

Kritik nebo tvůrce?

Splývání role kulturního novináře
a tvůrce audiovizuálního obsahu

Série rozhovorů

Julie Šafová

Obsah

Nikdy jsem nepotřebovala úspěch, stačila mi sebeúcta Rozhovor s Terezou Brdečkovou	4
Když si člověk nastaví pravidla, tak je to lepší. Pro něj i pro tu práci Rozhovor s Irenou Hejdovou.....	14
Čím lépe analyzujete, tím lépe píšete. To mi pomáhá jako tvůrkyni Rozhovor s Margaretou Hruza	24
Prostředí filmu je trochu egomaniakální. Ne každému se s tím chce vést zápas Rozhovor s Vítem Janečkem	34
Cítím, že bych ke své práci neměl dělat ještě kritika Rozhovor s Vojtěchem Kočárníkem.....	46
Nejsem ještě tak starý na to, abych jel na jistotu Rozhovor s Davidem Laňkou.....	56
Rád ze sebe chrlím názor. Glosováním si člověk uleví Rozhovor s Vítem Schmarcem.....	66
Méně práce by zlepšilo můj pocit ze života jako takového. To není malá kvalita Rozhovor s Klárou Vlasákovou	80

Nikdy jsem nepotřebovala úspěch, stačila mi sebeúcta

Rozhovor s Terezou Brdečkovou

Vyrůstání v srdci filmového průmyslu nedává dětem mnoho jiných možností než jít ve šlépějích svých rodičů. Tak tomu bylo i u spisovatelky, filmařky a publicistky Terezy Brdečkové, dcery jednoho z nejvýraznějších tvůrců československého filmu. Obdiv k práci jiných filmařů u ní přirozeně přešel k touze sama tvořit, ať už publicistické texty, tak vlastní literární i audiovizuální projekty. Ačkoliv podle svých slov začínala v době, která poskytovala nezměrné možnosti, finanční stránka kulturní publicistiky podle ní byla problémem vždycky. „Z jednoho článku se žít nedalo, ale ze tří už ano, což jsem dělat musela, protože jsem nebyla zaměstnaná. Tady nemůžete dělat třeba jenom filmovou novinářinu. To je lepší sedět na mnoha židlích,“ míní Brdečková, která má zkušenosti s publikováním před i po Sametové revoluci. Její generace měla podle ní tolik příležitostí jako málokterá. „Bylo jen na vás, co s tím chcete a můžete udělat,“ vzpomíná. Nyní ve své tvorbě dává hlas těm, kteří před zkouškou doby, jak sama říká, obstáli.

Tereza Brdečková je spisovatelka, scenáristka a publicistka. Absolvovala stříhovou skladbu na Filmové a televizní akademii múzických umění v Praze, kde dodnes působí. Po Sametové revoluci působila v redakci časopisu Respekt, přispívala také do Lidových novin nebo Českého rozhlasu. Za svou tvorbu v oblasti kulturní publicistiky byla oceněna cenou Literárního fondu. Vytvořila scénáře mimo jiné k filmu Toyen, seriálu Bohéma nebo dokumentárnímu snímku *Jiří Trnka: Nalezený přítel*. Rok působila jako programová ředitelka Mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary, později jako dramaturgyně pro Febiofest. Je autorkou knih o Jiřím Trnkovi, ženách v životě Jana Wericha nebo o herci Gerardovi Depardieu. Píše také poezii a překládá literaturu. Spolu s manželem Jiřím Dědečkem založila rodinné nakladatelství Limonádový Joe.

Pocházíte z filmařské rodiny, vaším otcem byla velká osobnost českého filmu režisér, scénárista i kritik Jiří Brdečka. Jak jste si vy sama našla cestu k filmu?

V těchto rodinách si rodiče nosí práci domů. Scénáře jsem viděla stejně brzy jako knihy, ještě dříve, než jsem uměla číst. Velice brzo jsem si podle nich představovala filmy. Nikdy jsem nechodila na natáčení, otec mě držel zpátky jak od tohoto prostředí, tak od slavných lidí. Zároveň ale byl od dětství vášnivý filmový divák a znalec, takže mě od úzkého věku vodil do kina. Řada filmařských rodin chodila na promítání do studia Jiřího Trnky, kde probíhaly neoficiální projekce, které se někdy dělaly i pro děti.

