

AKADEMIE MUZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA
KATEDRA PRODUKCE

Bc. Eva Pavlíčková

Problematika druhého filmu po roce 2000

Diplomová práce

Praha 2018

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Katedra produkce

DIPLOMOVÁ PRÁCE

PROBLEMATIKA DRUHÉHO FILMU PO ROCE 2000

Bc. Eva Pavlíčková

Vedoucí práce: Petr Oukropec

Oponent práce:

Datum obhajoby: 24.9. 2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV FACULTY

Producing

MASTER THESIS

**PROBLEMATICS OF SECOND FEATURE FILM AFTER THE
YEAR 2000**

Bc. Eva Pavlíčková

Supervisor: Petr Oukropec

Opponent:

Dissertation date:

Academic degree granted: MgA.

Praha, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

PROBLEMATIKA DRUHÉHO FILMU PO ROCE 2000

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 3. září 2018

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT MAGISTERSKÉ PRÁCE

Tato diplomová práce zkoumá podmínky vzniku druhých filmů v českém prostředí po roce 2000 z pohledu filmového producenta i samotného autora.

Nejprve definuje pojem debut, dospělý debut a druhý film a následně uvede několik příkladů a zasadí je do kontextu nultých a desátých let dvacátého prvního století. Poté se věnuje tvůrcům z pohledu školní instituce a úspěšnosti v distribuci.

Sleduje, jaké cesty vedou producenti a režiséři od debutu k druhému filmu. Jednotlivé kapitoly následně mapují specifika konkrétních autorů a nastiňují odlišnosti od práce s debutem či třetím a dalším filmem. Charakterizují též jednotlivé kroky a uvádí konkrétní příklady úspěchu i neúspěchu.

V závěru práce je uvedeno shrnutí a zamyšlení nad celkovou problematikou ve vztahu k osobní rovině tvorby.

ABSTRACT OF THE THESIS

The present diploma thesis examines the conditions for production of second films in the Czech environment since 2000. It outlines the issue from the perspective of a film producer and author.

First, the thesis defines the terms such as debut, adult debut and second film, and then it provides several examples which are put in context within the first ten years of 2000. The thesis also deals with film makers with regard to their school education and success in distribution.

The thesis follows the paths that the producers and directors take between their debuts and their second films. The individual chapters map the specific approach of particular authors and outline differences between their work on the debut and the next film. The thesis describes individual steps of the process and provides a list of detailed examples illustrating both the success and failure.

Lastly, the thesis summarizes and reflects on the issue in relation to the personal level of the film production.

OSNOVA

1. Předmluva
2. Úvod
3. **Prostředí a problematika druhého filmu**
 - 3.1 definice debutu
 - 3.2 definice druhého filmu
 - 3.3. co je pro mě dospělý debut?
 - 3.4 festivaly a jejich sekce zabývající se pouze prvními a druhými filmy
4. **Problematika druhého filmu – filmy Petra Zelenky jako příklad nultého, prvního, druhého a třetího filmu**
 - 4.1 debut = dospělý debut
 - 4.2 nultý film
 - 4.3 debut
 - 4.4 druhý film
 - 4.5 tři filmy
 - 4.6. co z toho pramení
5. **Problematika druhých filmů z posledních dvou dekád FAMU**
 - 5.1. Výrazné druhé filmy tvůrců Katedry hrané režie
 - 5.2. Festivalové filmy Katedry hrané režie
 - 5.3. Mainstreamoví režiséři Katedry hrané režie
 - 5.4. Hrané filmy absolventů Katedry scénaristiky a dramaturgie
 - 5.5. Výrazné druhé filmy Katedry animované tvorby
 - 5.6. Hrané filmy režisérů Katedry dokumentární tvorby
 - 5.7. Vladimír Morávek jako solitér
6. **Co jsem tedy vyzkoumala**
7. **Závěr**
8. **Použitá literatura a zdroje**

1. Předmluva

Téma své diplomové práce jsem si nevybrala náhodně, ale díky několika událostem, které pro mě byly v poslední době zásadní.

Asi nejzásadnější byla vlastní zkušenost s filmem *Chata na prodej*, jehož jsem byla výkonnou producentkou. Jsem si vědoma, že jsem nebyla producentem filmu, abych o problematice mohla hovořit právoplatněji, ale díky velmi úzké spolupráci založené na osobní důvěře s režisérem a producenty, jsem měla možnost, po celou dobu vzniku filmu sledovat specifika financování a tvorby tohoto druhého filmu Tomáše Pavlíčka, a to jak z pohledu režiséra, tak z pohledu producenta. Během této cesty jsem vyzorovala, že druhý film je v podstatě „dospělý debut“, kterému se, na rozdíl od filmu prvního, již nic neodpouští. I když by se tento fakt mohl zdát banální, celková problematika druhého filmu jako takového mi rozhodně banální nepřišla a naopak, přišla mi natolik zajímavá a zároveň pro režiséra a producenty zásadní, že jsem se rozhodla ji zkoumat hlouběji.

Zároveň mě ve výběru tématu a jeho naléhavosti utvrdil článek v týdeníku *Respekt*, který napsala filmová teoretička a kritička Jindřiška Bláhová, jež se právě specifikem druhého filmu zabývá.

2. Úvod

Často se říká, že natočit druhý film, je pro tvůrce nejnáročnější. Že druhý film zařadí tvůrce do určité škatulky. Že druhý film definuje styl autora. Při druhém filmu údajně nemá autor takovou svobodu a lehkost. Prý se cítí zatěžkán očekáváním. Pokud se prý ani druhý film nepovede, může znamenat definitivní konec kariéry tvůrce.

Filmová teoretička a kritička Jindřiška Bláhová popisovala tuto problematiku již ve zmíněném červencovém vydání Respektu, kde popisuje, že „tvůrčí úmrtnost po prvním filmu řešilo nedávno třeba Norsko, které vnímalo tento fakt, že většina tamních režisérů nepokračuje, jako brzdu v ambiciózním projektu silné národní kinematografie. Ve Spojených státech se na téma druhých filmů konají workshopy a vycházejí knihy. Jde převážně o to, udržet energii z prvního filmu. Jde o to nepromarnit šanci, nezaseknout se a přejít z uvolněného modu studentských filmů do dospělého filmového byznysu. Právě druhý film slibuje šanci potvrdit talent, rozvinout originální styl nebo ukázat, že debut nebyla náhoda.“¹

Rebecca Keegan, americká novinářka a spisovatelka, napsala pro LA Times obdobný článek o problematice druhého filmu. Období vzniku druhého filmu zde popisuje jako filmařovu největší zátěž. Poukazuje zde na fakt, a to i když mluví o amerických filmech, že debuty často vznikají v nízkorozpočtových podmínkách, za pomoci přátel ze školy a dofinčováním přes crowdfundingové kampaně. Do protikladu staví druhý film, pokud se tedy v prvním filmu alespoň něco povedlo, při němž si již tvůrce chybovat nemůže dovolit, již není podpořen školou ani svými kamarády ze školy a naopak je zatěžkán rozpočtem a profesním systémem, ve kterém se musí naučit chodit.²

¹ Bláhová, J.: Týdeník Respekt [online]. 2018, (28) [cit. 2018 – 09-02], dostupné z: <https://www.respekt.cz/tydenik/2018/28/podruhe-je-jenom-jednou?issueId=100329>

² Keegan, R.:LATimes [online]. 2016, [cit. 2018 – 09-02. dostupné z: <http://www.tronc.com/gdpr/latimes.com/>

Kolem druhého filmu se zkrátka hromadí řada těchto zásadních pouček a varování, které častokrát znějí jako ověřené pravdy a paradigmaty. Jakmile je ovšem začneme aplikovat na konkrétní tvůrce a filmy, zjistíme, že platí pouze částečně. Každý autor má svůj vlastní přístup k filmu a volí si svou vlastní cestu. Velmi různorodý je tedy přístup i ke svému druhému filmu. Zatímco někteří tvůrci jsou opravdu svázáni a po debutu touží udělat bezchybný film, pro jiné je to prostě jeden z filmů ve filmografii. Druhý, nebo pátý – oba mohou být zásadní, nebo nemusí být zásadní ani jeden.

3. Prostředí a problematika druhého filmu

3.1 Definice debutu

„Cizím slovem debut (francouzsky počátek) obvykle označujeme první větší (často i samostatné) veřejné vystoupení nějakého umělce, které lze později označit jakožto počátek (start) jeho umělecké dráhy i jeho případné pozdější profesionální kariéry. U spisovatelů obvykle hovoříme o knižním debutu či literárním debutu, v češtině se též někdy používá označení románová či literární prvotina. Začínající herci zažívají obvykle svůj filmový, divadelní, dabingový či televizní debut - přičemž herec začátečník bývá v hereckém slangu označován slovem podobného významu kandrdast (zde ve smyslu: herecký učeň neboli herec v zácviku). Výtvarní umělci debutují obvykle svojí první samostatnou výstavou atd. Režiséři nejčastěji debutují svým prvním samostatným filmem, televizní inscenací či divadelním představením. Architekti debutují svojí první velkou samostatnou realizací jejich architektonického návrhu“³.

3.2 Definice druhého filmu

Druhý film je film, který se již nepovažuje ani za prvotinu ani za náhodu. Je to režisérův druhý film, u kterého se nezdařilost jen těžko omlouvá. Z mého hlediska hraje klíčovou roli v životě režiséra.

3.3 Co je pro mě dospělý debut?

Dle mého názoru, pojem dospělý debut hraje v problematice druhého filmu zásadní roli. Nejlépe ho vystihuje druhý film, jež je považován za debut, neboť první film vznikl v podmínkách nízkorozpočtových, kompromisních, školních či neprofesionálních (samozřejmě si uvědomuji, že i za těchto podmínek může vzniknout kvalitní film). Několikrát se v české porevoluční kinematografii stalo,

³Heřmanová, E.: Artlexicon, dostupné na:
<http://www.artlexicon.cz/index.php.cz/index.php?title=Debut>

že autorský filmař vytvořil dílo na hranici celovečerní stopáže a až jeho kvalita a momentální okolnosti rozhodly o tom, zda se stane či nestane debutem. *Indiánské léto* Saši Gedeona se debutem stalo. *Akáty bílé* se debutem nestaly. Pokud ale někdo opravdu důsledně rozmazal hranice prvního a druhého – a současně pak druhého a třetího filmu – pak jím byl dle mého názoru Petr Zelenka.

3.4 Festivaly a jejich sekce zabývající se pouze prvními a druhými filmy

Důležitost prvního a druhého filmu dokládají i speciální festivalové kategorie, které začínajícím režisérům a jejich prvním a druhým filmům přiřazují speciální váhu a tedy vytváří speciální sekce na podporu začínajících tvůrců.

Locarno film festival - sekce Concorso Cineasti del presente

Cannes – Semaine de la critique

Transilvania International Film festival – filmový festival, který je celý zaměřen pouze na debuty a druhé filmy

Sofia International Film Festival – opět filmový festival zaměřený na první a druhé filmy

Chicago International film festival – sekce New Directors Competition

San Sebastian Film Festival – sekce New Directors

Toronto International Film Festival – sekce Discovery

Karlovy Vary International Film Festival – sekce Na východ od západu

Sundance Institute

Zajímavým počinem vztahující se přímo a jen na vývoj druhých filmů je iniciativa založená roku 2016 Sundance Institutem. Tato „FilmTwo Initiative“ se vztahuje na development filmu a je tu převážně proto, aby režisérům a jejich producentů pomohla zorientovat se na trhu, na profesionální půdě mezi tvrdou konkurencí a pomohla jim vyvinout projekt, který režisérovi a jeho producentovi pomůže k „dospělosti“. ⁴

⁴ Sundance institute: Satter, M., Putnam, P, Langley, D.
<https://www.sundance.org/blogs/news/2016-filmtwo-second-time-filmmakers-nbc-universal>

4. Problematika druhého filmu – filmy Petra Zelenky jako příklad nultého, prvního, druhého a třetího filmu

Ráda bych popsala problematiku druhého filmu na absolventovi Katedry scénáristiky a dramaturgie Petru Zelenkovi. Už od svých studentských let tíhnul k tvorbě originálních a nezařaditelných scénáristických a následně filmových tvarů. Tyto tvary neskrývaly svou inspiraci jinými zahraničními a především západními tvůrci. Už názvy jeho děl jsou častokrát variacemi názvů filmů, ze kterých vychází a kterým vzdává poctu. Zelenka velmi rád svobodně přebírá situace, atmosféry, rekvizity a žánrová východiska z klasických a kultovních filmů. Skrz hledání souvislostí, zájem o historii, nápaditost či humor pak vytváří své vlastní filmové tvary, které často bývají označovány za mystifikační. Snaží se ohýbat realitu a ohledávat její hranice. Vede divákovu pozornost napříč žánry a nachází vlastní pravdu v momentech často absurdních a neuvěřitelných.

4.1 „Debut = dospělý debut“

Podle mého názoru je jedním z nejlepších příkladů dospělého debutu film *Knoflíkáři*. Tento Zelenkův debut – a v jiné optice též druhý film, vznikl pouhý rok po vypuštění do kin filmu *Mňága - Happy End* (1996).

Kladu si tedy otázku, jak vlastně film *Mňága – Happy End* označit?

