od eseje), v daném výběru textů se však vracelo opakovaně a celkem naléhavě. Nejspíš v něm rezonuje i něco spojeného s mládím, se snahou najít ve světě své místo. Vybavila se mi jedna legendární teorie vzniku dramatu, podle které se starořecký herec Thespis vyloučil z prostředí chóru, a tak vznikl dialog. Jedinec se ale zároveň nemůže docela osvobodit, hledá si nové chóry, navazuje vztahy, selhává... A tyto různé podoby iniciace – ať už milostné, spojené s dospíváním či s touhou změnit své sociální postavení – mě bavilo v daných scénářích rozeznávat. Zkusím tedy jednotlivé scénáře komentovat skrze jimi nabízené iniciace.

Jan Černý: Obchodní smlouva

Scénář pracuje s kontrastem centra (rodinný dům v Praze) a periferie (panelák v Ústí). Žena s dítětem, patrně s romskými kořeny, pracující jako erotická masérka, se pokouší zajistit si lepší život skrze vztah s bohatším „idiotem“ z Prahy. Po celou dobu sledujeme selhání tohoto pokusu na ploše jediné návštěvy idiotových rodičů, ještě větších idiotů (jak praví scénická poznámka). Eskalací tohoto selhání se stává to, když ji jako děvku rozezná bratr jejího partnera. Punc dívčina původu je funkčně přítomen v podobě

vysmívaného paneláku nad jejich rodinným domem – kasta těchto „lepších“ lidí však není tak úplně neprostupná, matka též kdysi bydlela v paneláku a onen bratr je vůbec černá ovce rodiny. Žena má velkou šanci být přijata, jelikož rodina je kupodivu nadšena z jejího dítěte; přízná jim dokonce i svou erotickou minulost, čímž se vyvaruje potenciální šikany ze strany partnerova bratra. Zároveň má ale už celé té situace po krk, a tak se dopustí excesu – uvede se před nimi jako feťácké promiskuitní monstrum – a prchne zpátky za dítětem do Ústí.

Svět představený scénářem je vlastně dost pesimistický. Šance na lepší vyhlídky jsou podmíněné nenesitelnou primitivností jejich prostředníků, periferie zároveň předpokládá jakýsi determinismus co do hrdinčina stigmatu (drogy, prostituce, chudoba...), jehož náhodným vedlejším produktem se stává dítě, které je paradoxně adorované oběma světy, tedy hrdinkou i partnerovou rodinou. Mohlo by se stát dokonce i jejich spojnicí, kdyby ale hrdinčin partnerský vztah nebyl postaven spíše na kalkulu než na lásce. A jako by nás scénář už od svého titulu upomínal, že předromantický model „lásky jako obchodu“ je dosud v naší společnosti přítomen, potažmo že cynická prostituce tkví v samotném základu našich spořádaných manželství, spíše než jen někde na okraji (nebo – což může znít nadějně – že se v tomto případě na jejím základu nový vztah neustaví, a tedy svět možná není až tak hrozný, to jenom hrdinčina pozice si vyžaduje odlišnou strategii).

Nina Djakovičová: Ludmila

Také druhý scénář stojí na ženské hrdince, která fatálně otěhotní, ale tím podobnost textů končí. Tentokrát jsme v roce 1926 a sledujeme mnohem ambicióznější příběh situovaný do katolické vesnice. Ludmile v úvodu umírá matka – čímž jako by se ona stávala dospělou. V kontrastu k mentalitě vesnice ji ovlivňuje rozhlas a skrze něj nový masarykovský étos. Navíc už její otec se vymyká, protože vlivem válečných zážitků ztratil víru v Boha, tudíž je na jejich rodinu hleděno skrze prsty (nesmějí například navštěvovat sportovní spolek Orli). Ludmila si z toho však moc nedělá a natruc mocnému farárovi založí konkurenční Sokoly. Její emancipační vzdor povede až k výhře nad Orly ve fotbalovém zápasu.

Druhá Ludmilina iniciační linie se děje svým způsobem od bratra k potenciálnímu manželovi. Milovaný bratr totiž nešťastně zemře při hospodské potyčce, když hájí sestru před pomluvami, Ludmila zároveň prožívá románek s Karlem, který je ale synem farárovy sestry, a ta tomuto svazku i přes Ludmilino otěhotnění zamezí (a způsobí jejich odluku přesunutím Karla do Prahy). Na kontrastu Ludmily a Karla jsou předvedeny také genderové rozdíly, kdy on může studovat, zatímco ona se musí starat o domácnost. Scénář by mohl skončit tragicky, zvýrazněním kulturních mechanismů, ze kterých se svobodomyšlná Ludmila vlastní silou nemůže vymanit (může se leda provdat za přijatelnějšího nápadníka, jeden takový se nabízí). Z konce se však zdá, že do té doby nevráživý farář změní na Ludmilu názor a píše své

sestře přímluvný dopis, aby věci ještě přehodnotila... A z obránce statu quo se tak stává dojemně shakespearovská postava faráře-mága, která činí ze zákonitostí světa otevřenou otázkou.

Šimon Kucka: 52 percent

Scénář pojednává o chlapci, kterého matka vydá napospas nebezpečným alkoholikům, respektive dědovi a spol. Společnost je to něčím vtípná a roztomilá (děda sám je popsán jako někdo mezi Stallonem a Menšíkem), opakovaně ho ale téměř připraví o život. Hned na začátku děda s chlapcem havarují v lese a do téhož auta chlapec později utíká, když jsou ostatní už příliš opilí, a nakonec v něm skoro exploduje. Vykreslení šíleného pobytu se prolíná s dědovým pohřbem, kde je už chlapec dospělý a v náznacích přejímá některé dědovy zvyky. Fascinujícím podobenstvím tohoto druhu „nebezpečné iniciace“ je bajka o žábě a škorpiónovi: škorpión poprosí žábu, aby ho převezla přes řeku. Ta se ho bojí, on ji však uklidní tím, že přece by jí neublížil, když sám plavat neumí. A když jsou v půlce řeky, bodne ji svým jedovatým trnem do těla a oběma je souzeno utopení. „Proč jsi to udělal?“ ptá se umírající žába. „Protože jsem... protože jsem... škorpión.“

Chór zasvěcujících gerontů zůstává částečně sympatický jenom díky příznivému působení náhod – kdyby chlapec při jednom z excesů zemřel, staříci putují za mříže a budeme nejspíš sledovat muka matky. Tématem scénáře je tak možná to, co dělá z člověka a mezilidských vztahů alkoholismus, potažmo – kdybychom

se chtěli vyhnout moralizaci a vnímat totéž metaforicky – dozvídáme se, že život sám je otráven u samotného pramene (a tedy že už výchova je zdrojem našeho úpadku). Zodpovědnější matka postrádá ve srovnání se stařešinou jejich charisma a pouhý systém dobrých a zdravých návyků k iniciaci do vzrušujícího života prostě nestačí.