Podobně jako rodiče se sportovně nadaným dítětem honí potomka na tréninky, já jsem musela chodit do kina. Vzpomínám si, že později měli rodiče finanční potíže, ale na kino muselo být vždycky. Otec říkal, že je tomu tak proto, že sám byl poloviční sirotek. Otec mu zemřel a on mamince kradl drobné z kapes, aby mohl do kina. Hrozně se za to styděl. Ani nemohu říct, že film byla láska, byla to samozřejmost. Filmovou řeč jsem skutečně měla zažitou od dětského věku.

Vybavíte si nějaký film, který vás v dětství ovlivnil?

Vzpomínám si na film, který od té doby marně hledám. Jmenoval se *Černý Rafael a žlutý střevíc*, je to polská pohádka ze středověku o chlapci, který se stal rezbářem a tvořil oltář v katedrále v Krakově. Podařilo se mi najít na YouTube ukázkou a viděla jsem, že mě paměť neklamala. Má to opravdu nádhernou stylizaci, ráda bych ten film viděla znova. Ale nevím jak.

Jak vzpomínáte na svá studijní léta na FAMU?

To nebyla dobrá doba, byla to lépe řečeno hrozná doba. Studovala jsem v letech 1977 až 1982 a myslím, že to byla vůbec nejhorší doba na FAMU. Nastoupila jsem v rok, kdy byla podepsána Anticharta. Nehlásila jsem se na scenáristiku, protože to pro mě nebylo zajímavé místo. Otec ještě žil a já se od něj hodně naučila. Četla jsem, co psal, on se mnou

o tom mluvil a dával mi číst věci jako první. Scenáristika by pro mě byla velký krok zpátky. Lidé se sice naučili základy dramatu, ale vlastně se tady vyráběli řemeslní autoři, kteří měli psát televizní věci, komedie s Menšíkem, takzvané Bakaláře, anebo pracovali na Barrandově na filmech, které měly vypadat, jak si režim představoval. Někteří pedagogové byli vysloveně odporné figury, ten zbytek byl nezáživný průměr.

Říkala jsem si, že mě vezmou spíše na střih. Obor vedl docent Jan Kučera, byl to až šikanózní pavouk, ale také velice vzdělaný a chytrý člověk, zakladatel střihové skladby jako prestižního oboru. S otcem se znal, ale to by mi samo u něj nepomohlo. Ovšem, než jsem se dostavila ke studiu, tak zemřel. Kučera dostal po válce malý dekret, protože jako dokumentarista byl nacisty přinucen točit ničení Lidic a možná ho to pronásledovalo. Tehdy i hodně lidí neslo morální kříž. První dva roky studia byly celkem zajímavé, zažila jsem Otakara Vávru, což rozhodně nebyl můj oblíbený režisér, ale skvělý filmový pedagog, byť by dnes asi se svou arogancí u studentů nepochodil. Pouštěl nám filmy, z nichž se učil sám, docela to otvíralo oči. Na katedře z nějakého důvodu, asi jsem jim připadala nešikovná, dospěli k závěru, že střihačka ze mne nebude, ale že dobře píšu. Spíše to bylo tak, že jsem ve svém ročníku moc neviděla parťáka, se kterým bych chtěla střihačsky spolupracovat.

Pak mě oslovil náš pedagog, střihač Josef Valušiak, který měl takové vlastenecko – filmové hobby. Jezdil po klubech filmových amatérů, což tehdy byly částečně nezajímavé kroužky. Částečně to ale bylo alternativní umění, kde působili filmaři, kteří buď na FAMU mířili, nebo jim kádrový posudek bránil se tam dostat. K nim patřili i Miroslav a Tonička Jankovi. Amatéři měli svůj vlastní festival v Uničově, velmi zajímavý. Ze studia jsem tehdy byla pořád otrávenější, první předmět byl marxismus, potom tělocvik, a to ostatní byla taková demoralizace. Zajímaví pedagogové už dávno museli odejít. Ti, kdo zůstali, byli morálně zlomení, museli učinit souhlasné pokání s okupací. Většinou třeba pili a do školy ani moc nechodili. Proseděla jsem FAMU v projekci a odpoledne jsem se přesouvala mezi

Ponrepem, Klubem a projekcemi na ambasádách. Viděla jsem tak sedm až deset filmů týdně, četla zahraniční filmový tisk a učila se z toho psát a uvažovat o filmu.