Oficiálně jsou totiž za Zelenkův debut považováni již velmi zdařilí a kvalitně natočení *Knoflíkáři*, kteří šli rovnou na filmová plátna. Podotýkám, že to bylo téměř 5 let od ukončení studia na FAMU, Katedře scénáristiky a dramaturgie.

Petr Zelenka po absolvování FAMU začal pracovat v ČT v tvůrčí skupině Čestmíra Kopeckého, kde ostatně vyvíjel své rané scénáře a rozvíjel v nich svůj tehdy vzácný mystifikační „mockumentary“ styl. Televize pro něj byla v tu dobu

nepostradatelná.⁵ Sbíral tak cenné zkušenosti a praxi, které se mu v následujících letech hodily. Film *Mňága – Happy End* natočil pro televizi, ale podařilo se ho dostat do kinodistribuce, což z počátku nebylo plánované. Teoreticky se tak film debutem stal. Film neměl nijak významnou návštěvnost, přesto si tímto prvním krokem pod záštitou Čestmíra Kopeckého Petr Zelenka začal budovat své jméno. To potvrdilo i získání hlavní ceny festivalu Finále Plzeň 1997.

Autor v *Knoflíkářích* opouští žánr mystifikačního hudebního dokumentu a přesouvá se do žánru povídkového filmu, jehož hranice opět ohledává a přizpůsobuje si je podle svého. Společného mají *Knoflíkáři s Mňágou* opět snahu o zachycení komicky absurdních situací, které současně vystihují zásadní existenciální problémy postav.

Zelenka se ale v *Knoflíkářích* snaží též artikulovat pocity z blížícího konce dvacátého století a konce druhého milénia. Některé postavy se přímo ptají na to, jak asi vnímat celé dvacáté století. A film na tuto otázku odpovídá řetězcem propojených epizod, které nacházejí souvislosti například mezi pilotem, který svrhl atomovou bombu na Hirošimu a řidičem, jež se nešťastnou náhodou stává vrahem. Autor během jedné „noci na zemi“ uvažuje o všech svých postavách jako o vinících, kteří své hříchy páchají mimochodem, častokrát nechtěně a o jejich rozsahu a dopadech se dozvídají moc pozdě.

Zmíněná *Noc na zemi* je vlastně nocí v Praze a jejím okolí, ale autorovi tohoto názvu toho *Knoflíkáři* hodně dluží. Těžko najít český film, který by si toho od jednoho konkrétního zahraničního autora napůjčoval tolik. Jim Jarmusch je totiž v *Knoflíkářích* cítit snad v každé minutě. Například ve stylu záběrování a snímání, které využívá statické kamery, atmosférického a lehce nadreálného svícení a četných zatmívaček. Též v jednotlivých epizodách, kdy segment

⁵ Již v roce 1992 Zelenka uvedl, že v televizi vidí „obrovský finanční a tedy výrobní potenciál, který může zajistit po omezenou dobu přežití celé naší audiovizuální kultury“ [Makovička, 1992: 95]

Taxikář například přímo odkazuje k *Noci na zemi* a postava ducha amerického pilota připomene ducha Elvise Presleyho z *Tajuplného vlaku*. A též v samotném ohledávání hranic povídkového filmu, které provádí Jarmusch právě v *Noci na zemi* a *Tajuplném vlaku*.

Zelenkuv povídkový tvar je však jedinečný opět nápaditostí a uvažováním tvůrce samotného. Elegantně a překvapivě propojuje jednotlivé povídky a opět nutí diváka uvažovat mimo tradiční rámec už viděného. Skládá film, který je v české kinematografii ojedinělý, ale i srozumitelný v zahraničí. Navíc těží z oblíbenosti žánru vyprávění v osudově propojených kapitolách, které do kinematografie devadesátých let nejvýrazněji přinesl Quentin Tarantino v *Pulp Fiction*.

Pokud se *Mňága – happy end* stala lokální senzací, tak *Knoflíkáři* dokázali, že Zelenka umí svými myšlenkami a paradoxními spojeními překvapovat i zahraniční publikum.

4.2 Nultý film

Jak už bylo řečeno *Mňága – Happy End* vznikla původně jako projekt televizní. Autor v tomto filmu navazuje na specifický žánrový patvar, či nadtvar, který si vyzkoušel už u středometrážního snímku *Visací zámek 1982 – 2007*. Jde o tvar, který se tváří jako film dokumentární, ovšem pouze využívá reálné protagonisty pro výstavbu vlastního vyfabulovaného a inscenovaného filmu. Jde tedy do velké míry o tvar spadající do žánru mockumentary, i ten má ovšem poměrně rozvolněné hranice. *Visací zámek* i *Mňága* jsou portréty hudebních kapel, ve kterých hrají jejich opravdoví členové a znějí jejich opravdové písně. Dějová kostra, která u obou snímků mapuje život kapel od jejich vzniku, přes vzestup na vrchol, až po pád, pak mísí reálné kapelní historiky s těmi smyšlenými. Osudy protagonistů jsou někdy více, někdy méně reálné, zásadní události ve filmu se někdy staly, někdy nestaly. Realita ve filmu tvoří odrazový můstek pro imaginaci. Zelenka současně do dějového oblouku mísí zásadní společenské, historické, existenciální a často transcendentní motivy a roviny.

Svědectví o životě kapely se pak stává i svědectvím o společnosti v dané době, o jejích touhách, trapnostech, povrchnostech, ale také láskách, přátelstvích, smutcích a především o celkovém směřování.

Zatímco sledujeme písničku po písničce vznik, vývoj a pád skupiny Mňága a Žďorp, klade Zelenka do úst jednotlivým protagonistům úvahy o autenticitě hudebního projevu, ohledává hranice radosti z hudby, nakusuje rizika úspěchu, pojmenovává problémy života v kapele a zachycuje přesně atmosféru české společnosti poloviny devadesátých let, která se možnostmi kapitalismu opíjela ve stejné míře, jako z nich pak plakala. To vše ovšem s extrémní dávkou rafinovaného humoru, který intenzivně těží z autenticity reálných postav a současně z přesného, chytře napsaného a dojemně předneseného scénáře. Voiceovery a promluvy postav do kamery tvoří v *Mňáze* Zelenkův zásadní vyjadřovací prostředek, v němž skrze samotné aktéry artikuluje své vlastní úvahy a postřehy o životě.

Mňága – Happy End je lehký, rafinovaný a vrstevnatý film, který je stejně tak promyšlenou komedií jako promyšleným poselstvím o stavu společnosti v dané době. A paradoxně – není to z určitého úhlu pohledu Zelenkův film první, ale nultý. Film vznikl původně jako televizní projekt a až na základě jeho kvalit rozhodl producent Čestmír Kopecký, že bude vypuštěn do kin.

4.2.1 Druhý film

Rok d'ábla je tedy oficiálně druhým celovečerním filmem Petra Zelenky. Šest let po *Mňága – Happy End* a pět let po *Knoflíkářích* (mezitím napsal *Samotáře*, které zrežiroval David Ondříček a jako divadelní hru *Příběhy obyčejného šílenství*, které do filmové podoby přenesl následně) přichází s filmem, ve kterém zúročuje veškeré své zkušenosti. Jde tedy o film druhý, reálně ale vlastně třetí a precizuje v něm postupy už častokrát vyzkoušené jak v *Mňáze*, tak v *Knoflíkářích*. Opět jde o hudební mystifikační dokument, který je kompletně inscenovaný. Na půdoryse spojení Jarka Nohavici se skupinou

Čechomor ale tentokrát Zelenka vystavuje tragikomickou baladu o existenci andělů v dnešní společnosti.

Opět jde o příběh vzestupu a pádu. Opět je zásadním vyjadřovacím prostředkem slovní promluva do kamery a voiceover, opět se příběh rozvíjí písničku po písničce. Ale Zelenka jako kdyby stupňoval hranice smutku a tísně. Záměrně film označuji jako baladu, protože je současně poslední cestou jednoho anděla, který po vykonání svých skutků opouští pozemský svět. Tvůrce si na sebe nakládá stále větší ambice a rozbíhá do stále širšího spektra interpretací. Zkoumá jevy a pocity, které obyčejné smrtelníky převyšují a snaží se jich dotknout. Jeho výhodou je, že nohama pevně stojí na zemi, opírá se o melodické texty a svižný rytmus filmu.

Rok d'ábla jde vnímat jako spirituálnější a tesknější verzi *Mňágy*, stejně tak jako kompilát atmosfér z *Mňágy* a *Knoflíkářů*. Především jde ale o film extrémně ambiciózní, pevně vedený a důsledně sevřený.

4.2.2 Tři filmy

Petr Zelenka tedy ke svému druhému filmu došel natočením filmů tří. Neboli debutem a dospělým debutem. Pozvolna během filmů také zvyšoval rozpočet i velikost natáčení. A stejně tak Zelenka zvyšoval ambice, které si na sebe nakládal. Tím, že ale není možné označit, který film vlastně je druhý, tak vlastně ze sebe stigma očekávání druhého filmu shodil, což mu mohlo v lecčem pomoci. Převážně v tom, že film *Knoflíkáři* byl daleko vyzrálejší a stylově ucelenější než film nultý. Petr Zelenka si tak filmem *Knoflíkáři* vybudoval výbornou startovací pozici a jeho debut *Knoflíkáři* se stal jedním z nejvýznamnějších filmů jeho tvorby, proto pak jeho cesta k druhému a třetímu filmu byla jednodušeji proslapanější. Při tvorbě jeho druhého filmu se mu podařilo vrátit k námětu svého nultého filmu, který ale po kvalitním debutu už nebyl problém vytvořit a zafinancovat a film měl i výbornou návštěvnost – 231 890 návštěvnost. Téměř identickou návštěvnost měl i jeho třetí film.

Zelenka ze sebe vytvořil autora, který je tak inspirující svým uvažováním, že pokud se mu některý z filmů tolik nepodaří, stále bude inspirativní sledovat, co jím vlastně sledoval on sám.

4.2.3 Co z toho pramení?

Zelenka na pravidla trhu a „systému“ vyžrál podobně rafinovaně, jako rafinovaně ve svých filmech boří pravidla tradiční dramaturgie. Zůstává svůj za každou cenu a publikum ho takového přijímá. Zjednodušeně můžeme konstatovat, že z případu Zelenky se nedá vyvodit jiný závěr, než že síla ducha převálcuje veškeré snahy o kategorizaci.

5. Problematika druhých filmů z posledních dvou dekád FAMU

5.1 Výrazné druhé filmy tvůrců Katedry hrané režie

Tvůrci Katedry hrané režie absolvující těsně po roce 2000 tíhnou výrazně více ke tvorbě komerční, televizní, reklamní a mainstreamové (např. Janák, Bařina, Vejdělek, Pachtl).

Tvůrci absolvující od roku 2005 po současnost naopak točí jasně vyprofilované autorské a festivalové filmy (např. Nováková, Rudolfová, Kadrnka, Omerzu).

Většina autorů se ve svém druhém filmu zaměřuje na podobný typ, druh a žánr filmového tvaru jako u svého debutu. Těch hledajících jiný tvar je výrazně méně.

Tvůrci zaměřující se na tvorbu diváckých děl bez výraznějších festivalových ambic ve svých prvních i druhých filmech takřka vždy mísí žánr komedie s žánrem dalším a vytváří tedy žánrový film s komickými prvky.

5.2 Festivalové filmy katedry hrané režie

Stejně jako u debutu se producenti druhých filmů snaží o zahraniční koprodukcce. Dle výsledků filmů platí u těchto tvůrců očekávaná přímá úměra: čím více zahraničních koprodukcí, tím více účasti a úspěchu na zahraničních festivalech.

režisér	film	rok	návštěvnost
Bohdan Sláma	Divoké včely	2001	74 973
	Šťěstí	2005	228 006
Julius Ševčík	Restart	2005	10 719
	Normal	2009	56 665
Marta Nováková	Marta	2006	2 106
	8hlav šílenství	2017	4 837
Mira Fornay	Lištičky	2009	3 200
	Můj pes Killer	2013	4 770
Jitra Rudolfová	Zoufalci	2009	47 257
	Rozkoš	2013	3 380
Václav Kadrnka	Osmdesát dopisů	2010	1 888
	Křížáček	2017	1413
Olmo Omerzu	Příliš mladá noc	2012	3 406
	Rodinný film	2016	21 276
Tomáš Pavlíček	Parádně Pokecal	2014	3 852
	Chata na prodej	2018	zatím 72 000
Jakub Šmíd	Laputa	2015	3 129
	Na krátko	2018	2 274

6

5.2.1 Bohdan Sláma

U Bohdana Slámy mě automaticky napadá první otázka: kterým filmem Bohdan Sláma debutoval? Jsou jeho prvním filmem *Divoké včely*, nebo *Akáty bílé* – jeho absolventský film na FAMU? Oficiální odpověď je známá: *Divoké včely*, pak *Štěstí*. *Akáty bílé* jako kdyby neexistovaly. Přitom byly na hranici stopáže celovečerního filmu stejně jako třeba *Indiánské léto*. A byly uvedeny v řádné české kinodistribuci.