Vasyl Malyshka: Přestupní stanice

Scénář nám dává nový pohled na Česko z perspektivy rusínsko-ukrajinské rodiny. Tato rodina by ve vlastní zemi patrně třela bídu s nouzí, a tak muž pracuje na Moravě v kosmopolitní komunitě dělníků, aby matku na dálku podporoval, a syn je v Praze na studiu VŠE. Z hlediska iniciace je nejzajímavější sledovat vývoj syna Luky, který se chce na jednu stranu stát úspěšným, aby pomohl svým rodičům z problémů, ale zároveň se od nich chce radikálně odlišit. Namísto studia, které mu moc nejde, se nechá okouzlit pochybnou obchodnickou stáží ve Spojených státech – která je pro jeho rodiče předzvěstí, že skončí stejně jako jeho otec. Určitou naději mu přitom skýtá romance s talentovanou Maďarkou, odlétající za oceán spolu s ním. I v případě otcovy zakletější situace v manti-nelech globálního „otroctví“ jsme nakonec svědky přechodného pracovního postupu. Oba tyto náznaky happyendů ale rozhodně nerozptýlí pochyby o šťastnější budoucnosti protagonistů. Dost možná to není jenom Česko, co je zde „přestupní stanicí“, nýbrž obecně osudy lidí na odvrácené straně globalizace se stávají

věčně přechodnými, vykořisťovanými, bez perspektivy návratu a stabilního zaopatření.

Darja Miková: Katarze

Scénář o zkoušení *Tří sester* žádný jeden výraznější iniciační příběh neobsahuje a spíše rozšiřuje atmosféru bezprizornosti, vnímanou v předchozím scénáři v konkrétních politických souvislostech, na dospívání mileniálů jako takové. Prožitky těchto lidí by mohly být snadno vnímány jako malicherné, nezralé, psychicky labilní, přehnaně emotivní atd., jakmile se ale prolínají se scénami z kanonického dramatu, dochází ke dvojitmu účinku: tyto prožitky nabývají na svého druhu existenciální vážnosti a zadruhé Čechovovo drama se skrze jejich zrcadlení stává svěže současným.

Troufl bych si říct, že tomuto efektu napomáhá i mimetické pojetí herectví, při němž herci zaujímají vůči svým rolím činoherně služební postoj, ale nedochází k hlubšímu uvědomění si kulturních souvislostí tohoto počínání – a tak se sice fiktivně ztotožňují s ruskými barony či měšťankami, ale tvůrčími jsou pouze vzhledem ke své roli a jejímu místu v dramatu, které nenapsali ani nереžirují. I to je vlastně dost čechovovské, protože podobně se jejich předobrazy snaží naplnit své životy, ale co vidíme a fascinuje nás, je naopak nemožnost tohoto naplnění (třebaže jsou navenek sociálně zabezpečeni), vždy to nějak zaskřípe, nejde to, děje se s nimi něco jiného. Jednotlivec neexistuje, iniciace se stává přeludem – lidé jsou jen mnohohlasé chóry.

Kristýna Nebeská: Zuzana aneb Slečna, která to neuměla se spojkou

V kontrastu k obojživelným hercům se tentokrát zaměříme na skutečného autora, fiktivního filmového režiséra Bauera, o němž se jeho bývalá žákyně Marie rozhodne natočit dokumentární film. Tohoto procesu se účastní i Bauerova dcera Zuzana. Bauer coby učitel umění je výraznou zasvětitelskou postavou, jejíž metody se nám zpětně, formou Mariiných rešerší, odhalují jako problematické – uměl být krutý, povyšoval tvorbu nad morálku, bral si své žáky/ně příliš k tělu... Někteří ho pravděpodobně nenáviděli, jiní jím byli slepě fascinováni. Samotná Marie se ovšem jeví být jeho úspěšnou zasvěcenkyní, zvnitřnila totiž jeho tvůrčí svobodu a konkrétně s ním jako učitelem zachází ve filmu dost po svém (jinak řečeno nečiní mu dokumentem oslavný pomníček, ani ho nechce pouze zdiskreditovat). Proti tomu v rovině otcovství je Bauer někým jiným, než byl jako umělec. Doma působí zlomeně, stále si sice zachovává jisté charisma, nebýt ale Mariina zájmu, nejspíš se už ke své umělecké minulosti nevrací. Nevyšel mu ani vztah se Zuzaninou matkou. Na dceři se jeho otcovství podepisuje i tak, že si sama odpírá tvůrčí ambice a studuje filmovou teorii.

Jestliže v předchozím scénáři působilo umělecké dílo autoritativně a činilo ze skutečnosti jakoby svou citaci, zde se tvůrčí proces stává cestou k nově vydobyté pravdě. Portrét otce vznikající ve střížně se stává komplexnějším, různorodějším, než jak ho zná z každodenního života vlastní dcera. Portrét oživuje minulost, nad

kteřou už Bauer zlomil hůl – a přece dal Marii ze záhadného důvodu svolení ke tvorbě dokumentu. Zuzana tuto novou pravdu nezvládá, reaguje agresí tu vůči Marii, tu vůči otci. Souběžně zažívá románek se spolužákem, který obdivuje otcova umělecká díla, a ani ten jí nedokáže být silnou oporou v těchto stavech proměny (v jednu dobu se sama promění v přízrak z otcova filmu). Silný a zároveň znepokojivý je závěr scénáře, kde se Zuzana pokouší od otce odjet, ale nedaří se jí nastartovat auto, až nakonec k ní přisedne sám otec, aby jí pomohl nastartovat. Jako by to byl opět on, kdo jediný jí může pomoci dospět podruhé, tentokrát již bez rodinných iluzí.