„Psaním se člověk neužil“

Jak pokračovala vaše kariéra v psaní?

V průběhu školy jsem začala psát do časopisu Amatérský film, který byl jen taková legrace. Jeho redaktoři ale byli pozdějšími redaktory Filmu a doby a některé texty tam měly vysokou úroveň. Když jsem končila školu, tak jsem do Filmu a doby začala psát také. Psaním se člověk sice neužil, ale přesto to bylo placené desetkrát lépe než dnes. Za článek jsem dostala třeba 350 nebo 400 korun. Dnešní kulturní publicisté mají naprostou pravdu, když říkají, že o tom ani nemám mluvit. Přitom jsem byla naprostý outsider bez kariérních ambicí. Z kariéry tehdy koukaly akorát potíže. Žila jsem uvnitř a mezi kamarády.

Z jednoho článku se žít nedalo, ale ze tří už ano. Musela jsem chodit na Národní výbor se složenkami, abych prokázala, že nejsem příživnice. Do toho jsem začala psát povídky. Měla jsem hodně přátel v zahraničí, ale nemohla jsem cestovat. Pokoušela jsem se dostat ven ze země, vdát se, ale do toho zemřel můj otec a já jsem tu pak nechtěla nechat matku samotnou. Asi to byla chyba, ona by si poradila. Nevím.

Když jsem skončila FAMU, tak si mě tam nechali na program pro zahraniční studenty, učila jsem stříhat lidi z Afriky a z Palestiny. Potom jsem nastoupila k panu Fišárkovi jako asistentka, ale finančně to byla hrozná bída. V tu chvíli už jsem se potkala se svým manželem Jiřím Dědečkem, který byl v podobné situaci, ale vlastně se měl docela dobře, i když nemohl profesionálně vystupovat. Na to byly třeba agenturní zkoušky a ty dostávali jen prověření. Říkal, že provádí u Pražské informační služby a tam jsem se kvalifikovala jako tlumočnice. Mezitím jsem stále psala a začala jsem také s překlady. Známi mi vozili z ciziny knihy o filmu a někdy v roce 1984 mi přivezli časopis Revue Belge Du Cinéma, věnovaný přednáškám Jeana-Clauda Carrièra. Tehdy jsem ho přeložila spíše pro sebe, byla

to skvělá učebnice psaní pro film. Na FAMU z toho pak udělali skripta a najednou to všichni začali číst.

Pak jsem měla první dítě a už bylo všechno jednodušší. Psala jsem do Filmu a doby a do Scény. Psala jsem o filmu, a to mě těšilo. Zároveň jsem si psala pro sebe, ale to bylo bez naděje na vydání. Na konci 80. let začala být kritika populární. Lidé hodně chodili do kina, začali se nějakým způsobem občansky chovat, sledovali kulturní rubriky. V oboru kritiky se vyskytla silná skupina – Jiří Cieslar, Zdenka Škapová, Stáňa Přádná a další. Ten okruh se pořád rozšiřoval. Patřila jsem k nim, i když jsem byla mladší. Psali jsme odvážně, protože jsme stejně neměli co ztratit a procházelo nám toho pořád víc.

Co se pro vás a vaši práci změnilo v roce 1989?

Všechno se otočilo o 180 stupňů. Měla jsem dvouletou holčičku, ale zároveň jsem měla rozhled a uměla jsem dobře anglicky a francouzsky. Myslím, že kdybych tehdy v lednu řekla, že budu ministryní kultury, tak by to nebyl problém. Moje generace dostala obrovskou šanci, která se pak už nikdy neopakovala. Bylo jen na vás, co s tím chcete a můžete udělat.