Právě *Akáty bílé* jsou ideálním příkladem filmu, ve kterém autor ještě hledá svou poetiku a poprvé si osahává vyprávění v celovečerní stopáži. Jsou absolventským filmem, ale současně též hledáním stylů a témat, která budou Bohdana Slámu v budoucnu zajímat. Příběh o dvou komediantech a jednom nalezeném dítěti je jakousi atmosférickou poemou. Působí jako cvičení o zastaveném času, kde častokrát více než situace je důležitá nálada. Film občas utíká od realismu a přeskakuje do magických poloh.

Je fascinující sledovat spojnice mezi filmy *Akáty bílé* – *Divoké včely* – *Štěstí*.

Magické polohy se více a více vytrácejí. Pozvolna mizí pouze náladové scény. Atmosféra je koncentrována do jednotlivých obrazů a dramatických situací. Akcent je kladen právě na realistické situace, které jsou působivé pozorovatelskou pečlivostí. Scénáře jsou sevřenější a přesnější. Autor je s každým filmem sebevědomější.

Bohdan Sláma tedy naplno nachází své celovečerní filmové vyjádření ve druhém celovečerním filmu *Divoké včely*, který je považován za jeho debut především z festivalových důvodů. Etabluje se jako empatický pozorovatel hrdinů z nižších sociálních vrstev žijících na venkově či na okrajích měst. Srážka městského života s venkovským, srážka bohatství s chudobou, srážka čisté duše s tou vypočítavou se ve Slámových filmech stále navrací. Jádrem jeho filmů je však cesta hlavních hrdinů za láskou, které jsou ochotni obětovat celý život.

Tato cesta za láskou, ten boj o vlastní prosazení, je bojem sympaticky subtilním. Přestože se odehrává uvnitř hrdiny téměř v každé scéně, jako kdyby se děl mimochodem. Slámovi hlavní hrdinové se stydí sami projevit. Jsou dobrosrdeční, poctiví, udržují chod věcí a sebe samotné odstrkávají až na poslední místo. Jsou připraveni prohrávat, protože mají pocit, že prohrávají celý život. O to více jsou překvapeni, když se dohrabou šťastného konce, který jim autor často dopřává.

Film od filmu Bohdan Sláma precizuje též své vypravěčské metody. Za pomoci kameramana Marka Diviše komponuje v cinemaskopickém formátu jednotlivé filmové obrazy do delších záběrů s rafinovanou vnitrozáběrovou montáží. Tento přístup ovšem narušuje využitím záběrování ve stylu záběr – protizáběr, který využívá hojně v konfrontačních scénách. Emocionální vrcholy nachází Sláma za použití hudby, se kterou pracuje ovšem velmi střídmě. Komponovaná hudba vyplňuje ve stopáži jeho filmů vždy pouze malou plochu. Diegetická hudba z prostředí venkovských zábav, tancovaček, sídlištních diskoték pak nutí hrdiny i diváka ke tragikomickému dojetí. Jako kdyby v tom kýči postavy nacházeli odraznou plochu. Jako kdyby jim právě hudební zábava dávala sílu se někam trochu pohnout.

Slámův druhý film *Šťěstí* dostala do rukou produkce Negativ, tedy Petr Oukropec a Pavel Strnad. To považuji opravdu za velkou výhodu a nedílnou součást dobrého filmu, když má režisér k sobě dobrou produkci a producenty, spoluautory, kterým může věřit a jsou pro režiséra oporou.

Bohdan Sláma od producentů u filmu *Šťěstí* dostal velké množství svobody, kterou využil nejen k přepisování scénáře v průběhu natáčení, ale též k přetáčení těch scén, které se nepodařily. S velkou nadsázkou lze říci, že *Šťěstí* bylo též pro autora velkou školou filmové režie. Díky pomoci producentů mohl při tvorbě chybovat, své chyby analyzovat a následně je opravit do lepší podoby během jednotlivých etap natáčení. Z druhé strany se producenti naučili poznat autora, poznávat hranice a přesněji mu dávkovat a limitovat podmínky.

Šťěstí působí i po mnoha letech jako velmi vyspělý film. Veškeré neobratnosti, doslovnosti, případně přepjatosti, které byly vytýkány *Divokým včelám* autor téměř beze zbytku odstranil. Pokud se v *Divokých včelách* občas pohyboval ve výstavbě postav na hranici postaviček a karikatur, tak ve *Šťěstí* nacházíme psychologicky velmi propracované postavy s jasnými motivacemi, které jsou důsledně svírány prostředím, ve kterém žijí.

Pokud na tvůrce působil před natáčením filmu tlak a nejistota, za pomoci spolupráce s producenty byl odstraněn a naopak nahrazen podmínkami, které častokrát nebyly finančně výhodné, podepsali se však na kvalitě výsledného filmu. *Šťěstí* opravdu nepůsobí jako druhý film, protože jím čistě fakticky doopravdy není. Je na něm vidět *velká* zkušenost, a to jak se s každým filmem zdokonaluje jeho filmová řeč.

5.2.2 Julius Ševčík

Julius Ševčík debutoval společně s producentkou Karlou Stojákovou filmem *Restart* a jeho druhým filmem se stal snímek *Normal*. Na obou filmech je znatelná Ševčíkova vizuální invenčnost, která se častokrát dostává až na hranici opulentnosti. *Restart* i *Normal* jsou filmy složeny z fascinujících obrazů. Tyto obrazy válčují poměrně řídký děj v případě prvního filmu a poměrně zmatený a překombinovaný děj v případě druhého filmu.

Druhý film *Normal* jako kdyby využíval formálních prvků, které si autor vyzkoušel v debutu, ale posouval hranice svého vyjadřování ještě dál, do téměř extatické roviny. *Normal* se ale paradoxně snaží též o větší komunikaci s divákem. V době své premiéry měl film masivní reklamní kampaň, avšak divácká návštěvnost celkově zůstala pouze těsně pod 50 tisíci diváků. Film dostal ocenění za režii v Šanghaji, ale do výběru zásadních filmových festivalů se nedostal.

Na *Normalu* je znatelná autorova snaha o vizuálně strhující vyprávění, které zaujme festivaly, ale současně bude srozumitelné i pro mainstreamového diváka.

Jeho přesnou polohu hledal ve svém třetím filmu a došlo mu, že se musí opřít o atraktivní scénář. Ten získal nejprve od Christophera Nolana v podobě thrilleru *Keys To The Streets*, který se ovšem nepodařilo dostat do produkce. Náhradou se mu tedy stal životopisný film *Masaryk* napsaný Petrem Kolečkem, uvedený na Berlinale a oceněný naprostou většinou Českých lvů⁷.

Druhý film Julia Ševčíka se tedy stává prezentací autora v jakési mezifázi. Divák sleduje, čeho je jako vypravěč schopen, ale současně vidí, že se musí přesnějším způsobem vyhranit buď do srozumitelnějšího a mainstreamovějšího tvaru, nebo do ještě propracovanějšího, komplikovanějšího a objevnějšího

⁷ Český lev - jaké, jaký ročník

tvaru vhodného pro filmové festivaly. Klíčem k tomuto rozhodnutí bude scénář. Ševčík si pro svou další tvorbu vybral, alespoň prozatím, první možnost a spojil se s producentem Rudolfem Biermannem.

5.2.3 Marta Nováková

Debut Marty Novákové *Marta* je syrovým dramatem oceněným za nejlepší debut na festivalu v Cottbusu. Autorka se v něm prezentuje jako rafinovaná hledačka radikálních filmových forem. Tato touha po inovativním filmovém projevu se jí však případě druhého filmu stala pastí. Životopisný film o osudech básničky Anny Barkovové *8 hlav šílenství* je složen z osmi kapitol, z nichž každá vypráví naprosto odlišným stylem, častokrát za pomoci animací a vizuálních efektů. Nováková byla ve svém přístupu nekompromisní, ovšem narazila na řadu technologických problémů, kvůli kterým zásadně překročila rozpočet a produkce filmu se tak prodloužila na téměř deset let. Byla nucena stát se sama sobě producentkou a výsledný tvar se do českých kin dostal po sérii odkladů a dlouhém čekání.

8 hlav šílenství je nutno obdivovat za urputnost a trpělivost, se kterou si jde za svým vytyčeným konceptem. Bohužel právě konceptuální úvaha nad celkovou strukturou a přílišná touha po objevnosti berou filmu veškerou živost a autenticitu. Jde o chladný filmový tvar, do kterého se emocionálně těžce vstupuje. Právě dlouhá doba vývoje a přehnaná uzavřenost sama do sebe jako kdyby z filmu vytvořila též tvar až anachronický svou těžkopádností hereckého projevu a podivnou doslovností. Film nebyl vybrán na žádný zásadní mezinárodní filmový festival a v českých kinech se udržel pouze několik dnů. V roce 2017 pak získal Cenu české filmové kritiky za nejlepší audiovizuální počín. Jde tedy o příklad přehnaně ambiciózního filmového tvaru, ve kterém se autorka pozvolna téměř utopila. Výsledek není děsivý, ale při jeho sledování je jasné, že energie do něho vložená se divákovi nevrací.

5.2.4 Mira Fornay

Celovečerní debut Miry Fornay *Lištičky* byl uveden na mezinárodních festivalech v Benátkách, Pusanu, Rotterdamu, Varšavě, Stockholmu či Cottbusu. Psychologické vztahové drama odehrávající se mezi slovenskými a českými přistěhovalci v Dublinu vysloužilo autorce pověst mezinárodně srozumitelné pozorovatelky problematických hlavních hrdinů na okraji společnosti.

Její druhý film *Můj pes Killer* navázal na předchozí úspěch *Lištiček* uvedením a oceněním na mezinárodním filmovém festivalu v Rotterdamu. Příběh jednoho osudového dne v životě dospívajícího hrdiny z vesnice na moravsko-slovenských hranicích je podobně jako autorčin předchozí film vyprávěn v dlouhých záběrech, s extrémní autentičností ve vykreslení prostředí a se zastřenými motivacemi hlavní postavy. Cítíme v něm vlivy Ulricha Seidla či bratří Dardennů.

Atraktivní volba témat a prostředí, precizní práce s neherci a schopnost vytvoření syrové atmosféry jsou atributy, které umí dohromady skloubit pouze minimum českých a slovenských tvůrců. Druhý film Miry Fornay tedy stylově i tematicky navazuje na její debut. Můžeme v něm ale najít i podobné problémy ve výstavbě scénáře. Obdobná je přehlcnost postavami na poměrně krátké stopáži a zvláštní nejistota v tom, zda jde o film čistě procedurální nebo se jedná o nedůslednou mozaiku osudů více postav v jednom prostředí.

I přes drobné nedostatky ve stavbě a struktuře filmů se ale Mira Fornay etablovala v extrémně spolehlivou vypravěčku osudů lidí žijících na periferii. Díky uvedení obou svých filmů na prestižních zahraničních filmových festivalech si i dramaturgové ostatních přehlídek pamatují její jméno a očekávají její další film, který momentálně natáčí.

5.2.5 Jitka Rudolfová

Jitka Rudolfová debutovala snímkem *Zoufalci* na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech v sekci Na východ od Západu. Její lehce groteskní generační výpověď o nespokojenosti s vlastními životy je též rafinovanou úvahou nad možnostmi útěku z této nespokojenosti a případnými následky těchto úniků. Film svěží a živý strukturou, záběrováním, hereckými projevy a specifickým stylem humoru dokázal spojit relativní festivalový úspěch se slušnou návštěvností. Necelých padesát tisíc diváků a pro mnohé právem získaný status takřka kultovního díla vzbudil velká očekávání.

Jitka Rudolfová se ale už ve fázi vývoje svého dalšího filmu neshodla s producenty *Zoufalců*, pro které byl vznikající scénář příliš osobní, těžce uchopitelný a náročně artikulovaný. Režisérka se rozhodla neustoupit ze svých stanovisek a její druhý film *Rozkoš* vznikl pod producentem Viktorem Schwarzem a byl opět uveden v sekci Na Východ od Západu v rámci Karlovarského filmového festivalu.

Příběh několika měsíců v životě osamělé filmové střihačky na její cestě za hledáním životního partnera a uspokojení je oproti *Zoufalcům* filmem výrazně pomalejším, intimnějším, uzavřeným do sebe, plynoucím v až snové atmosféře do paradoxně zoufalejších scén a výjevů. Navíc se odehrává ve světě, který se řadou detailů od toho reálného odlišuje. Režisérka zapojuje do vyprávění řadu surreálných výjevů, nebojí se děj zpomalit až zastavit a buduje ho též v těžce uchopitelné struktuře, která je častokrát extrémně intuitivní.

Výsledný tvar je intimní osobní zpovědí o osamělosti ženské postavy v dnešním světě. Je ale též tvarem těžce zařaditelným a pro běžného diváka náročným na komunikaci. Navzdory pozitivním reakcím ho v kinech navštívilo pouze necelých pět tisíc diváků a ukázal se být též problematicky srozumitelným pro zahraniční publikum, kvůli čemuž už téměř neputoval po zahraničních festivalech.

5.2.6 Václav Kadrnka

Václavovi Kadrnkovi se jeho intimní úvahy, zpovědi a modlitby daří v případě prvního i druhého filmu artikulovat v překvapivých žánrech s velkou atraktivitou pro zahraniční festivaly. Jeho jedinečnost tkví i ve faktu, že je sám sobě producentem. Kadrnkův debut *Osmdesát dopisů* měl premiéru v sekci Forum na Berlinale a jeho druhý film *Křížáček* po vítězství v hlavní soutěži Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech cestoval po desítkách světových festivalů.