Michal Schmidt: Všichni dobří lidé

Poslední scénář se naopak vyrovnává s absencí otce, konkrétně během dospívání třináctiletého kluka, a jde na to způsobem vypravěčsky invenčním. Sled obrazů opouští realistické konvence a stává se klukovým vyprávěním na způsob biblické *Genesis*, kdy kluk řekne slovo (například „Tohle je má matka“), a to se následně zobrazí. (No dobře, není to způsob zase tak neobvyklý v rodinných komediích typu *Amélie z Montmartru*). Matka se na jednu stranu snaží najít klukovi nového tatínka, ale ten se mnohem přirozeněji iniciuje „z kluka do chlapa“ skřze filmový vzor v podobě Jeana-Paula Belmonda. Otčím jménem Čestmír, chvástavý kravaťák, se naopak stává jeho úhlavním nepřitelem.

Zdrojem komiky se stávají přehnaně machistické rady, které kluk dostává od vysněného hrdiny (hlavní jsou „kvéry, ženský a svoboda“) a které se mu nedaří

následovat ve skutečnosti. Vrcholí to pak neúspěšným pokusem sbalit nejlepší holku ve škole. Hra s Belmondem přitom generuje množství filmově hravých postupů, které pokud by se podařilo umně převést na plátno, mohly by fungovat i jako obecnější hold tomuto typu francouzských komedií. Scénář se nakonec rozžehná s oběma mužskými postavami, tedy s Belmondem i Čestmírem. Oba se prokážou jako druh podvodníků (Belmondo v momentě, kdy radí klukovi, aby své problémy vyřešil jednou provždy střelbou; Čestmíra odveze policie poté, co podivně nabyl zázračného bohatství). Kluk zůstává opět sám se svou maminkou. Iniciece nevyšla, chybějící otec se jeví být nezastupitelný. Ale kdo ví, zda si kluka teď nevezme do parády Belmondova soupeřnice Anna Karina?

Autor je spisovatel.

Marek Koutesh: Umění může počkat

Shrnující text, který má postihnout roční tvorbu FAMU International (dále FI), bude mít nutně slepá místa. Přistupuji k němu ale s vírou, že ani v krátkých analytických črtách se nemusíme dopouštět redukcionismů a že pro jednotlivé filmy můžeme najít přibližné a obecně platné kategorie, které vystihnou jejich formální komponenty. Většinu rozebíraných snímků tvoří cvičení Triangle, jež je určené prvním ročníkům. Je znát, že tito studenti se učí především úslužnosti vůči nástrojům a vytyčenému tématu.

K tvůrcům nebudu přistupovat jako ke svrchovaným umělcům, ale jako ke kreativcům, již pracují ve skupině a primárně plní zadané úkoly. Nechci jim upírat, že se svými díly, která mohou být zdrojem velké inspirace,

podílejí na kinematografii. U studentů má však obzvlášť velkou hodnotu identifikace překážek a jejich zploštění. Volby v jejich případě nejsou tolik otázkou zvyku, jako vědomého následování konvencí, které jim profesori a spolupracovníci ukazují. Virtuozita je důležitější než autorské vyjádření. Srovnávat tato díla třeba jen s absolventskými snímky, které vidáme na festivalech a přehlídkách, by bylo pro cvičení prvního ročníku nespravedlivé. Snímků pokročilejších studentů se dotkneme v druhé části textu.

Pokud si máme předurčit jednotící klíč, tak ve všech rozebíraných filmech lze implicitně nalézt boj s koncepcí postavy jakožto „konatele“. Dominuje pohled na kinematografii jako narativní formu, kterou řídí interakce těchto postav, a studenti často zápolí, když se snaží sprádat síť vztahů nebo pokud se snaží vymýkat.

Cvičení Triangle připouští do fikčního světa pouze tři motivované konatele. V případě filmu *Jsem Kristýna* režiséra Ribhy Ghoshe jde o trojčlennou rodinu. V jejím středu vznikne neřešitelný konflikt mezi homofobním otcem a jeho nevlastním synem, který se identifikuje jako žena. Snímek v prvním plánu poskytuje originální úhel pohledu na LGBT+ tematiku, neboť se primárně zaměřuje na jednání a pocity nenávistného otce. V krizových scénách se vyprávění pohybuje na hraně hysterie. Ghoshovo drama kumuluje tíživá témata nízkopříjmové rodiny, závislosti na lécích i alkoholu a domácího násilí. Nespěje však k poučení ani k beznaději, naopak v závěru motiv homofobie obohacuje o další myšlenkovou vrstvu. Snímku by prospěla delší stopáž,

díky níž by mohl situaci komplexněji prozkoumat, psychologizace postav je ale účinná i v několika krátkých minutách a konec adekvátně hořký.

I-Ju Lin vstupovala na FI již jako režisérka a scenáristka krátkometrážního filmu *Tiptoe* (2019), který soutěžil v sekci Generation Kplus na Berlinale. Zatímco v *Tiptoe* byly protagonisty děti ze základní školy, v jejím studentském snímku *A Camping Trip* to je manželská dvojice padesátníků, kterým sekunduje mladá dcera. Lin na pozadí krátké epizody o rodinném víkendu v přírodě utváří vztahový trojúhelník, ze kterého je postupně vyloučena citově zraněná matka. Nad *A Camping Trip* se vznáší idea Elektřina komplexu a nevyhnutelné samoty. Jde jistě o nosné motivy, Lin je ovšem nijak nerozvíjí a spokojuje se čistě s jejich prchavou přítomností. V kontextu ročníkových cvičení můžeme ocenit snahu o jednoduchý styl. Lin volí dlouhé záběry a celky a herce vede k tlumeným projevům. Z tváří a gest však většinou není co číst. Problematické jsou i dialogy v češtině, které v jistých chvílích připomínají strojový překlad.