Před pádem Barrandova jsem pracovala dva roky ve skupině Antonína Máši. To byla velice dobrá zkušenost, dramaturgicky myslet jsem se naučila právě tam. Je rozdíl, když uvažujete o hotovém díle nebo když pomáháte na svět záměru, projektu.

Když se mě někdo ptal, proč dělám tolik věcí, tak jsem říkala, že jsem v malé zemi. Tady nemůžete dělat třeba jenom filmovou novinářinu, protože musíte pak psát také o komerčních věcech, které vám nic neříkají. Mě zajímá umění a lidé, kteří ho dělají. Nezajímá mne, kdo dostane ceny, protože v umění není nikdo první a rozhoduje pouze čas. To je lepší sedět na mnoha židlích. Pak jsem byla rok ředitelkou programu v Karlových Varech. Bylo to úžasné, udělali jsme krok do jiného, nového světa. Ovšem během festivalu abdikoval Václav Havel a rozpadla se republika, takže to nikoho moc nezajímalo. Pak jsem čekala druhé dítě. Všichni z festivalu byli vstřícní, Eva Zaoralová i Bartoška, čekali, že v té

práci budu nějak pokračovat a zvali mě na schůze na ministerstvo, které tehdy o Varech rozhodovalo. Zároveň jsem tehdy měla šestileté dítě i mimino a představa, že budu trávit život v letadlech...to by mi bylo líto.

Říkala jsem si, že budu s dětmi a budu hlavně psát. Jenže to byla turbulentní doba, neustále vznikaly věci, které vás někam vtahovaly. Potom jsem využila zkušeností z Varů a jako programová vedoucí jsem dělala jeden kongres PEN klubu.

V letech 1992–2009 jste také pracovala v redakci časopisu Respekt. Co vám práce v Respektu dala? Jak ovlivnila vaše psaní?

Poprvé jsem byla v Respektu v letech 1994 až 96. Tehdy bylo všechno velmi neusazené. Duněla tam energie, ti lidé byli fantastičtí novináři, ale učili jsme se za pochodu, a sami přesně nevěděli, kam to kráčí. Já jsem tam velmi chtěla psát. Přinesla jsem jim pár textů, které se jim líbily, a po čase mi nabídli, abych tam pracovala jako redaktorka. Měla jsem v sobě zápal pro věc, jako tam všichni. Chtěli jsme ho přenést na čtenáře, a to se dařilo. A panovala tam svoboda. v tu chvíli jsem si řekla, že budu dělat novinařinu, jako kdybych psala literaturu. Budu používat literární jazyk, budu vytvářet napětí a budu zacházet s lidmi, o kterých píšu, jako kdyby to byly dramatické postavy. A když píšu knihu, tak to udělám přesně obráceně. Budu používat minimalistický přesný jazyk jako kdybych psala do novin. Dnes by to nešlo, ale myslím, že v té době to bylo čtenářsky zajímavé. Ale ony to nejsou recenze, o ty tehdejší čtenáři Respektu ani nestáli. Chtěli vědět, co se děje, protože internet ještě nebyl a úlohou novin bylo informovat a mít názor.

Musela jste si kulturní témata prosazovat?

Ne. Tak to tam myslím funguje dodnes. Je tam vždycky poměrně málo lidí a každý je respektován. Žádný šéfredaktor si tam nikdy nemyslel, že ví všechno. Já jsem v rubrice byla s Viktorem Šlajchrtem, on dělal výtvarné umění a divadlo a já jsem dělala film a někdy literaturu. v pondělí byla schůze, kde jsem řekla, co bych chtěla psát, ostatní to odsouhlasili

nebo třeba přidali, co oni viděli v kině, ale důležité bylo, že ten text jako takový musel mít téma. Atmosféra byla super.

Jak se podle vás za dobu, co píšete o filmu, změnila filmová kritika?

Já jsem to vždy brala jako text, který má vydržet. To se dnes neděje z pochopitelných důvodů, protože se píše na internet. Čtenář se k textům tehdy vracel a četl si, co vyšlo třeba před čtrnácti dny, před měsícem. Jazyk byl pečlivější a argumentace jasnější. Tehdy to byla opravdu svým způsobem tvorba. Dnes je za 90 procent věcí v médiích PR. Dokonce i my jako malé nakladatelství Limonádový Joe si vždy před Vánoce najímáme agenturu na PR. Bez ní o vás dnes nikdo neví.