Vyjadřovací styl Václava Kadrnky se vyznačuje pomalým plynutím filmového času, při kterém je divácká pozornost častokrát v rámci jednoho dlouhého záběru ohýbána do stavu meditace či kontempace nad promítanými obrazy. Oba jeho filmy jsou cestami z jednoho místa do jiného, ale během této cesty vnější se odehrává ještě cesta vnitřní, ve vnímání postav, vlastním uvažování, která nad tou vnější častokrát přebírá hlavní úlohu.

Přestože oba Kadrnkovy filmy jsou filmy dobovými, tak autor jako kdyby se v druhém filmu chtěl více ponořit do minulosti a přitom hovořit ještě příměji o současnosti. *Osmdesát dopisů* je poměrně skromnou produkcí zachycující během jednoho dne v Československu roku 1987 touhu matky a jejího syna navázat kontakt s otcem žijícím v Anglii. *Křížáček* je oproti tomu nákladnou zahraniční koprodukcí odehrávající se ve středověku a sledující cestu otce, který se snaží dohnat svého syna na cestě za křížovou výpravou dětí. Skrz žánr dobového a historického filmu se Kadrnkovi daří v rámci podobenství hovořit o hranicích svobody potomka, rodiče i jedince samotného.

Křížáček není v intimnosti své zpovědi o nic méně niterný či neústupný než *8 hlav šílenství* a *Rozkoš*, ale nachází pro ni tvar, který je současně mezinárodně srozumitelný, uchopitelný a festivalově atraktivní. Navíc jeho žánr je jednoduše pojmenovatelný. *Křížáček* je film historický. *Můj pes killer* je sociální drama. Žánr druhého filmu Jitky Rudolfové a Marty Novákové lze pojmenovat velmi těžce a už to se stává jedním z důvodů jejich problematického přijetí.

5.2.7 Olmo Omerzu

Olmo Omerzu je tvůrce, který vytváří netradiční žánrové mixy, ale úspěšně se mu daří dostávat je na prestižní filmové festivaly. Společně s producentem Jiřím Konečným si od začátku přesně pojmenovávají, o co ve filmu usilují a zda jejich záměr bude dostatečně čitelný. Právě čitelnost záměru, mi při tvorbě netradičního filmového díla přijde klíčovým aspektem, který v závěru rozhoduje o výběru daného filmu na festival.

V případě filmů Olma Omerzu čitelnosti jeho tvarů pomáhají atraktivní dětské a dospívající hrdinové, kteří se ocitají v situacích iniciačních pro jejich intimní a sexuální život. Právě střet dětské nevinnosti a poskvrněnosti dospělého života tvoří ve spojení s lehce lyrickou atmosférou jeho filmu jádro pro emocionální přijetí a srozumitelnost filmu. Fakt, že jeho debut *Příliš mladá noc* je takřka bezdějovým epizodickým snímkem s kolektivním hlavním hrdinou, se poté nejeví jako problém, ale naopak jako výhoda. Při zájmu o festivalový úspěch jde tedy častokrát především o přesnou artikulaci záměru, která bude citově zřejmá, tedy ve filmu ihned prožitelná.

Omerzův druhý film *Rodinný film* je výrazně větší svým rozpočtem i ambicemi. Snaží se spojovat elementy od sebe extrémně odlišné a vzdálené. Z části se odehrává v pražském bytě, z části na tropickém ostrově. Nejen že nemá hlavního hrdinu, ale třepe mezi všemi svými postavami, aby se v závěru rozhodl, že nejvíce prostoru dostane postava psa. Namísto zobrazení situací konfliktů ukazuje stavy před nimi a po nich a nechává diváka vyplňovat si přesně určené elipsy vlastními interpretacemi. Jde o tvar téměř experimentální v nárocích na vlastní soudržnost. Díky srozumitelnosti jednotlivých emocí ale působí až nečekaně kompaktně. Opět je odrazovým můstkem pochopení tématu střet nevinnosti s životní poskvrněností. Zatímco v *Příliš mladá noci* ji Omerzu zkoumal mezi dítětem a dospělým, teď přidává další patro a neposkvrněnost zobrazuje i skrze zvíře.

Rodinný film byl vybrán do vedlejší soutěžní sekce festivalu v San Sebastianu, následně na festival v Tokiu a poté na řadu dalších festivalů. Nelze si ale nevšimnout, že na rozdíl od druhých filmů Bohdana Slámy či Saši Gedeona se druhé filmy absolventů Katedry režie FAMU po roce 2000 zřídka dostávají do hlavních soutěží zásadních „áčkových“ zahraničních festivalů. Možná cesta k těmto hlavním soutěžím vede skrz ještě čistější a přesnější filmové tvary. Neboť výsledné filmy posledních let jsou fascinující právě jednoduchostí a přímostí svého ztvárnění.

5.2.8 Jakub Šmíd a Tomáš Pavlíček

Spolužáci z ročníku Jakub Šmíd a Tomáš Pavlíček se pak ve svých debutech a druhých filmech nesnaží o tvary extrémně festivalové, ale ani o výrazné divácké hity. Jejich filmy jsou především vlastními osobními příspěvky k žánrům, které se v české kinematografii delší dobu neobjevily.

Jakub Šmíd debutoval snímkem *Laputa*, který byl adaptací bakalářského scénáře Lucie Bokšťeflové. S debutem Tomáše Pavlíčka *Parádně pokecal* ho spojuje snaha o generační výpověď tápajících postav, které už jsou skoro dospělými, ale ještě se tak neumí chovat. Zatímco Jakub Šmíd zobrazuje ženskou hlavní hrdinku v žánru intimního a částečně imaginativního dramatu, Tomáš Pavlíček staví svého mužského hlavního hrdinu do centra absurdní a stylizované komedie, která některými svými prvky připomíná hravost filmů Wese Andersona či Tomáše Vorla.

U druhých filmů obou tvůrců je zřejmá snaha o vyhranění do uchopitelnějších a jasně definovatelných žánrů, avšak daří se jim to pouze částečně. Druhý film Jakuba Šmída *Na krátko* je sociálním dramatem s dětským hlavním hrdinou. Právě díky věku hlavního hrdiny je film často interpretován jako příspěvek k žánru dětského filmu, je však těžko představitelné, že by si syrovost a krutost řady scén filmu dětský divák dokázal užít. Přes nesporné kvality v hereckém ztvárnění, autenticitě a atmosféře měl film v českých kinech minimální diváckou návštěvnost sotva přes tisíc diváků. Zatím také nebyl vybrán na žádný prestižní zahraniční festival.

Pokud se na film podíváme již zmíněným hlediskem jasnosti žánru a přímosti citového napojení, zjistíme, že *Na krátko* se snaží spojovat vždy dva elementy do jednoho a úplně se mu to nedaří. Jde tedy o sociální drama či o dětský film? Je film určen divákům dětským a rodinným, či těm náročnějším? V recenzích filmu bylo častokrát zmiňováno, že na dětský film jde o moc krutou a temnou výpověď a na syrové sociální drama jde zase o částečně zjednodušený a méně výrazný tvar. Přestože *Na krátko* zdatně a zkušeně pracuje s oběma žánry, bohužel se mu nedaří je spojit tak, aby naplno uspokojil diváky ani festivalové

dramaturgy. Stojí tak v zajímavé pozici kriticky ceněného filmu, který ovšem málokdo v kinech viděl.

Druhý film Tomáše Pavlíčka je opět příspěvkem k žánru komedie, ovšem tentokrát výrazně méně stylizovaným. *Chata na prodej* je komedie civilnější, melancholictější a klasičtější. Na půdorysu posledního rodinného výletu na chatu těsně před jejím prodejem autor staví třígenerační portrét současné české rodiny. Jde o film epizodický a s kolektivním hlavním hrdinou odehrávající se v poměrně krátkém časovém úseku a v téměř polovině stopáže na jednom místě a jeho přilehlém okolí.

Pavlíček se v *Chatě na prodej* snaží o vytvoření jemné a vkusné komedie, které bude pochopitelná pro široké publikum, ale současně svou jemností, nenuceností a případně poctivou výstavbou gagů zaujme též některé festivalové dramaturgy. Tento velmi náročně spojitelný mix se *Chatě na prodej* však částečně podařilo naplnit. Film v českých kinech zaznamenal poměrně slušnou návštěvnost přes 70 tisíc diváků a měl premiéru na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech v sekci Na Východ od Západu.

U *Chaty na prodej* je zajímavé též sledovat snahu o spojení tvaru lokálně úspěšného, ale též mezinárodně srozumitelného. Díky síle tématu rezonuje velmi výrazně u lokálních diváků, avšak zahraniční publikum se na téma chatařství napojuje jen velmi těžce. Film tak vnímá jako komedii, ale nostalgický přesah a jakési bilancování minulosti v něm emocionálně rezonuje výrazně méně.

5.3 Mainstreamoví režiséři katedry hrané režie

Absolventi Katedry hrané režie FAMU po roce 2000, kteří ve svých prvních a druhých filmech usilovali o divácký tvar středního proudu a v naprosté většině uspěli.

režisér	film	rok	návštěvnost
Karel Janák	Snowbordáci	2004	635 085
	Raftáci	2006	692 447
	Ro (c)k Podvraťáků	2006	226 709
Jiří Vejdělek	Účastníci zájezdu	2006	792 592
	Roming	2007	219 153
	Václav	2007	367 788
Tomáš Bařina	Bobule	2008	350 627
	Román pro muže	2010	501 591
Pavel Göbel	Ještě žiju s věšákem, plácačkou a čepicí	2006	23 945
	Veni, vidi, vici	2009	84 934
	Kovář z podlesí	2013	35 616
Karin Babinská	Pusinky	2007	74 188
	Křídla Vánoc	2013	237 042
Vít Karas	Micimutr	2011	25 089
	Přání k mání	2017	54 679
Jan Pachel	Gangster Ka	2015	160 431
	Gangster Ka: Afričan	2015	103 808

8

5.3.1 Karel Janák, Jiří Vejdělek, Tomáš Bařina

Karel Janák po zkušenostech televizních a reklamních debutuje v roce 2004 teenagerskou komedií *Snowboardřáci*, na kterou navazuje o dva roky později filmem stejného žánru *Raftřáci*. U *Snowboardřáků* je znatelný jeho cit pro komické načasování situace a přesnou výstavbu gagu. Díky rafinovanému žánrovému spojení, relativně nápaditému scénáři a přesné režii se ze *Snowboardřáků* stává divácký hit s celkovou návštěvností 635 tisíc diváků a tržbami přesahujícími 60 milionů korun.

Raftřáci divácký i komerční úspěch zopakovali a dosáhli ještě lepšího výsledku – necelých 700 tisíc diváků. Bohužel scénář už zdaleka nebyl tak uvěřitelný a jeho spíše epizodická struktura repetitivní. Film trpí přebujelostí postav a dílčích atrakcí a vytrácí se to, co bylo na *Snowboardřácích* nejcennější, tedy dobře vystavěný gag a v rámci žánru přesné balancování mezi vtípem a dojetím. Též absentuje křehkost a jemná trapnost intimních scén.

Karel Janák se svým druhým filmem pokusil zopakovat veškeré aspekty svého debutu. Z hlediska návštěvnosti se mu to maximálně podařilo, z hlediska uměleckého šlo celkově o slabší verzi už viděného. Jeho druhý film extrémně těžil z úspěchu debutu a bohužel přinesl minimum nových funkčních prvků.

Jiří Vejdělek ve svém debutu *Účastníci zájezdu* vycházejícího z bestselleru Michala Viewegha. Mísí komedii s žánrem road movie a vytváří humorný rodinný mezigenerační portrét. Výsledek se stává diváckým hitem s návštěvností kolem 700 tisíc diváků a Vejdělka staví do pozice hitmakera. Místo druhého filmu pak Vejdělek natáčí vlastně filmy dva. *Roming* je humornou a groteskní variací na sociální dramata vyobrazující životy etnických menšin ve společnosti, *Václav* pak dramatem s komickými prvky, které vykresluje portrét reálné postavy s psychickou poruchou. *Roming* s 367 tisíci diváků a *Václav* s 219 tisíci byly méně navštěvovanými než režisérův debut, stále se jednalo ale o dostatečný úspěch, díky kterému Vejdělek natáčí komické variace různých

žánrů až dodnes. V mixu žánrů i emocí je nutné přiznat, že *Roming* i *Václav* jsou v rámci středního proudu filmy poměrně odvážnými.

Tomáš Bařina svým debutem *Bobule* mísí zlodějský žánr s humornou romancí odehrávající se na moravských vinicích a cílí na řadu diváků filmů Karla Janáka i Jiřího Vejdělka. Vzhledem k návštěvnosti kolem 350 tisíc diváků jde o úspěch, který autor ještě předčil svým druhým filmem *Román pro muže* s návštěvností přes půl milionu diváků.

Filmy Karla Janáka, Jiřího Vejdělka i Tomáše Bařina tedy spojuje divácká atraktivita, kvalitní herecké obsazení a též poměrně slušná kamera a rytmus výsledných tvarů.