Na společensky palčivém tématu zkonstruoval své cvičení Andor Berényi. Film *Supper* v úvodním titulku konstatuje, že adopce dětí je v Maďarsku povolena jen manželskému páru. S touto realitou Berényi konfrontuje trojici svých figur. *Supper* je očividně dílo zkušeného autora. Berényi už ve svém předchozím dramatu *Sunday* (2019) prokázal, že má talent k sugestivním vyjádřením. Režisérův současný film poskytuje největší potěšení jako plánovaná struktura. Film je koncipován v dlouhých

pohyblivých záběrech, které sledují postavy napříč nepřijemným konfliktem. Kameraman se samozřejmostí mění velikosti záběrů, přičemž svému ostříči zanechává mimořádně komplikovanou práci. Kdy a jak v této společensko-kritické konfiguraci ukázat tváře herců, se pro Berényiho stává skoro morální otázkou.

Mezi studenty FI byl nejodvážnější Victor Alejandro Riós s *Proudem řeky*. Kvůli jeho nezařaditelnosti šlo o nejvíce diskutovaný snímek klauzur prvního ročníku. Přirovnání ke „směru slow cinema“, které použila jedna ze studentek, nasvědčuje tomu, že i v artových povodích tíhnou k metodě kreativní nápodoby. Estetiku/styl/naladění slow cinema lze ale jen ztěžka rozvinout s předurčenými rysy Triangle. Linie otce, syna a majitele opuštěného hotelu se takřka neprotínají. *Proudu řeky* dominují přírodní ruchy, a promluví-li protagonisté, činí tak v „bressonovsky“ asketickém stylu, kterému však nepřizpůsobují dikci. Motiv z názvu, který měl zpravovat o plynutí života a ztráty našich milovaných, není z filmu i přes četné atmosférické záběry čitelný. Riósovo dílo je revolta vůči osvojování virtuozity, došlo ke střetu zadání a ambicí.

Za úspěšný kompromis mezi formátem cvičení a uměleckým vyjádřením můžeme považovat snímek *Balíme* od Chihyu Lin. Zadání Triangle důsledně plní – velmi rychle a umně načrtává vztahy mezi postavami dvou herců a filmové režisérky. Film se zaměřuje na téma rolí, přesněji na otázku, jak hrát a kdy hraní „vypnout“, případně kdy se mění v přetvářku. Významovou rovinu obohacuje voiceover, který vypráví historku

o páru, jenž si vyzkoušel bungee jumping. Naplnění zadání Lin nijak nebrání ve výronech uměleckého stylu. Nechává zaznít klasickou hudbu, do obrazu pronikají světelné paprsky a postavy jsou barevně sladěné s prostředím. Režisérce patří uznání, že rozmanité tendence a prostředky spojila do soudržného tvaru.

Na promítaných absolventských filmech FI bylo cítelnější, že jde o díla vytvářená svévolnými estetickými volbami. V roce 2019 uvedl Grégory Montaldo na festivalu v Jihlavě černobílý pohled na tradiční zabijačku *Sejde z očí*. Limity komfortu testuje i se svým filmem *Kuskus*, který se nachází na mnoha pomezích. Stylizovaný prostor připomíná ateliérové cvičení a zaměření na vztahy tří postav má ozvuky Triangle. Tonálně se dílo nachází mezi psychologickým dramatem (s minimální hloubkou) a černou komedií (se stopovým humorem). Montaldův snímek se poněkud bezprostředně otevírá estetice ošklivosti, stáří a zápachu, a to skoro se stejnou intenzitou jako loňský bakalářský film Veroniky Hlinkové *Maso*. Riskantní kombinace prvků působí nedomyšleně. Stylizace se skoro vůbec nepromítá do montážních nebo kamerových postupů a narativně je opodstatněná příliš explicitně – jakožto známka hrdinovy vykořeněnosti. Rozpačitě působí i vedení českých herců, kteří v dialozích nedodržují vhodný slovosled a kladou důraz na špatná slova.

Titul *Sorrow Eats the Heart* dobře zpravuje o tematickém rozmezí snímku Haukura Hallssona. Staví na subjektivním pohledu jediného protagonisty, který se vypořádává s nepříjemným rozchodem. Film je členěn

podle známého modelu pěti fází smutku, které hrdina zakouší. Tento krok vyprávění zpřehledňuje a účinně rytmizuje. Hallsson nelpí jen na pocitech – protagonista zároveň studuje klaunskou dramatickou školu. Právě v těchto scénách probíhá potřebné tření osobní a pracovní roviny. *Sorrow Eats the Heart* charakterizuje mimořádně sebevědomé režijní vedení s významotvorným využitím malé hloubky ostrosti nebo mimoobrazového prostoru. Ve slabších momentech, mezi které patří přílišně estetizované flashbaky, film nicméně „drží“ skvělý Hákon Jóhannsson v ústřední roli.

Nejvíce osvěžujících výsledků však z absolventských snímků dosáhl Shen-Hao Yang ve svém filmu *Endgame*. Obdobně jako ve zmíněném *Triangle Balíme*, i zde je přítomný motiv role a herectví, které si pár přenáší do osobního života. Délka 20 minut však umožňuje vykreslit jemnější stránky vztahových peripetií. Postavy divadelní režisérky a herce se v *Endgame* ocitají před rozhodnutím, jak pojmout závěr v divadelním představení. Do volby vstupuje i explicitně formulovaný dotaz, jak pracovat s hercem bez sebevědomí. Yangův úspěch spočívá z velké míry na tom, že přijal požadavek sevřeného narativu s jasně motivovanými postavami. Vnitřní rozpor hrdiny dobře postihují scény, ve kterých dominují blízké detaily. *Endgame* navíc spěje k silnému a smysluplnému závěru, který definované motivy skvěle podtrhuje. Řešení konfliktu je devastující triumf.

Zmíněné snímky představují kolísavý řez jazyky, styly a důrazy. Dokazují, jak poctivě jsou studenti

FI připravování na zapojení do dominantní narativní kinematografie. Sledovat, jak si osvojují virtuozitu, může být vzrušující i s vědomím, že jim pod rukama nevzniká žádné umělecké dílo, které by oslovilo elitářské estéty.

Autor je filmový kritik.

Seznam klauzurních prací

Katedra hrané režie

Vedoucí katedry:

Mgr. Bohdan Sláma

1. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2020/2021

Křinec I.