Obstát v dějinách

Jste autorkou knihy o třech ženách v životě Jana Wericha, na které jste spolupracovala s Werichovou vnučkou Fančou. S Werichovou rodinou měl zároveň blízký vztah i váš otec. Spolupracovala jste také na česko-francouzském dokumentárním pátrání Jiří Trnka: Nalezený přítel, Trnka byl také přítelem vašeho otce. Jak se vám píše či tvoří o lidech, ke kterým máte osobní vztah?

Osobně jsem je neznala. Wericha jsem snad ani nepotkala a Trnku jsem viděla asi dvakrát nebo třikrát. Byli u nás ale stále přítomní, nejen ve své tvorbě. Pro mě to je hledání perspektivy, protože si uvědomuji, že o takových lidech nemůžete napsat faktografickou knihu. Fakta si dneska může najít opravdu každý. Váš osobní pohled může být daleko zajímavější, pokud se vám ovšem nestane, že je to spíše o vás než o dotyčném. Uvažuji v poslední době, že ještě do třetice něco takového udělám s Jiřím Muchou. To je výborný český spisovatel a neměla by po něm zůstat pouze pověst udavače a svůdce nezletilých dívek. To ale záleží na tom, jaký o Muchovi získám ineditní materiál.

Máte pocit, že jim to dlužíte?

De facto mám pocit, že to dlužím lidem, kteří v dobách dvacátého století nějak obstáli. Nemuseli být zrovna hrdinové, ale nikomu neublížili, nějak tím prošli a něco po sobě zanechali. To je pro mě klíčové. Velice mne zajímají dnešní generační střety a chápu, že mladší generace už nechce slyšet o starých tématech, protože ta nová jsou věru palčivější. Ovšem nejde morálně hodnotit člověka z pozice někoho, kdo nezažil nic jiného, než že mu na prázdninách ukradli balón nebo se pohádali s rodiči. Přejde mi dobré si doplnit souvislosti, pokud je to vůbec možné. Život bude vždycky ambivalentní a my máme klást otázky, a ne všechno vědět předem.

Jak se liší váš tvůrčí proces, když píšete scénář, knihu nebo publicistický text?

Do scénáře musíte napsat, co je vidět a slyšet. Všechny ostatní krásné věty se dají připsat, když chci dodat atmosféru, ale musí jim rozumět všichni lidé ze štábu. U knihy píšu o něčem, co nosím uvnitř, dokonce i když má bohatý děj. S tím mám problémy se současnou literaturou, mám pocit, že jsou to spíše scénáře a ještě takové, že ten film ani nevidím. Považuji to ale za chybu svou a nikoliv knih.

Říkala jste, že v Česku se nedá žít jenom kritikou, že v malé zemi musíte sedět na více židlích. Psala jste někdy recenzi na dílo někoho, koho jste sama znala?

Samozřejmě, tady se známe všichni. Ale psala jsem o českých filmech, jen když jsem si jich vážila. Když jsem psala o filmu, byl hrdinský čin už jenom film natočit, nechtělo se mi odsuzovat, leda že šlo o nějaký cynický úlet. V momentě, kdy začnete sama psát nebo tvořit scénáře, už to jinak nejde a pak jsem přestala psát o českém filmu úplně, protože jsem byla jeho součástí.

Věc, která mi opravdu vadí, a dělá to třeba Deník N i další média, že spisovatele a filmaře nutí, aby se vyjadřovali k dílu svých kolegů. Oni to učiní s velkým nadšením, ale já si myslím, že to je úplně přes čáru, vždyť jen střílí konkurenci nebo vychvalují kamarády. Ve Francii člověk nejdřív psal kritiky, a pak sám psal scénáře, a pak se stal režisérem. V momentě, kdy nastoupil do praktické filmařiny, tak samozřejmě přestal psát kritiky.

Já jsem pak ještě léta psala kritiky na zahraniční filmy. Psala jsem o filmu, když jsem chtěla, aby ho lidé viděli a sdíleli mé nadšení.