Filmy Jiřího Vejdělka se ovšem od ostatních tvůrců odlišují svými festivalovými úspěchy. *Účastníci zájezdu* byli uvedeni s úspěchem například na mezinárodním filmovém festivalu Tribeca, *Roming* na festivale v Torontu a *Václav* v Karlových Varech či Palm Springs. Jiřímu Vejdělkovi se tedy v počátku kariéry podařilo spojit divácký i festivalový úspěch, což je především v dnešní době cíl stále náročněji dosažitelný.

5.3.2 Karin Babinská a Pavel Göbel

Specifickými příklady jsou druhé filmy Karin Babinské a Pavla Göbla. Jejich oba debuty jsou intenzivními generačními výpověďmi a jemně v sobě mísí divácké i umělecké hledisko. *Pusinky* Karin Babinské jsou road movie o třech dospívajících dívkách, které se mermomocí chtějí dostat někam, nedostanou se skoro nikam, ale navzájem poznají samy sebe a lépe si definují své touhy a životní cíle. *Ještě žiju s věšákem, plácačkou a čepicí* je zase jakási zpráva o zastaveném čase na jednom moravském nádraží a groteskní črtou o životech postav zde pobývajících. *Pusinky* i *Ještě žiju s věšákem, plácačkou a čepicí* jsou filmy se svébytnou civilní atmosférou, jemným režijním vedením a jevily se jako nadějně přísliby pro budoucí tvorbu. Oba autoři však ve druhém filmu opustili veškeré umělecké ambice a vrhli se do schematických žánrových tvarů.

Romantická komedie o golfu *Veni, vidi, vici* a emocionálně přepjaté romantické drama o andělských očích v jednom hypermarketu *Křídla Vánoc* byla divácky vlídně přijata, avšak kritiky důsledně zatracována. Zatímco Pavel Göbel po svém debutu vyměnil producenta Jiřího Konečného za Jana Nejedlého a režíroval od počátku komerční projekt bez vlastního scénáře a uměleckých ambicí, Karin Babinská si ke *Křídům Vánoc* sama napsala scénář a producentkou filmu byla Veronika Schwarczová stejně jako u jejího debutu. Babinská se tedy dobrovolně rozhodla jít cestou diváckou, avšak schematickou a vzhledem ke kvalitám jejího předchozího filmu to velmi pravděpodobně sama věděla. Pavlu Göblovi se naopak v další tvorbě podařilo přeskakovat mezi tvorbou komerční a uměleckou. Natočil vkusnou pohádku *Kovář z podlesí* a též osobní nízkorozpočtový film *Odborný dohled nad východem slunce*, na který v současné době navazuje pokračováním *Odborný dohled nad výkladem snů*.

5.3.3 Vít Karas a Jan Pachtl

Vít Karas a Jan Pachtl jsou autory, kteří se před tvorbou celovečerních debutů etablovali jako kvalitní tvůrci reklamní a především televizní. A právě vazba na Českou televizi jim pomohla debutovat v kinech.

Pohádka *Micimutr*, kterou Vít Karas v českých kinech debutoval, byla původně vyvíjena pouze jako televizní projekt. Díky vysoké divácké atraktivitě ale byla vyslána do standartní kinodistribuce. Vít Karas tedy debutoval filmem, který točil na zakázku České televize a o jehož uvedení v kinech se pravděpodobně rozhodlo až během schvalovací projekce.

A podobně tomu bylo i v případě Karasova druhého filmu *Přání k mání*. I ten byl vyvíjen jako televizní, tentokrát v žánru dětského fantazijního dobrodružství. Díky preciznímu režijnímu zpracování, nápaditému výtvarnému a kamerovému zpracování, extrémně rychlému tempu vyprávění a překvapivému příběhu se z *Přání k mání* stal výjimečně kvalitní dětský film. O jeho uvedení v kinech tedy rozhodly jeho nesporné kvality a divácký potenciál. Navzdory relativně pozitivním recenzím a atraktivnímu datu premiéry v předvánočním čase se z filmu ale zásadní divácký hit nestal. Návštěvnost okolo 55 tisíc diváků lze u tohoto typu filmu označit spíše za lehký podprůměr.

Jan Pachtl má v české kinematografii téměř výjimečnou pozici tím, že jeho celovečerní debut a druhý film je vlastně jeden film rozdělený na dva díly a uvedený do kin ve stejném roce. Pachtl se po svém absolutoriu na FAMU věnoval především reklamní tvorbě. Jeho první autorský televizní počín však zaznamenal extrémní divácký úspěch a Pachtla etabloval do pozice vyhledávaného žánrového tvůrce.

Seriál *Cirkus Bukowsky*, vycházející z trendu severských detektivek, si vysloužil i relativně slušné kritické hodnocení a rozvířil očekávání stále kvalitnější seriálové tvorby z produkce České televize. Pachtl na úspěch *Cirkusu Bukowsky* navázal druhou sérií a též dvěma sériemi seriálu *Rapl*,

rozvíjejícího příběh detektiva Kuneše, který byl jednou z ústředních postav *Cirkusu Bukowsky*. Pachtl nevyprofiloval *Cirkus Bukowsky* či *Rapla* v dalších sériích do zásadně zapamatovatelné a originální série, ale ověřil se jako autor řemeslně zdatný, schopný vytvořit v rámci limitovaných podmínek atmosférický žánrový tvar.

Díky renomé vybudovaném právě tvorbou pro Českou televizi byl Pachtl osloven producentem Adamem Dvořákem jako režisér a scénárista krimi inspirované osudy Radovana Krejčíře *Gangster Ka* a *Gangster Ka: Afričan*. Autor v obou filmech naplnil přesně to, co se od něho očekávalo. Natočil na české poměry vysoce nadprůměrné temné krimi s relativně slušnou návštěvností – 150 tisíc diváků prvního filmu, přes 100 tisíc u druhého filmu – a lehce nadprůměrným kritickým ohlasem. V zahraničním kontextu *Gangster Ka* působí v daném žánru pouze jako jeden film z řady mnoha podobných a výrazně lepších, v českém kontextu však vyčnívá a má výsadní pozici.

5.4 Hrané filmy absolventů katedry scenáristiky a dramaturgie

Generace posledních dvou dekád katedry scenáristiky a dramaturgie uvedla do českých kin své druhé a další celovečerní hrané filmy:

režisér	film	rok	návštěvnost
Alice Nellis	Ene Bene	2000	65389
	Výlet	2002	96256
Andrea Sedláčková	Oběti a vrazi	2000	62384
	Musím tě vést	2002	117228
Petr Zelenka	Knoflíkáři	1997	175724
	Rok ďábla	2002	231890
Jan Prušinovský	František je děvkař	2008	146997
	Okresní přebor - poslední zápas Pepíka Hnátka	2012	399630
Benjamin Tuček	Děvčátko	2002	34283
	Mars	2018	
Zdeněk Viktora	Raluca	2014	3 438
	Miss Hanoi	2018	21 844

9

Z výčtu autorů lze vidět, že tendence pro režírování byla daleko silnější u studentů KSD v devadesátých letech (generace Jana Svěráka, Petra Zelenky atd.). Pokud se studenti KSD z let devadesátých rozhodli pro filmovou režii, naprostá většina z nich se etablovala v zavedené tvůrce a po druhém filmu dále pokračovala v režijní práci. Kromě Alice Nellis, Andrey Sedláčkové a Petra Zelenky je nutné uvést též Jana Hřebejka, jehož druhý celovečerní film *Pelíšky* měl premiéru v roce 1999. Právě Jan Hřebejk svou rozsáhlou filmografií a žánrovou pestrostí dokazuje, jak úzký vztah mezi prací režijní a scénáristickou existoval pro studenty KSD v devadesátých letech.

Mezi studenty KSD po roce 2000 už ochabuje zájem o režijní práci. Nelze hovořit o generaci režisérů etablovaných z KSD jako tomu bylo v předchozím

⁹ UFD

desetiletí. Jde spíše o solitérní autory, kteří se k tvorbě celovečerních hraných filmů dostávají velmi individuální cestou.

5.4.1 Alice Nellis

Alice Nellis ve svém debutu *Ene bene* vychází z vlastního originálního scénáře, který na ploše dvoudenního volebního víkendu metaforicky vykresluje portrét falešných tužeb obyvatel jednoho maloměsta. Vytváří vkusnou a přesnou tragikomedii, která k žánru přistupuje s pokorou, poučením, ale též s jasným autorským záměrem. Elegance, civilnost a přesnost dialogů se ukazuje jako autorčin hlavní stylový element. *Ene Bene* navštívilo v kinech 65 tisíc diváků, byl uveden na řadě světových festivalů a na MFF v San Francisku dokonce oceněn hlavní cenou.

Na úspěchy *Ene bene* navázala Nellis o tři roky později rodinnou road movie *Výlet*. Ta opět v žánru tragikomedie a opět lehce metaforicky zobrazuje komplikovanost rodinného soužití na malém prostoru, konkrétně ve dvou autech směřujících z České republiky na Slovensko. *Výlet* oproti *Ene bene* trochu klame tělem a ve své druhé polovině se velmi jemně a téměř neznatelně přesouvá do žánru černé, až crazy komedie. Díky rafinované struktuře a opět civilně přesným dialogům ho v kinech navštívilo 95 tisíc diváků a byl oceněn Českým lvem za nejlepší scénář. Po premiéře na festivalu v San Sebastian film cestoval po řadě dalších festivalů.

5.4.2 Andrea Sedláčková

Andrea Sedláčková se na rozdíl od Alice Nellis ve svém celovečerním debutu i druhém filmu věnuje žánru intimního vztahového dramatu. *Oběti a vrazi* jsou syrovou studií přehnané lásky bratra k sestře. *Musím tě svést* pak rozehrávají podivný vztahový trojúhelník, ve kterém titulní postavy padají do pastí, které sami na sebe šijí. Zatímco debut *Oběti a vrazi* navštívilo přes šedesát tisíc diváků a vysloužil si velmi pozitivní recenze¹⁰, kritické přijetí druhého filmu Andrey Sedláčkové bylo výrazně problematičtější. Recenze častokrát zmiňují, že scénář *Musím tě svést* je daleko méně nápaditý a srozumitelný než *Oběti a vrazi*. Na návštěvnost filmu to však nemělo vliv a do kin na něj přišlo téměř 120 tisíc diváků, tedy dvojnásobek návštěvnosti jejího debutu.

U filmů Andrey Sedláčkové, ale i Alice Nellis a Petra Zelenky (kterého jsem podrobně popsala výše) je překvapivé, s jakou suverenitou a jak přesně jsou v nich vedeni herci. Přestože jde o filmy absolventů KDS, kteří neměli před svým debutem zásadní zkušenosti v práci s hercem, tak právě výkonům herců i neherců lze jen těžko něco vytknout. U filmu *Musím tě svést* bylo častokrát zmiňováno, že právě herci zachraňují repetitivní a zmatený scénář.

¹⁰ JAROŠ, Jan: „Oběti a vrazi“ In *Reflex*, č. 43, 2000, s. 100.; KŘIVÁNKOVÁ, Darina: „Oběti a vrazi: skutečné drama mezi životem a smrtí“ In *Lidové noviny*, 19.10.2000, s. 19.;

MÍŠKOVÁ, Věra: „Oběti a vrazi si žijí ve svém světě“ In *Právo*, 20.10.2000. s.14;

SPÁČILOVÁ, Mirka: „Kdo je obětí a kdo vrahem?“ In *Mladá fronta*, 19.10.2000, s. 17.

5.4.3 Jan Prušinovský

Jasně nejvýraznějším absolventem KSD po roce 2000 na poli celovečerního hraného filmu je Jan Prušinovský. Přitom své výsadní pozice nedosáhl ani debutem a vlastně ani svým druhým filmem. Jeho cesta je tedy opět naprosto jiná, specifická a zásadní roli v ní hraje tvorba televizní.

Jan Prušinovský začal režírovat své scénáře už během studia na FAMU a za největší úspěch se dá považovat jeho krátkometrážní film *Nejlepší je pěnivá*, který měl premiéru na festivalu Premier Plans v Angers. Jemně stylizovaný debut s volnou a z velké části epizodickou strukturou těží především z řady dílčích gagů a tragikomických situací. *František je děvkař* měl v kinech návštěvnost téměř 150 tisíc diváků a Prušinovský se v něm představuje jako empatický pozorovatel tragikomických outsiderů z okraje společnosti. Tento debut ale nebyl nikterak povedeným dílem, i když návštěvnost měl poměrně slušnou, kvalitativní prvky pokulhávají. Prušinovský potom nešel hned pracovat na dalším filmu, ale začal pracovat na seriálu.

Své zaměření nakonec vyprofiloval a definitivně zpřístupnil co nejširšímu diváckému publiku v televizním seriálu *Okresní přebor*. Historyky, trampoty a trable jednoho okrajového fotbalového klubu jemně odrážejí tragikomičnost české povahy. Díky přesně odpozorovaným situacím a postavám a důsledně vystavěným scénářům jednotlivých epizod se z *Okresního přeboru* stává divácký hit televizních obrazovek.