Šimon Fridrich

(velká etuda, 8 min)

Ploužák v kotli nečekej

Samuel Urbančík

(velká etuda, 10 min)

Na Věčnost

Kamil Petr Ponec

(velká etuda, 10 min)

Patolog

Andrej Sebastian Šulík

(velká etuda, 11 min)

2. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2020/2021

Nové začiatky

Pavol Hirjak

(hraný film, 16 min)

Příběh noci

Lizaveta Chekanova

(hraný film, 12 min)

Anna

Karel Jan Pavlík

(hraný film, 12 min)

Počítám nebe

David Pavlis

(hraný film, 12 min)

3. ROČNÍK
BAKALÁŘSKÉHO STUDIA
2020/2021

Tady domů
Martin Jeřábek
(bakalářský film)

Kristove ruky
Michal Kováč
(bakalářský film)

Zahrada ráje
Vojtěch Novotný
(bakalářský film)

Vojtěch Konečný
(ateliérové cvičení)

Marek Mrkvička
(ateliérové cvičení)

Anna Wowra
(ateliérové cvičení)

2. ROČNÍK
MAGISTERSKÉHO STUDIA
2020/2021

Kdyby radši hořelo
Adam Rybanský
(absolventský film, 85 min)

I'm Okay
Jakub Jirásek
(absolventský film, 15 min)

Bod varu
Luka Djikanović
(absolventský film, 27 min)

Katedra
dokumentární tvorby

Vedoucí katedry:
RNDr. MgA. Alice Růžičková

1. ROČNÍK
BAKALÁŘSKÉHO STUDIA
2020/2021

Chýše
Ludmila Cimbůrková
(postup práce, 4:27)

Welcome to the jungle
Ludmila Cimbůrková
(můj pohled, 7:29)

PRATUR – znovuzrození
Ludmila Cimbůrková
(autorská reportáž, 7:04)

Rodinný tón
Adéla Kaiserová
(postup práce, 2:14)

Příliš staří na lásku
Adéla Kaiserová
(můj pohled, 10:40)

Místní hlášení
Adéla Kaiserová
(autorská reportáž, 7:38)

Sen
Jakub Kuthan
(postup práce, 3 min)

Pěšci

Jakub Kuthan
(můj pohled, 11 min)

Pořád ho ještě slyším

Jakub Kuthan
(autorská reportáž, 10 min)

Letuchini

Simona Müllerová
(postup práce, 2:22)

Dear Deer

Simona Müllerová
(můj pohled, 6:15)

Ohromná síla úžasná

Simona Müllerová
(autorská reportáž, 9 min)

Disco v kostele

Maja Penčič
(postup práce, 2 min)

Zavřete oči, procházím

Maja Penčič
(můj pohled, 15 min)

Mladice dračice, reportáž

o mých kamarádkách
Maja Penčič
(autorská reportáž, 13 min)

2. ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA

2020/2021

Jménem policie se oblékněte

Mikoláš Arsenjev
(TV experiment, 12 min)

Pavel

Mikoláš Arsenjev
(autorský portrét, 15 min)

Prostory

Sarah Lomenová
(TV experiment, 15 min)

Návod na použití mozku

Sarah Lomenová
(autorský portrét, 24 min)

Permafrost

Jan Šolc
(TV experiment, 12 min)

David

Jan Šolc
(autorský portrét, 26 min)

Proudy

Nora Štrbová
(TV experiment, 13 min)

Pravda o Piussi na 56 záberov

Nora Štrbová
(autorský portrét, 20 min)

Veganskej raut

Kryštof Zvolánek
(TV experiment, 20 min)

Ať si každé dělá, co chce

Kryštof Zvolánek
(autorský portrét, 45 min)

Tvář z hoven, srdce ze zlata

Michael Jiřinec
(autorský portrét, 32 min)

**3. ROČNÍK
BAKALÁŘSKÉHO STUDIA
2020/2021**

Souhvězdí
Anežka Fišárková
(ukázka z bakalářského filmu)

Co tě tíží, chlapče milý
Marcel Halcin
(ukázka z bakalářského filmu)

Hlas lidu
Josef Švejda
(ukázka z bakalářského filmu)

Koridor ztracených
Šarín Nafariehová
(ukázka z bakalářského filmu)

Revoluční klima
Martin Imrich
(bakalářský film, 20 min)

Inspirace: Interview s hostem
Kristýna Koprivová
(bakalářský film, 30 min)

Animot
Juliana Moska
(bakalářský film, 25 min)

**1. ROČNÍK
MAGISTERSKÉHO STUDIA
2020/2021**

Distance
Radka Caldwellá
(filmová báseň, 5:30)

Beautiful Solution
Eliška Cílková
(filmová báseň, 8 min)

Confessions of a Zoo
Francesco Montagner
(filmová báseň, 9:55)

Šťastný Jan
Vojtěch Petřina
(filmová báseň, 8 min)

**2. ROČNÍK
MAGISTERSKÉHO STUDIA
2020/2021**

My 4
Josefina Lubojacki
(ukázka z absolventského
filmu, 15 min)

kolo.kvium
Petr Michal
(ukázka z absolventského
filmu, 10 min)

Zpracování
Kateřina Turečková
(ukázka z absolventského
filmu, 15 min)

CON SPIRO
Bára Chalupová
(ukázka z absolventského
filmu, 12 min)

Portrét překladatelky

Michaely Š.