Jste také členkou sdružení České filmové kritiky, kde každoročně hodnotíte české filmy.

Před časem sdružení opravilo stanovy. Aby se někdo mohl stát členem Asociace filmové kritiky, tak musí prokázat, že píše mimo jiné také o českém filmu. Nedávalo by smysl, aby tam byl někdo, kdo žádné české filmy nevidí. Konflikt zájmů pak nastává, když jsem na filmu sama pracovala. To pak nehlasuji v celé kategorii.

Jak hlasujete, pokud je autorem třeba váš bývalý student?

To není konflikt zájmů. Ale doznala bych se k němu v případě, že by šlo o scénář, který jsem jako vyučující vedla.

Hledání moderního mýtu

Zastávala jste také místo v Radě státního fondu kinematografie (konkrétně v letech 2015 až 2016). Ocitla jste se někdy v situaci, kterou etický kodex Rady označuje jako střet zájmů, tedy v situaci, kdy máte nějaký blízký vztah s člověkem, který podává na Radu žádost o podporu svého díla?

Jednou nastala dramatická situace, kdy mi bylo oznámeno, že jsem ve střetu zájmů. Bylo to v době, kdy skladba rady nebyla úplně super. Můj manžel totiž o tři roky dříve napsal dialogy k filmu Toman, ty dialogy pak někdo přepsal. Jakmile jste uvedeni jako členové štábu, tak by člověk měl z výzvy odstoupit, to je jasné, ale tohle bylo absurdní.

Jak sama posuzujete, jestli s člověkem jste v blízkém vztahu?

Když taková situace nastala, tak jsem to řekla. Říkala jsem, že ten člověk třeba žádal někde jinde a já jsem tam psala posudek nebo že jsme blízcí kamarádi a podobně.

Máte někoho, kdo vás inspiruje?

Jestli mě něco velice inspirovalo poslední dobou, tak velká výstava Maxe Ernsta v Aix-en-Provence. Byly tam obrazy, které jsem neznala a také úžasné texty a fotky, kde hrála velkou roli hra. Ernst hrál karty pro inspiraci. Hledal moderní mýtus. Říkal, že prostředkem toho hledání je pro něj hra. Já jsem si uvědomila, do jaký míry jsme ztratili schopnost si hrát. Často ztrácíme smysl pro humor a nehledáme náš mýtus.

S tím souvisí, že mladší generace je často odsouzená k tomu, že potřebuje úspěch, aby se vůbec nějak odrazila. Já jsem nikdy nepotřebovala úspěch. Stačila mi sebeúcta.

Vyrostla jsem v prostředí, kde úspěch spíše svědčil o tom, že nejste v pořádku. Úspěšní byli ti, kdo nějak přilezli ke křížku a dostali za to šanci. Ale otec mi vždy, když jsem truchlila nad dobou, říkal, ať se podívám na pana Švankmajera. Když je někdo opravdu dobrý, tak má úspěch vždycky. A to jsme mluvili o době, kdy Švankmajer živil rodinu tím, že dělal dekorace na Barrandově. Pořád ale někde tvořil své filmy, a když chtěli, aby něco změnil, tak řekl, že film jednoduše nepodepíše. Byl to člověk, který si uchoval morální kredit a zároveň si vydělal peníze na živobytí svými schopnostmi. Nesla jsem si životem myšlenku, že za všech okolností, když jsem vážně dobrá, tak jde něco dělat, akorát toho musím hodně umět. A to si nesu pořád. Akorát mám dojem, že lidí, který něco umí, je dnes tak obrovské množství. Až se sem tak nějak nevejdou.

Přítom jste ale sama úspěšla.

Svůj start jsem prodělala v době, kdy bylo všechno možné. Pak je také otázka, co je to úspěch. Jsem vděčná, že můžu být tady a být ve styku s lidmi, kteří vidí svět úplně jinak. Jiná perspektiva je důležitá. v Evropě si dnes lidé mezi 20 až 30 lety začínají být velice podobní v uvažování, v tématech, v tom, co chtějí a nechťejí. To je za mě úplně super, protože mohou spolupracovat.