Prušinovského druhý film *Okresní přebor: Poslední zápas Pepíka Hnátka* je celovečerním prequelem k celému seriálu. Těžce si představit lépe připravenou půdu pro divácký hit, než tomu bylo u druhého filmu Jana Prušinovského. *Poslední zápas Pepíka Hnátka* navštívilo bezmála 400 tisíc diváků a Jana Prušinovského seriál i film *Okresní přebor* etabloval do pozice spolehlivého tvůrce vysoce lidských, ale též nápaditých diváckých komedií.

5.4.4 Ben Tuček

Specifická je pozice Bena Tučka, který debutoval agresivním, kinetickým a velmi živým portrétem tápající mladé hrdinky na okraji velkoměsta *Děvčátko*. Debut a druhý film však od sebe dělí šestnáctiletá pauza, která je ukončena až premiérou komediální sci-fi *Mars* na karlovarském filmovém festivalu v roce 2018. Mezi debutem a druhým filmem se Ben Tuček věnoval psaní scénářů pro filmy a seriály režírované Markem Najbrtem a též natočil řadu celovečerních dokumentárních filmů, z nichž nejvýraznější a nejúspěšnější byl *Plán*.

Tuček zastupuje kategorii autorů, kteří se volně a svobodně pohybují mezi tvorbou scénaristickou, režijní a dokumentární. Právě tato svoboda a možnost přejít kdykoliv do jiné tvůrčí disciplíny dodává jeho tvorbě živost a překvapivost.

5.4.5 Zdeněk Viktora

Naprostým tvůrčím solitérem je Zdeněk Viktora, který si své scénáře nejen režíruje, ale též produkuje a úspěšně je dostává do české kinodistribuce. Jeho debut *Raluca* je kombinací thrilleru, detektivky a filmu noir. Příběh bývalého policisty, jehož osudy fatálně zkomplikuje přítomnost osudové ženy, je zábavný a strhující po formální stránce. Jeho scénář ale bohužel trpí řadou nelogičností, které diváka vytrhávají z jinak sympatické a na české poměry netradiční podívané. Film navštívilo v českých kinech pouze něco málo přes tři tisíce diváků a jeho ambicí snad ani nebylo dostat se k festivalovým dramaturgům.

Na styl a žánrový mix filmu *Raluca* Zdeněk Viktora navazuje opět kriminálním thrillerem *Miss Hanoi*. Jeho hlavními výhodami jsou titulní postava policistky vietnamského původu a zakotvení příběhu mezi vietnamskou komunitou žijící v České republice. Formálně zajímavý film se slušnými hereckými výkony opět trpí řadou nelogičností ve scénáři a předvídatelnou pointou.

Filmy Zdeňka Viktory jsou přes poněkud kostrbatou a překombinovanou stavbu scénářů zábavnými příspěvky k thrillerovému žánru. Jejich hlavní předností je Viktorův tvůrčí zápal a nadšená, takřka nespoutaná energie. Oba jeho filmy je

ideální sledovat jako splněné sny filmového fanouška, kterým je v zájmu zábavy nutné odpustit pár těch nelogičností.

5.4.6 Přípravované snímky

Z absolventů KSD kteří zatím natočili pouze celovečerní debut je nutné zmínit Zdeňka Jiráského, jehož *Poupata* získala Českého lva za nejlepší film a jehož druhý film je v současné době v preprodukcí. Jiráský se též intenzivně věnuje tvorbě televizní. Beata Parkanová debutovala snímkem *Chvilky* v sekci Na Východ od Západu na MFF Karlovy Vary 2018. Své debuty v současné době dokončují Kristýna Nedvědová a Ondřej Provozník. Na přelomu let 2018 a 2019 lze tedy očekávat celkem tři celovečerní debuty absolventů KSD.

5.5 Výrazné druhé filmy katedry animace

V prvním desetiletí dvacátého prvního století své hrané debuty a druhé filmy natočila též dvojice autorek filmů animovaných – Michaela Pavlátová a Marika Procházková. Na pole hraného filmu obě vstupují po řadě festivalových ocenění za své krátké animované filmy.

5.5.1 Michaela Pavlátová

Michaela Pavlátová byla za svůj humorný snímek *Řeči, řeči, řeči* v roce 1991 nominována na Oscara, krátký film *Repete* z roku 1995 pak získal na Berlinale Zlatého medvěda v kategorii krátkých filmů. Její celovečerní hraný debut *Nevěrné hry* vycházející ze scénáře Tiny Diosy, vztahovým dramatem, které zaujme především kvalitními hereckými výkony. Pětiletou pauzu mezi debutem a druhým filmem vyplnila tvorbou animovaných filmů, z nichž nejvýraznější byl *Karneval zvířat* z roku 2006.

Druhý film Michaely Pavlátové *Děti noci* vychází opět ze scénáře ženské autorky, tentokrát Ireny Hejdové, a opět jde o civilní psychologické drama. Na rozdíl od debutu ale sleduje postavy dospívající – Obru a Ofku – při jejich každodenních toulkách mezi pražským Žižkovem, Karlínem a Holešovicemi. Film měl premiéru na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech, kde byly představitelé titulních rolí oceněni za své herecké výkony.

Michaela Pavlátová se tedy do povědomí diváků zapsala intimními, jemnými a uvěřitelnými psychologickými studii vztahů postav. S velkým citem pro atmosféru režijně velmi přesně vede své herecké představitele a daří se jí vytvořit pocit opravdovosti jak během střetů s ostatními postavami, tak ve chvílích samoty, které jsou v obou jejich filmech poměrně výrazné a akcentované. Oba dva její filmy se opírají o scénáře ne výrazně dějové, ale stále s klasickou tříaktovou strukturou a nevyužívají animace jako součásti vyprávění.

5.5.2 Maria Procházková

Maria Procházková je absolventkou Katedry animované tvorby na FAMU a též obdržela za své studentské filmy *Stopáž*, *Bibliofil* či *Piktogramy* řadu ocenění. Ve své celovečerní hrané tvorbě ale nehledá tvary klasicky strukturované. Vychází z epizodické či paralelní skladby a animace u ní tvoří jeden ze zásadních vyprávěcích prvků filmu.

Její debut *Žralok v hlavě* (2005) je epizodickým obrazem pocitů a stavů v životě člověka trpícího schizofrenií a cílí především na dospělé diváky. Film se odehrává téměř výhradně v bytě titulního hrdiny a jeho bezprostředním okolí. Je inspirativní právě svou nezvyklou strukturou a výraznou stylizací, která hojně vychází z využívání detailních záběrů, nevšedních kompozic a kombinací s animovanými sekvencemi.

U svého druhého filmu *Kdopak by se vlka bál* autorka vytváří dílo, které cílí současně na diváka dětského i dospělého. Z pohledu malé Terezky sledujeme náročnou rodinnou situaci, ve které se její matka snaží odtrhnout od otce a začít žít se svým novým partnerem. Dílo je strukturované výrazně klasičtější způsobem než předchozí *Žralok v hlavě*, avšak stejně jako předchozí film se z velké části odehrává v subjektivním světě hlavní postavy. A právě animace je tentokrát zásadním stylovým prvkem pro vytvoření tohoto subjektivního světa.

5.5.3 Michaela Pavlátová a Maria Procházková

Přestože filmy Michaely Pavlátové a Marii Procházkové jsou stylově velmi odlišné, lze mezi nimi najít řadu spojitostí:

- Obě debutovaly filmy, které jsou velmi nekompromisní a cílí spíše na zkušeného a dospělého diváka.
- Oba debuty nebyly nijak výrazně divácky úspěšné: *Nevěrné hry* navštívilo 11 888 diváků, *Žraloka v hlavě* 18 700 diváků. Oba debuty však kritici hodnotili spíše pozitivně.
- Druhé filmy obou autorek mají zřetelnější, jasně čitelnější a v určitém ohledu klasičtější scénářistickou skladbu než jejich debuty.
- Obě autorky se v druhých filmech též snažili rozšířit divácké publikum o mladší diváky a současně být divácky vstřícnější. *Kdopak by se vlka bál* je mixem dětského dobrodružství a rozchodového dramatu. *Děti noci* jsou imaginativním dramatem pro dospívající a též svědectvím o jejich problémech, které je jasně čitelné pro generaci jejich rodičů. Toto rozšíření diváckého pole bylo u obou filmů úspěšně. *Kdopak by se vlka bál* navštívilo v kinech 65 939 diváků, *Děti noci* 76 177 diváků.
- Oba filmy měly premiéru na významných světových festivalech. *Děti noci* byly uvedeny v hlavní soutěži Karlovarského filmového festivalu, *Kdopak by se vlka bál* pak v sekci Generation na Berlinale.
- Přestože obě autorky jsou původně režisérky animovaných filmů, jejich hrané filmy se vyznačují extrémní přesvědčivostí a civilností hereckých výkonů.
- Obě autorky natočily svůj druhý celovečerní film v roce 2008 a jde zatím o jejich poslední hraný film.

Michaela Pavlátová i Maria Procházková se po zkušenosti s hraným filmem vrátily zpět k tvorbě filmů animovaných a na hranou tvorbu prozatím nenavázaly. Je to paradoxní, neboť oba jejich druhé filmy jde označit za velmi úspěšně jak festivalově, tak divácky. A právě netradiční přechod z animovaného prostředí přinesl české hrané tvorbě nečekanou pestrost a imaginativnost.

5.6 Hrané filmy režisérů katedry dokumentární tvorby

Po roce 2000 se v českých kinech objevují tyto hrané filmy absolventů Katedry dokumentární tvorby:

režisér	titul	rok výroby	návštěvnost
David Ondříček	Šeptej	1996	123 379
	Samotáři	2000	544 555
Petr Václav	Marian	1996	19 959
	Paralelní světy	2001	38 694
Marek Najbrt	Mistři	2004	34 900
	Protektor	2009	88 097
Robert Sedláček	Pravidla Lži	2006	34 951
	Muži v říji	2009	58 308
Gyula Nemes	Egyetlenseim	2006	nebylo v ČR v distribuci
	Zero	2015	9

11

Počet hraných filmů absolventů Katedry dokumentární tvorby po roce 2000 je výrazně nižší, než tomu bylo během devadesátých let. A po roce 2010 jich najdeme ještě méně. Přestože řada současných studentů a čerstvých absolventů KDT často zmiňuje extrémní blízkost režie dokumentární a hrané, tvorbě ryze hraných filmů se jich věnuje minimum. Daleko častěji vidíme přenesení prvků hrané režie právě do žánru dokumentárního filmu. Dokumentaristé po roce 2000 stále častěji a viditelněji inscenují záběry a nutí své protagonisty opakovat situace. Zároveň jsou důkladně poučeni výstavbou dramatické situace a dramatický oblouk svých dokumentů vytvářejí dle principů pro stavbu hraných filmů. Tento trend hrané režie v dokumentárním filmu je od

¹¹ UFD

zhruba poloviny devadesátých let trendem světovým a čeští tvůrci ho přirozeně zachytili ve svých filmech.

S výjimkou Guyly Nemese se všichni výše zmínění autoři nezastavili pouze u druhého filmu, ale ve své tvorbě pokračovali. Poněkud překvapivý je fakt, že se z nich stali autoři, kteří nejen mistrně ovládají řemeslo filmového vyprávění, ale jsou též hledači nových a překvapivých filmových tvarů.

5.6.1 David Ondříček

David Ondříček se etabloval jako režisér vysoce divácky přístupných generačních výpovědí. Jeho celovečerní debut *Šeptej*, který produkovala společnost Negativ, sleduje několik dnů náctileté hrdinky na cestě z vesnice do velkoměsta měl premiéru na MFF v Rotterdamu a u nás ho vidělo přes 120 tisíc diváků. Film pracoval se specifickou atmosférou vycházející z lehce stylizovaného herectví, záběrování a velmi originálních dialogů.

Ve svém druhém filmu David Ondříček, již pod vlastní produkcí Lucky Man Films, tuto stylizaci částečně opustil a zjemnil. *Samotáři* jsou opět generační výpovědí, ovšem tentokrát s kolektivním hlavním hrdinou. David Ondříček jako kdyby v nich dopředu míchal ingredience pro divácký hit. Rafinovaný scénář Petra Zelenky nápaditě proplétá osudy několika hlavních protagonistů a nahlíží na ně s jeho typicky absurdním humorem. Vynikající herecké obsazení spojuje ověřené herce s neokoukanými tvářemi. Řemeslná preciznost hledá živost situací a je otevřena improvizaci. Chytlavý soundtrack je složený z řady hitů. A film navíc obsahuje velké množství hlášek a dobře vystavěných gagů. Ze *Samotářů* se právem stal divácký hit s návštěvností přes půl milionu diváků a kultovní komedie přelomu tisíciletí.

5.6.2 Petr Václav

Petr Václav ve svém debutu z uvedených tvůrců snad nejvíce vykročil po dokumentaristicky zřejmé cestě. V *Marianovi* rekonstruuje reálný příběh s neherci, kteří ztvárňují své vlastní osudy. Nejen díky přesné pozorovatelské a náladotvorné, ale přitom citlivé kameře Štěpána Kučery, měl snímek premiéru na MFF v Locarnu, a pak na řadě dalších festivalů.