Karolina Peroutková

(absolventský film, 20 min)

Let viny

Tereza Tara

(absolventský film, 40 min)

Katedra animované tvorby

Vedoucí katedry:

Doc. Ak. Mal. Michaela

Pavlátová

**1. ROČNÍK
BAKALÁŘSKÉHO STUDIA
2020/2021**

Na houby

Natálie Durchánková

(animace kreseb, 1:11)

Řetězy

Natálie Durchánková

(kreslená etuda, LS, 1:22)

Haraburdí

Philippe Kastner

(animace kreseb, 2 min)

Věž

Philippe Kastner

(kreslená etuda, LS, 2:57)

Tečka

Dorota Kaustová

(kreslená etuda, 1:27)

Swipe

Ekaterina Kuznetsová

(animace kreseb, 1:30)

Vítr

Ekaterina Kuznetsová

(kreslená etuda, LS, 1:11)

Návrat

Teodor Matejovič
(animace kreseb, 1:10)

Zmáčknutý

Teodor Matejovič
(kreslená etuda, LS, 1:10)

Cesty

Anna Rybecká
(animace kreseb, 1:25)

Modrý

Anna Rybecká
(kreslená etuda, LS, 1:29)

Toulky

Minh Thang Pham (AVU)
(animace kreseb, 1:33)

2. ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA
2020/2021

U louže

Ester Kasalová
(blackout, ZS, 1:30)

Až vyrostu

Ester Kasalová
(kraťas / anidoc, LS, 4:20)

Ve světle nových okolností

Anna Belová
(blackout, ZS, 1:30)

Vibrace

Anna Belová
(kraťas / anidoc, LS, 6:35)

Kožuch

Bibiána Gajdošová
(blackout, ZS, 1:18)

Malý voják

Bibiána Gajdošová
(kraťas / anidoc, LS, 4 min)

Dem Ven

Eliška Kerbachová
(blackout, ZS, 1:09)

Na konec spirály

Eliška Kerbachová
(kraťas / anidoc, LS, 4:19)

3. ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA
2020/2021

Way of Silvie

Verica Kordič Pospíšilová
(bakalářský film, 12:24)

Sestry

Andrea Szelesová
(bakalářský film, 11:27)

Vánoční kapr

Anna Heribanová
(bakalářský film, 6:05)

Ticho!

Daniela Hýbnerová
(bakalářský film, 6:50)

Odpust!

Alžběta Mačáková Mišejková
(bakalářský film, 9:40)

Lighthouse

Filip Kraus

(bakalářský film, 10:55)

Stín

Kim Eunhye

(bakalářský film, 9:25)

1. ROČNÍK

MAGISTERSKÉHO STUDIA

2020/2021

Mikro

Petra Fendová

(animace a herec, LS, 10 min)

2. ROČNÍK

MAGISTERSKÉHO STUDIA

2020/2021

Milý tati

Diana Cam Van Nguyen

(absolventský film, 12:46)

Centrum

audiovizuálních studií

Vedoucí katedry:

doc. Mgr. David Kořínek

1. ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA

2020/2021

Recycle Process

Eliška Lubojatzká

(16mm film, 1:25)

Studie sousedského strachu

Jáchym Ozuna

(video)

Všude špatně, doma není

Lucie Myslíková

(instalace)

Padlá labuť

Karolína Hnětkovská

(instalace)

2. ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA

2020/2021

Cuddle Terapie

Klára Kacířová, Alena

Kolesnikova

(VR)

The Land of Cruciform Sun

Aleš Zůbek

(12 min)

No one can see us

Marie-Anna Šulc
(instalace)

My Dream Queer Cottagecore

Alex Sihelská
(série videí)

Ultramarine

Hendrychová Marina
(instalace)

1. ROČNÍK

MAGISTERSKÉHO STUDIA

2020/2021

Searching for a Sun

Adrián Kriška
(16mm film, 3 min)

Alter

Martin Dušek
(instalace, 6 min)

**Solo de Concours (pour
quatre femmes)**

Ester Grohová
(30 min, performance)

The Last Grain Standing

Prokop Jelínek
(instalace)

3. ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA

2020/2021

Kořen lidstva

Lucie Ščurková
(zin)

A co když?

Gabriela Palijová
(6 min)

Když vidím modrý Jeep

Anežka Horová
(5–10 min)

Monolit

Jozef Čabo
(objekt)

Katedra kamery

Vedoucí katedry:

prof. Mgr. Jaroslav Brabec

1. ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA

2020/2021

**Cvičení: Dokumentární
studie, Seznámení**

Dona Dameska

Mikuláš Hrdlička

Josef Kader Agha

Kryštof Kučera

Marcela Mencilová

Filip Alex Svoboda

2. ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA

2020/2021

**Cvičení: Anticorro, Metro,
Sport**

Kryštof Čížek

Luboš Hradec

Kristina Kůlová

Vojtěch Lukeš

Petr Syblík

Jan Vališ

3. ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA

2020/2021

**Cvičení: Anticorro, Sen,
Společné cvičení
(absolventský soubor)**

Helena Fikerová

Filip Hájek

Matěj Pecka

1. ROČNÍK

MAGISTERSKÉHO STUDIA

2020/2021

**Cvičení: Taneční etuda,
Společné cvičení**

Patrik Balonek

Ludvík Otevřel

Zdena Sýkorová

Miloslav Pecháček

2. ROČNÍK

MAGISTERSKÉHO STUDIA

2020/2021

**Cvičení: Barevná etuda,
Společné cvičení
(absolventský soubor)**

Lubomír Ballek

Tomáš Šťastný

1. ROČNÍK CINKK

2020/2021

**Cvičení: Sport, Encounters,
Joint Exercise**

Harsimran Kaur Anand

Asmi Chandola

Tae Ho Kim

Tei Lee

Bhumika Singh

2. ROČNÍK CINKK

2020/2021

**Anticorro, Color Etude,
Collaboration**

Nelisa Alcalde

**Katedra stříhové
skladby**

Vedoucí katedry:

MgA. Tomáš Doruška

1. ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA

2020/2021

Desiluse

Prokop Prčík

Na věčnost

Prokop Prčík

Patolog

Idni Beganović

24 HOD

Idni Beganović

Ploužák v Mosphitě nečekej

Daniel Dandul

O lesním duchu

Daniel Dandul

Křinec I.