O to větší překvapení způsobil Václavův druhý film *Paralelní světy*. Ten je naopak syrovou studií vztahů ztvárněnou zavedenými profesionálními herci podle originálního scénáře s takřka románovou strukturou. Titul *Paralelní světy* téměř dvojnásobně předčil dvacetitisícovou návštěvnost filmu *Marian* a navštívilo ho necelých 40 tisíc diváků. Svým druhým filmem prokázal Petr Václav velkou tvůrčí flexibilitu a vyprofiloval se v autora, od něhož divák netušil, co může čekat. A Václav opět překvapil, neboť se na dlouhou dobu odmlčel. Svou tvůrčí pauzu přerušil po dlouhých třinácti letech až filmem *Cesta ven*, který získal Českého lva za nejlepší film roku 2014.

5.6.3 Marek Najbrt

Kdesi na půli cesty mezi Petrem Václavem a Davidem Ondříčkem je u svého debutu *Mistři* Marek Najbrt. Zobrazuje naděje, zoufalství, trapnost, smutek i krutost obyvatel kdysi sudetské vesnice v pohraničí. Na půdorysu jednoduchého, ale velmi nápaditého scénáře vykresluje syrový portrét české malosti při podivné touze po vítězství. *Mistři* byli úspěšně uvedeni na několika světových festivalech a v kinech je navštívilo téměř 35 tisíc diváků.

Stejně jako ostatní tvůrci hraných filmů z KDT mění Marek Najbrt u svého druhého filmu žánr. Vysokorychlostní historické drama *Protektor* odehrávající se v Praze za druhé světové války zaznamenalo extrémní úspěchy u kritiky, diváků i na festivalech. V rytmu elektronického soundtracku v něm Najbrt vypráví příběh tragické lásky a zrady, na který v kinech přišlo téměř 90 tisíc diváků, byl uveden na více než padesáti zahraničních festivalech a dodnes je považován za vzor pro moderní české historické filmy.

5.6.4 Robert Sedláček

Robert Sedláček debutoval odvážným psychologickým thrillerem *Pravidla lži*. V něm během protidrogové terapie na osamocené usedlosti mimo civilizaci rozehrává detektivní zápletku, v níž se odhaluje komplikovaná minulost jednotlivých protagonistů. Na české poměry netradiční žánr přetavil Sedláček díky své pozorovací schopnosti v přesnou studii pokřivených lidských vztahů. Film vyniká přesnými hereckými výkony a pečlivou gradací vyprávění.

Poněkud paradoxně na svůj debut autor navázal společenskou satirou a vesnickou komedií *Muži v říji*. V průběhu soutěže ve vábení jelenů Sedláček vytváří trapně ulepený portrét české vesnice, ve které se zastavil čas. Film opět vyniká přesně odpozorovanými situacemi a precizním vedením herců. Právě díky jejich jemnému až minimalistickému projevu se daří vystavět řada jemných gagů a trapností. *Muži v říji* hravě překonali 35 tisíc diváků *Pravidel lži* s celkovou návštěvností 58 tisíc diváků.

Druhé filmy Davida Ondříčka, Petra Václava, Marka Najbrta i Roberta Sedláčka spojuje několik charakteristik.

- Všichni tvůrci ve svém druhém filmu změnili žánr.
- Jejich druhé filmy vycházejí z výrazně komplikovanějšího scénáře a jsou natáčeny s výrazně vyšším rozpočtem.
- Druhé filmy mají vyšší návštěvnost a budí očekávání další tvorby.

5.6.5 Gyula Nemes

Autorem mimo veškeré kategorie je absolvent KDT maďarského původu Gyula Nemes. Ten debutoval celovečerním hraným filmem *Egyetleneim* (česky *Moje jediné*) na MFF v Benátkách v sekci Týden kritiky. Snímek vyniká agresivním stylem s extrémním množstvím stříhů a relativně krátkou průměrnou délkou záběru. Jde o jakousi koláž stylů a žánrů, která sleduje mladíka zoufale

hledajícího a toužícího po navázání vztahu se ženou. Na úspěch svého debutu Nemes navázal krátkometrážním dokumentem *Ztracený svět*, který byl oceněn na MFF v Karlových Varech.

Svůj druhý celovečerní hraný film *Zero* uvádí Nemes po devíti letech v sekci Na Východ od Západu MFF Karlovy Vary. Film mísí žánry filmu romantického, akčního, utopického, politického, katastrofického i dokumentárního. Dokument o mizející populaci včel v Africe kombinuje s béčkovou anarchistickou love story o záchraně světa. Jde o film intenzivní, agresivní, naprosto nezařaditelný a jedinečný, který potvrzuje svéráznou pozici Gyuly Nemese nejen v rámci KDT FAMU, ale především v rámci současné maďarské i české festivalové kinematografie.

5.6.6 Debuty KDT poslední let

Je nutné dodat, že v poslední letech vzešly od absolventů KDT tři slibné celovečerní hrané debuty. Debut Ondřeje Sokola *Krásno* je stylizovanou krimikomedii využívající specifickou atmosféru města Šumperka. Drama *Špína* Terezy Nvotové mělo premiéru na MFF v Rotterdamu a o jeho výlučné pozici svědčí i Cena české filmové kritiky za nejlepší film roku. Zvláštní mix stylizované městské symfonie a dokumentární grotesky předvedl Robin Kvapil ve svém hraném debutu *Všechno bude fajn* (2017). Především od Terezy Nvotové lze v brzké budoucnosti očekávat druhý hraný film, ve kterém se pokusí na úspěch *Špíny* navázat.

5.7 Vladimír Morávek jako solitér

5.7.1 Nuda v Brně

Celovečerní debut Vladimíra Morávka *Nuda v Brně* při své premiéře v české kinodistribuci působil jako zjevení. Od zavedeného divadelního režiséra se očekával film velmi svérázný, stylizovaný a plný specifického humoru. Málokdo ale počítal s tím, že *Nuda v Brně* bude tak kompaktním, komplexním a divácky komunikativním snímkem.

Zatímco Standa Pichlík cestuje za Olinkou do Brna, aby spolu poprvé strávili noc, sledujeme přes desítku postav, které jsou během této noci konfrontováni s hranicemi vlastní důstojnosti. Skrz touhu po lásce a sexuálním uspokojení narážejí na své nenaplněné touhy, ale především na prázdnotu ve vlastních životech. V titulní písni se zpívá, že všechno se stane dneska v noci. Pro někoho se stane všechno, pro někoho téměř nic. A film lehce ohmatává, jak moc je tato hranice tenká.

Pokud se u divadelních představení Vladimíra Morávka hovořilo o tom, že jeho režie se často snaží využívat vyprávěcích prostředků spíše filmových, tak *Nuda v Brně* tento vřelý vztah k filmu potvrdila. Současně dokazuje, že jako filmový vypravěč je Morávek nejen stejně precizní a objevný jako na divadle, je též velmi nápaditý, sebevědomý a přesný.

Nuda v Brně se odehrává v lehce stylizovaném světě. Jeho hranice divák poznává už díky hlasu vypravěče a vysoce kontrastnímu černobílému obrazu. Tento svět je ovšem napěchován velkým množstvím vypravěčských nápadů a vtípků. Dlouhé statické celky i detaily jsou vtipné už svou kompozicí. Texty dobových i současných písní vtipně komentují dějové peripetie. Vyprávění je prokládáno komentářem televizního moderátora, který diváky provází večerním vysíláním. Jednotlivé příběhy postav se proplétají pomocí řetězce osudových náhod a setkání.

Zábavné je též sledovat, jak moc je Morávek inspirován jinými filmovými tvůrci a jak moc je cituje, či jim vzdává poctu. Řada sekvencí filmu přímo odkazuje na filmy Jima Jarmusche či Quentina Tarantina, ale též na rané filmy Miloše Formana, Jaroslava Papouška či Ivana Passera. Morávkovi jako kdyby se najednou podařilo vytvořit rafinovanou poctu americkým nezávislým dialogovým filmům a též československým novovlnným filmům zmíněných tvůrců. A přitom zůstal naprosto svůj, neboť též natočil poctu tragikomické a posmutněle trapné atmosféře města Brna, ve kterém v době premiéry působil jako kmenový režisér divadla Husa na provázku.

Z *Nudy v Brně* se zkrátka stal překvapivý hit. Návštěvnost v kinech byla velmi slušná (cca 190 tis. diváků), ocenění Český lev za nejlepší film, režii, scénář a hlavního herce byla pro mnoho kritiků a diváků překvapivá, neboť ve stejném roce byly nominované též filmy *Pupendo* a *Želary*. Následovalo též uvedení na řadě zahraničních festivalů. Vladimír Morávek se tedy hned svým filmovým debutem dostal téměř na vrchol toho, čeho jde v České republice dosáhnout. A očekávání druhého filmu byla samozřejmě velká.

5.7.2 Hrubeš a Mareš jsou kamarádi do deště

Sotva dva a půl roku po premiéře *Nudy v Brně* přichází do kin film *Hrubeš a Mareš jsou kamarádi do deště*. Morávkův druhý film je opět stylizovanou a vypravěčsky inovativní tragikomií. Černobílý obraz vystřídal obraz barevný, /Richard Krajčo/ se z pozice vypravěče přesunul do jedné z titulních postav, ale hlas vypravěče nezmizel a filmem tentokrát provádí Radovan Lukavský. Postavy opět hledají lásku, uspokojení a své místo ve světě – ovšem tentokrát krutě narážejí. A filmem poněkud krutě narazil i sám autor.

Kritiky na film byly smíšené, návštěvnost nižší (cca 75 tis. diváků), ocenění méně. Film byl větší počtem lokací, herců, náročností scén i celkovým vyzněním. Hrubeš a Mareš se snaží být též komentářem zbednělosti společnosti, která je závislá na televizi a informací z ní vycházejících. A

přestože jde o film ryze autorský, nápaditý, odvážný a vymykající se jednoduchému žánrovému zařazení, tak v této kritice hlouposti společnosti je sám sklouzává k jednoduchým karikaturám a dojíká se nad obecnými pravdami. Střílí do celkem jednoduchých cílů a nečiní tak s dostatečným nadhledem. Někam se zkrátka vytratila lehkost a křehkost předchozí *Nudy v Brně*. Zůstal film jedinečně nejednoznačný, film obsahující dechberoucí scény, postavy a nápady, ale současně film jako celek zadržující, klopýtající, svou stylizací zvláště chladný a celkovým vyzněním poněkud problematický.

Příčiny těchto problémů lze nalézat už ve scénáři. Pokud se podíváme na ranou verzi scénáře *Nudy v Brně*, zjistíme, že obsahovala řadu absurdních scén, situací či rekvizit, které byly už trochu moc přehnané a působily jako doslovná karikatura a kritika zobrazovaných problémů. Ve scénáři je například uvedeno, že jedna z postav jezdí v automobilu výrazně zlaté barvy a jiná postava se jí jde pomstít a propíchává automobilu pneumatiky. Výsledný filmový tvar *Nudy v Brně* tyto poněkud doslovné karikatury eliminoval a zachoval si živost a křehkost.

Hrubeš a Mareš jsou kamarádi do deště jsou naopak tvarem, který všem těmto doslovným karikaturám nechává volný průběh. Nalezneme v nich tedy například evidentně zlé postavy, které zaměstnává zlá televize. Co je však ještě problematičtější, pro diváka je náročné do filmového světa *Hrubeše a Mareše* vstoupit a nalézt v něm nějakou přirozenost, logiku, vnitřní řád. Veškerá přehnaná stylizace a nápaditost jako kdyby se obracely proti čistotě emocionálního prožitku. Film napěchovaný nápady, odkazy, vtípkami a myšlenkami tak zatěžkává právě množství těchto prvků, přeneseně pak množství ambic, které si na sebe nakládá a kterými se nakonec opájí.

Dalším evidentním problémem *Hrubeše a Mareše* je jejich rozpínavost. Zatímco *Nuda v Brně* byla tvarem sevřeným, který se svými formálními prvky pracoval úsporně a systematicky je varioval na půdorysu lineárního vyprávění, tak *Hrubeš a Mareš* nerespektují ani přesnost variací, ani lineárnost vyprávění. Od začátku vyprávění poskakují ve filmovém čase dopředu a dozadu, chybí jim

však řád. Divák tedy častokrát ztrácí orientaci mezi jednotlivými liniemi vyprávění, je zmaten a není schopen si užít důvtipnost autorova přístupu.

Vladimír Morávek si v *Hrubešovi a Marešovi* hraje na větší ploše a beze snahy o vytvoření jasných hranic toho, kde jeho hra končí a kde začíná. Vznikl tak film, který byl možná diváckým i kritickým zklamáním, ale současně ohňostrojem nápadů, které se jen nepodařilo úplně přesně artikulovat a utřídit. Je to tvar u jehož sledování je nutné s autorem a tokem vyprávění zabojovat. Ale ten boj se odvděčí. Ne přesností celku, ale naopak jeho rozháranou skladbou, která je v něčem fascinující stejně tak, jako může být iritující.

Producent filmu Čestmír Kopecký, který stál už za *Nudou v Brně*, v rozhovoru pro *Rozmarná léta českého filmu*¹² hovoří o tom, že má pocit, že společně s Vladimírem Morávkem po *Nudě v Brně* zpsychli. A právě přehnaná pýcha jim pak zabránila v práci na přesnější dramaturgii scénáře. Zábavný a ambiciózní, ovšem též rozbíhavý a zmatený scénář vstoupil do ambiciózní realizace. Producent tedy tentokrát nezafungoval jako střízlivý analytik situace. Naopak se nechal opít ambicemi a egem tvůrce. Důsledná kritická zpětná vazba na scénář buď neexistovala, nebo nebyla vyslyšena záměrně.