Nikola Stýblová

Pojď

Nikola Stýblová

2. ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA

2020/2021

Sun Sea Surf Sex

Martina Pavlíková

Piere

Martina Pavlíková

Proudy

Klára Nováková

Zahrada

Klára Nováková

Příběh noci

Viola Bláhová

Na konec spirály

Viola Bláhová

Nové začátky

Valér Futej

Tenká zelená linie

Valér Futej

Hradec Metro

Barbora Marková

Solc – Autorský portrét

Barbora Marková

Jménem policie se oblékněte

Mikuláš Svoboda, spolupráce
s Mikolášem Arsenjevem

Pavel

Mikuláš Svoboda, spolupráce
s Mikolášem Arsenjevem

42,5 m

Veronika Kašparová

Krásy chirurgie

Veronika Kašparová

3. ROČNÍK

BAKALÁŘSKÉHO STUDIA

2020/2021

Návod na použití mozku

Ema Adamove

sUtopia

Ema Adamove

72 panen

Vojtěch Mrkus

Nádech

Vojtěch Mrkus

Tvář z hoven, srdce ze zlata

Dominik Neudeker

Firemní večírek

Dominik Neudeker

Zahrada ráje

Ondřej Nuslauer

Transplantace

Ondřej Nuslauer

Rudé boty

Matěj Podskalský

Tady domů

Matěj Podskalský

Otcove ruky

Vojtech Kunc

Pochovej mě

Vojtech Kunc

1. ROČNÍK

MAGISTERSKÉHO STUDIA

2020/2021

Error

Tereza Rozálie Koldová

Pravda o Piussi na 56 zaberov

Tereza Rozálie Koldová

Barevná etuda

Benjamín Kolmačka,
spolupráce s Tomášem
Šťastným

Animot

Benjamín Kolmačka,
spolupráce s Julianou Moska

Milý tati

Lukáš Janičík

Uchem jehly

Lukáš Janičík

2. ROČNÍK

MAGISTERSKÉHO STUDIA

2020/2021

Postup Práce

Maja Benc Mičević

Bod varu 25

Maja Benc Mičević

Atestace

Jakub Jelínek

Zákon lásky

Jakub Jelínek

PROGRAM MONTAGE

1. ROČNÍK

Nahabed

Paola Lada Franulovic

Bird

Roman Iakovlev

Landscape_of_a_Person

Roman Iakovlev

Dincolo

Luca Peres-Bota

Vascora

Luca Peres-Bota

TWFBCIHEE

Oleksandr Veremeyenko

Pastwit

Oleksandr Veremeyenko

Clogged
Olivia Jimenez

Last time
Olivia Jimenez

PROGRAM MONTAGE
2. ROČNÍK

Pool Rule
Anagha Anand

She Is Not Mine
Anagha Anand

Happy ever after
Samani Estrada

Residuo
Samani Estrada

Rose skirt
Yu-Ying Chen

That's a wrap
Yu-Ying Chen

Whips, Shakles and Rash
Eero Lehtinen

A Sleepover
Eero Lehtinen

Out
Laura Natalia Posada Ruiz

Vague Whispers
Laura Natalia Posada Ruiz

Katedra scenáristiky a dramaturgie

Vedoucí katedry:
Doc. Mgr. Marek Vajchr

**KLAUZURNÍ
SCÉNÁŘE – 1. ROČNÍK
BAKALÁŘSKÉHO STUDIA
2020/2021**

Jan Černý: Obchodní smlouva

Nina Djakovičová: Ludmila

Šimon Kucka: Padesát dva
percent

Vasyl Malyshka: Přestupní
stanice

Darja Miková: Katarze

Kristýna Nebeská: Zuzana

Michal Schmidt: Dobří lidé

**KLAUZURNÍ SCÉNÁŘE –
2. ROČNÍK
BAKALÁŘSKÉHO STUDIA
2020/2021**

Kassory Koureissy Condé:
Zabili jsme Hitlera

Duc Anh Vu: Kletba červeného
Buddhy

Kristýna Holubová: Písečný muž

Sára Kynčlová: Labutí láska

Zuzana Nevolová: Obraz pekla

Dominika Ondrušková: Dívka
v červených teniskách

Hermína Peričová:
Tmavomodrá

Anna Raková: Vrstvy

Lukáš Smrkovský: Muž se
psem

Adéla Škvrnová: Werther

BAKALÁŘSKÉ SCÉNÁŘE

Ráchel Absolonová: Ryby
na suchu

Lukáš Červený: Znělé dřevo

Jan Dvořáček: Promiň

Barbora Eichlerová: Eurytmisti

Jakub Haubert: Opuštěnci

Kristýna Machartová:
Zachraňte mě

Roger Nicholas: Odkud
přicházíme? Kdo jsme? Kam
jdeme?

Anna Rychnovská: Vykolejení

Marie Topolová: Proud

Lucie Trojanová: Šepot květin

Kristýna Vaňková: Miriam

Barbora Veselá: Safír

BAKALÁŘSKÉ TEORETICKÉ PRÁCE

Ráchel Absolonová:
Dramaturgická role rituálů
ve filmech o rodině

Lukáš Červený: Vyprávění Jurije
Norštejna

Jan Dvořáček: Japonská
adaptace hororové knihy
„Kruh“ a její americký remake

Barbora Eichlerová: Incest
ve filmu – jeho psychologická
a dramatická funkce (syžetové
možnosti)

Jakub Haubert: Metody
introspektivního,
nespolehlivého vyprávění
ve filmu a literatuře
na příkladu „Klubu rváčů“
Chucka Palahniuka

Kristýna Machartová: Čas
a naděje ve filmech Andreje
Tarkovského a Bély Tarra

Roger Nicholas: Twin Peaks:
The Return

Anna Rychnovská: Psychologie
postavy – problém adaptování
Tolstého románu „Anna
Karenina“

Marie Topolová: Čechovské
pojetí dramatu a jeho uplatnění
v raném dramatickém pokusu
„Darebák Platov“ (původní
název „Bezotcovština“) –

komparace hry a její filmové verze upravené a natočené Nikitou Michalkovem

Lucie Trojanová: Hrdinova cesta: Hledání sebe sama

Kristýna Vaňková: Filmová adaptace povídky „Valerie a týden divů“

Barbora Veselá: „Malé ženy“ ve filmových adaptacích

MAGISTERSKÉ SCÉNÁŘE

Eliška Kovářiková: Moravská odysea: Maťovo poslední vítězství

Kateřina Musilová: Kapitán

Adéla Matochová: Prašnou cestou

MAGISTERSKÉ TEORETICKÉ PRÁCE

Eliška Kovářiková: Hraná tvorba pro generaci Alfa

Kateřina Musilová: Utajování informací a manipulace s divákem ve filmech Oriola Paula

Adéla Matochová: Mýtus amerického snu ve filmu Jima Jarmusche „Podivnější než ráj“

Katedra zvukové tvorby

Vedoucí katedry:

Mgr. Pavel Rejholec

2. ROČNÍK BAKALÁŘSKÉHO STUDIA 2020/2021

Metro

Nicholas Atcheson
(spolupráce KK / metro)

Nahabed

Nicholas Atcheson
(spolupráce / final project)

Strach

Peter Balog
(spolupráce KR / hraný film)

Jak z toho ven

Peter Balog
(spolupráce KAT / anidok)

Skleník

Vojtěch Cibulka
(spolupráce / autorský film)

Metro

Vojtěch Cibulka
(spolupráce KK / metro)

Vzpouza Beta samců

Tomáš Jiříčka
(spolupráce KDT / autorský portrét)

Počítám nebe

Tomáš Jiříčka
(spolupráce KR / hraný film)

Uchem jehly

Jan Mesany
(spolupráce KDT / bakalářský film)

Proudy

Jan Mesany
(spolupráce KDT / ateliérovka)

Anna

Martin Polák
(spolupráce KR / hraný film)

Change in current

Martin Polák
(spolupráce KDT / TV experiment)

Jménem policie se oblékněte!

Jáchym Vanc
(spolupráce KDT / TV experiment)

Vibrations

Jáchym Vanc
(spolupráce KAT / anidok)

**3. ROČNÍK
BAKALÁŘSKÉHO STUDIA
2020/2021; ABSOLVENTSKÝ
SOUBOR**

Ajznbůňák

Václav Kopelec
(spolupráce KK / sen, 14 min)

Rudé boty

Václav Kopelec
(spolupráce KAT / bakalářský film, 14 min)

Zahrada ráje

Alexandra Strapková
(spolupráce KAT / bakalářský film, 27 min)

Osa Z

Alexandra Strapková
(spolupráce KDT / dokumentární portrét, 24 min)

**1. ROČNÍK
MAGISTERSKÉHO STUDIA
2020/2021**

Plavání pro pokročilé

Bartolomiej Bielinski
(spolupráce KR / bakalářský film, 12:27)

Postup práce

Anna Jesenská
(spolupráce KR / bakalářský film, 19:08)

Tady domů

Anna Kolářová
(spolupráce KR / bakalářský film, 18 min)

Růžička ve tmě

Ondřej Rozum
(spolupráce KR / ateliérovky, 9:50)

Pomočený muž

Anna Žihlová

(spolupráce KDT / bakalářský
film, 47 min)

Katedra fotografie

Vedoucí katedry:

Doc. Mgr. Martin Stecker

2. ROČNÍK

MAGISTERSKÉHO STUDIA

2020/2021; ABSOLVENTSKÝ

SOUBOR

BAKALÁŘSKÉ KLAUZURY

2020/2021

1. ROČNÍK 2020/2021

Příběh hrůzostrašné Eliz

Miroslav Chaloupka

(spolupráce KSD / mimořádné
cvičení, 28:40)

Václav Sobek

Jonathan-Antonín Machander

Natálie Pešková

Anežka Pithartová

Kristýna Mikulková

Jakub Pavlík

Alexandra Chudá

Natálie Hájková

Afanasy Shishebarov

Cyprian Sprawka

Eva Palčíč

Kacper Senkowski

Raphael Taterka

Said Babayev

Yucheng Lin

Ava Holtzman

Flore Rigoigne

Amir Saidov

Zrcadla ve tmě

Hana Kašpárek Vyšínská

(84 min)

Milý tati

Viera Marinová

(spolupráce KAT /
absolventský film, 12:46)

Let viny

Viera Marinová

(spolupráce KDT /
absolventský film, 40 min)

Děti ze Všehovic

Richard Vacula

(spolupráce KAT /
absolventský film, 8:30)

2. ROČNÍK 2020/2021

Nikol Czuczorová

Jakub Hons

Lenka Janíčková

Andrej Kiripolský

Tatiana Lvovská

Tomáš Vobořil

Anna Vopátková

Beautiful Solution

Richard Vacula

(spolupráce KAT /
absolventský film, 8 min)

Klára Žantová
Anushka Gambhir
Madison Sable
Ilya Yarutov

3. ROČNÍK 2020/2021

Alžběta Čermáková
Zuzana-Markéta Macková
Karolína Schön
Isabella Šimek
Jakub Tulinger
Petr Vlček
Adam Směták
Niels Erhardsen
Nikolaj Poerksen Jessen
Gayoun Ji
Karin Petrič
Hana Selena Sokolović
Leevi Matias Waltteri Toija

2. ROČNÍK 2020/2021

Maximilián Vajt
Jakub Svoboda
Veronika Čechmánková
Wenbin Liu
Quynh Nguyen
Alexander Rossa
Hanna Samoson

MAGISTERSKÉ KLAUZURY 2020/2021

1. ROČNÍK 2020/2021

Dominika Červená
Světlana Malinová
Jiří Procházka
Borek Smažinka
Juan Cevallos
Michael Amico
Anna Pavel
Ekaterina Fonina
Sarah Kidder

**FAMU International
– Cinema and Digital
Media**

Vedoucí katedry:

Mgr. BcA. Jitka Hejtmanová

**CDM 1. ROČNÍK
EXERCISE: TRIANGLE**

Lost & Found

Anastassya Angelova

A Camping Trip

I-Ju Lin

Jediný Zatracený Přání

Piotr Jasiński

BALÍME

Chihyu Lin

Jsem Kristýna

Ribhu Ghosh

Proud řeky

Victor Alejandro Riós

Supper

Andor Berényi

**CDM 2. ROČNÍK
STUDIO EXERCISE**

Whip, Shackles and Rash

Sigrid Sundholm

Okamžik

Kacper Slonina

An Odd Pair

Sophia Gisinger

**CDM 2. ROČNÍK
DOCUMENTARY**

She's Not Mine

Katarina Zrinka Šarić

Cousin's Marriage

Li Ruqing

**CDM 3. ROČNÍK
EXERCISE: SHORT
FICTION**

Samson

Vasco Viana

Late Summer

Melanya Hamasyan

Endgame

Shen-Hao Yang

**CDM 3. ROČNÍK
GRADUATION PROJECT**

Kuskus

Grégory Montaldo

Sorrow Eats the Heart

Haukur Hallsson