Častokrát se stává, že autor je po úspěchu prvního filmu slepý ke kritice a vzletný v ambicích. Právě producent /by mohl být tím/, kdo ho pak vrací na zem a vysvětluje mu úskalí nových vzletných nápadů. Pokud autor s producentem nesouhlasí, může to vést k jejich rozchodu. Extrémním a v určitém ohledu ojedinělým případem jsou Morávkovi *Hrubeš a Mareš*, při jejichž vývoji a realizaci byli evidentně Morávek a Kopecký příliš velkými kamarády a nebyli si ochotni přiznat velikost bouřky, která se může přehnat.

Jak už bylo zmíněno, *Hrubeš a Mareš* nejsou filmem katastrofálním či výrazně nepodařeným. Avšak téměř všichni včetně autorů od něho očekávali víc. Dostatečným důkazem nespokojenosti samotného autora s výsledným tvarem

¹² <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226514-rozmarna-leta-ceskeho-filmu-2003/video/153310>

je po čtyřleté pauze uvedená přestřihaná režisérská verze filmu s názvem *Hrubeš a Mareš Reloaded*. V ní se během střídmější stopáže snaží o přesnější filmový tvar, ale daří se mu to pouze v mezích, které dovoluje právě už poměrně rozklížený scénář původního filmu. Divácký dosah této režisérské verze byl též limitovaný. Paradoxně nejvíce diváků ho vidělo na cestě autobusem Student Agency mezi Prahou a Brnem, jelikož byl zařazen do jejich palubní videotéky.

Vladimír Morávek se po *Hrubešovi a Marešovi* ve filmové tvorbě odmlčel. Herec Miroslav Donutil v řadě rozhovorů uvedl, že se Morávek neúspěchu zalekl a že má strach uvést další film. Paradoxní je, že právě tvůrce tak sebevědomý a přesný, jako je Morávek, se zalekne jednoho neúspěchu. Morávek je autor, který na základě divadelních zkušeností přinesl do českého filmu úplně nový pohled na stylizovanou tragikomedii. Je to autor, který se nebál smíchat hloupý vtip s existenciálním poselstvím scény. Je to autor, který se zkrátka nebál míchat a tím mícháním našel v případě *Nudy v Brně* filmový tvar překvapivě komplexní a v případě *Hrubeše a Mareše* inspirativním způsobem rozbíhavý, ale přitom neskutečně originální a hravý.

Morávek je tedy v české tvorbě případem toho autora, jehož druhý film nedosáhl kvalit debutu, což ho nakonec od tvorby odradilo. Na místo dalšího filmu si zvolil cestu filmového mlčení, což je škoda především z hlediska pestrosti české kinematografie. Nalezneme v ní totiž jen zlomek režisérů, kteří se do pozice filmového režiséra etablovali z pozice režiséra divadelního – nejvýraznějším je vedle Vladimíra Morávka zřejmě David Jařab. Právě mix přístupů divadelních a filmových v jejich tvorbě přináší do kinematografie osvěžení v podobě naprosto nečekaných filmových tvarů, na kterých je častokrát nejzajímavější právě podoba stylizovaného filmového světa.

6. Co jsem tedy vyzkoumala?

Je paradoxní, že od druhého filmu očekáváme komplexní a vyzrálé filmové dílo, které by mělo obstát v konkurenci již etablovaných tvůrců. A to i když samotní autoři dospělých debutů jsou stále začínajícími režiséry a často není v jejich silách nám takový tvar nabídnout. Je velmi těžkou otázkou, jak nejlépe s tímto specifickým charakteristickým rysem pracovat a z handicapu vykouzlit fungující a překvapivý druhý film. V této práci jsem se pokusila nalézt a popsat několik možných cest, jak se může producent a režisér k výzvě druhého filmu postavit. Samozřejmě záleží na režisérově debutu a dalších okolnostech, ale jeden společný ukazatel se prolíná několika zmíněnými příklady – trpělivost. Ať už tím myslíme trpělivost producentů, jako v případě Petra Oukropce a Pavla Strnada, kteří při práci na filmu *Štěstí* dopřáli režisérovi tolik svobody a potřebného času, kolik jen potřeboval, anebo mluvíme o Jitce Rudolfové, které naopak trpělivost chyběla a po úspěšném debutu se až příliš rychle vrhla do výroby těžko stravitelného a uzavřeného scénáře. Právě trpělivý a individuální přístup může začínajícím autorům pomoci nalézt svůj styl filmové řeči i způsob práce, jak můžeme vidět právě na příkladu Bohdana Slámy.

6.1 Petr Zelenka

Co je tedy debutem, druhým filmem a třetím filmem Petra Zelenky?

Je tedy jeho debutem film *Mňága – Happy End*? Nebo jsou to *Knoflíkáři*. Film *Mňága – Happy End* běžel v řádné české kinodistribuci. *Knoflíkáři* byli jako debut uvedeni a oceněni na filmovém festivalu v Rotterdamu a poté na řadě dalších festivalů. Je tedy *Mňága – Happy End* odsunut proto, že jde spíše o dokument? A jde opravdu o dokument, když je to film kompletně inscenovaný? A jak často se o filmu *Rok d'ábla* hovořilo jako o druhém Zelenkově celovečerním filmu? Zřídka – a spíše v kontextu zahraniční tvorby. Zelenka

tedy už svou filmografií absolutně boří hranice pro škatulkování a řazení filmů a současně etabluje možnost natočení nultého filmu, který v mezinárodní optice není debutem. A dospělým debutem je pak druhý film, kdy autor již plně bere zodpovědnost sám na sebe a nemá se za co omluvit. Je to film, který rozhodne, zda se autor této profesi bude dál věnovat, či nikoli.

S jistou nadsázkou můžeme konstatovat, že se Zelenka obratně „postaral“ o to, aby jako jeho debut nebyl přijímán film *Mňága - Happy end*, který vykazuje známky studentského snímku, ale stali se jím daleko zdařilejší a festivalově zajímavější *Knoflíkáři*, které natočil již jako „zkušený“ režisér.

6.2 Bohdan Sláma

Bohdan Sláma si jako svou školu po absolutoriu FAMU zvolil „hledání sám sebe“ a uvolněnější prostředí při natáčení svých prvních dvou filmů. Výsledkem není jen tvar evidentně dospělý a odžitý, ale též nečekaně živý.

Díky dobrým producentům měl Bohdan Sláma při natáčení *Šťěstí* možnost, kterou dostane v dnešní době jen velmi málo režisérů – a to tedy psát scénář při jeho samotném natáčení. Mohl reagovat na situace, do kterých ho zavedlo natáčení, vyhodnotit jejich výhody a nevýhody a poté přepsat scénu, přetočit ji či prostě netočit, protože už není potřeba.

Mladí tvůrci častokrát nemohou udělat chybu, protože natáčecí den je velmi nákladný a tím pádem je v rámci filmového plánu vyvíjen velký tlak na jejich nižší počet. Pokud může tvůrce přepisovat scénář během natáčení, jde o opravdu výjimečnou a finančně velmi náročnou situaci, kterou si dnes nemohou dovolit většinou ani zavedení a prověření autoři.

6.3 Jan Prušinovský

Na příkladu Jana Prušinovského je zřejmé, jak úzké je uvažování o druhém filmu pouze v kontextu celovečerního debutu. Stále zásadnější a výraznější pozice tvorby televizní či pozice tvorby internetové vede tvůrce cestami, které nelze jednoduše paušalizovat. Půdu pro druhý film, stejně tak jako půdu pro debut, si mohou tvůrci připravit na rozdílných tvůrčích platformách. Už debut tak může budit velká očekávání, protože tvůrce může být veřejnosti znám právě díky práci televizní či například díky tvorbě stále populárnějších internetových seriálů. Jan Prušinovský se výrazněji uvedl televizním seriálem *Okresní přebor* a později tento úspěšně rozvedl v celovečerní podobě pod názvem *Okresní přebor – Poslední zápas Pepika Hnátka*. Podobně letos v hlavní karlovarské soutěži překvapil *Domestik*, debut Adama Sedláka, který se předtím uvedl internetovým seriálem *Semestr*.

7. Závěr

Jak jsem mohla v mé práci vyzorovat, hrozeb nad tvorbou druhého filmu nastává hned několik. Buď není debut přijat pozitivně a pak je nesmírně těžké druhý film zafinancovat, vydobýt si na trhu vhodnou pozici a obhájit, že autor má skutečně jedinečný talent. Nebo je to strach z komerčního prostředí a tlaku zvenčí, na který tvůrce není zvyklý. Zvláště, když debut byl filmem absolventským. Nebo je to naopak strach po úspěšném prvním filmu nezklamat očekávání. Takový režisér následně potřebuje stejně vřelé přijetí i u filmů dalších. Každý ze zkoumaných režisérů si jde svou vlastní cestou, ale dalo by se říci, že moje analýza ukazuje, jak je druhý film skutečně klíčový v životě režiséra.

Dostávám se tím k tématu sebedůvěry a lehkosti tvorby. Autoři často přiznávají pochyby a strach z budoucího směřování. Ty ale k tvorbě musí patřit a bez nich by nebyli tak inspirativními. Důležité je se přes ně dostat poctivou prací, ve které i nepřesná artikulace témat není zásadním zádrhelem, ale naopak stimulem. V problematice druhého filmu a strachu obstát před skutečně velkou hrozbou vidím výzvu, kterou však nejde zlomit ničím jiným než tvorbou.

Co ovšem poradit mladým tvůrcům a jejich producentům chystajícím se na druhý film? Každému něco jiného? A je vůbec správná cesta?

Po pravdě věřím, že všichni autoři zmíněni v této práci jsou inspirativní i ve chvíli, kdy se jim nedaří svůj filmový tvar elegantně artikulovat. A jak už jsem popsala výše, z mého pohledu se jako vhodný klíč k tomu, jak k druhým filmům přistupovat z pohledu producenta i samotného autora, jeví trpělivost a individuální uchopení daného projektu.

Zásadním bodem tvorby drtivé většiny zmíněných snímků však zůstává systém veřejné podpory, na které je jejich výroba závislá. Klíčovou otázkou je, zda se udrží systém veřejných zdrojů tak, jak ho máme dnes (Maďarsko a Polsko už signalizuje, že to nebude takto na věky). A pokud se udrží, kdo bude rozhodovat a podle jakého klíče? Známe dobře všechny dlouhodobé koncepce národních fondů? Souhlasíme s nimi z pozice nastupující generace? Jsou to prázdné fráze nebo ne? A pokud ne, jak si jednotlivé rady zajistí kontinuitu a nezávislost své dlouhodobé práce? Zásadní bude vkus a přesvědčení – ochota riskovat po stránce umělecké a možná i politické. Některé z výše zmíněných filmů byly v devadesátých letech podpořeny za velmi diskutabilních okolností, kdy minimálně rada nefungovala tak transparentně jako dnes. Je to úvaha, která se sice možná dotýká souboru témat tvořících jinou diplomovou práci, ale jsem přesvědčena, že i s druhými filmy a debuty velmi úzce souvisí.

8. Seznam literatury a zdroje

UFD – Unie filmových distributorů – všechny tabulky a čísla návštěvnosti jsou poskytné od UFD a jsou platné k 3.9.2018

Bláhová, J.: Týdeník Respekt [online]. 2018, (28) [cit. 2018 – 09-02], dostupné z: <https://www.respekt.cz/tydenik/2018/28/podruhe-je-jenom-jednou?issuelid=100329>

SZCZEPANIK, P a kolektiv: Studie vývoje českého hraného kinematografického díla (úvod), Brno, 2015

HERTZBERG, L.: Rozhovory Jim Jarmusch 1980-2000. 1.vyd. Příbram: Camera Obscura, 2009, ISBN

HALADA, A.: Český film devadesátých let – Od Tankového praporu ke Koljovi, 1997, PRAHA: Nakladatelství Lidové noviny

LUKEŠ, J.: Diagnózy času: Český a Slovenský poválečný film, 2013. PRAHA, nakladatelství Slovart

KOKEŠ, R., Rozbor filmu, 2015, Masarykova univerzita Brno

JAROŠ, Jan: „Oběti a vrazi“ In Reflex, č. 43, 2000, s. 100.;

KŘIVÁNKOVÁ, Darina: „Oběti a vrazi: skutečné drama mezi životem a smrtí“ In Lidové noviny, 19.10.2000, s. 19.;

MÍŠKOVÁ, Věra: „Oběti a vrazi si žijí ve svém světě“ In Právo, 20.10.2000. s.14;

SPÁČILOVÁ, Mirka: „Kdo je obětí a kdo vrahem?“ In Mladá fronta, 19.10.2000, s. 17.

<http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Debut>, Eva Heřmanová, 2012

Sundance institute: Satter, M., Putnam, P, Langley, D., dostupné z: <https://www.sundance.org/blogs/news/2016-filmtwo-second-time-filmmakers-nbc-universal>

Keegan, R.:LATimes [online]. 2016, [cit. 2018 – 09-02. dostupné z: <http://www.tronc.com/gdpr/latimes.com/>

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226514-rozmarna-leta-ceskeho-filmu-2003/video/153310>