Když si člověk nastaví pravidla, tak je to lepší. Pro něj i pro tu práci

Rozhovor s Irenou Hejdovou

Zklamání z negativní žurnalistiky přivedlo Irenu Hejdovou do světa scenáristiky. Záhy zjistila, že tvorba si nárokuje hodně času, navíc většinou bez hmatatelných výsledků. Frustrace z psaní podkladů, které zůstávají bez realizace ležet v šuplíku, přivedlo Hejdovou zpět k žurnalistice, kde zůstala dodnes. Jako bývala externistka i kmenová redaktorka několika českých médií dokáže kombinovat veškeré své zkušenosti v současném zaměstnání – jako editorka kulturní rubriky Deníku N. Sama ovšem přiznává, že jako scenáristka a novinářka se ocitá v jedinečné pozici. v takové, kde musí skloubit několik rolí, a především si správně nastavit hranice. „Scenáristiku teď dělat nechci. Zaprvé by mi to komplikovalo práci v žurnalistice, protože bych se více dostala do střetu zájmů. Navíc mě žurnalistika momentálně plně naplňuje,“ dodává Hejdová.

Irena Hejdová je novinářka, kulturní publicistka, scenáristka a vedoucí kulturní rubriky Deníku N. Absolvovala Fakultu humanitních studií a obor Scenáristika a dramaturgie na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze. Tři roky pracovala jako filmová redaktorka Aktuálně.cz, poté přešla do Hospodářských novin a následně do časopisu Týden. Externě přispívala na server Seznam Zprávy a Heroine. Je autorkou scénáře k dramatu Děti noci, za své nerealizované scénáře pak dostala několik cen, včetně prestižního ocenění v Cannes. Napsala také scénáře k televizním seriálům Čtyři v tom a Navždy svoji. Tvoří také povídky a knihy pro děti. Od roku 2022 je vedoucí a editorkou kulturní rubriky Deníku N.

„Kultura je důležitou součástí života, bez které se tahle republika neobejde.“ To je citace z vašeho komentáře pro Seznam Zprávy o úloze ministerstvu kultury. Co znamená kultura pro vás?

Je třeba odlišit kulturu a umění, umění je pro mě důležitější než kultura. Obecně pro mě znamená všechny různorodé umělecké obory a disciplíny, které jsou záznamem lidského uvažování nad světem a jeho uchopování.

Kdy jste si uvědomila, že umění je něčím, čemu se v životě chcete věnovat?

Byla jsem ve čtvrtém ročníku na gymnáziu a vůbec jsem nevěděla, co dál. Měla jsem pocit, že nemám specifický zájem. Tenkrát mi profesorka na češtinu řekla, že hezky píšu. V tu chvíli mi došlo, že je to asi pravda, v té době jsem to nebyla schopná sama reflektovat. Řekla jsem si, že bych se tím mohla živit. Napadla mě scenáristika.

Hlásila jsem se na FAMU a hned jsem se nedostala. Uvažovala jsem i o žurnalistice, na kterou jsem se tenkrát také nedostala. Šla jsem na Fakultu humanitních studií, kde jsem dva nebo tři roky studovala. Pak jsem se dostala na FAMU a studium se mi částečně překrývalo. Tenkrát i říkali, že preferují zájemce starší 21 let, měli pocit, že mladší nemají dostatečný rozhled, aby to zvládli.

Jak vzpomínáte na své roky na FAMU?

S nadšením. Hrozně mě to bavilo. Měla jsem pocit, že dělám to, co mi jde a co mě baví. A lidi okolo mě to také bavilo a byli jsme si tím velmi blízcí. Vysokoškolská studia jsou skvělé životní období, člověk má vše před sebou.

Zpětně jsem si pak říkala, že nevím, jestli mě z hlediska scenáristiky nenaučily více workshopy, které jsem dělala po škole než samotné studium. Něco jsem se tam ale naučila určitě.

Jak jste začínala s publicistikou?

Dodělala jsem školu a usoudila jsem, že se scenáristikou asi nechci živit. Znamenalo by to, že bych musela psát nekonečné televizní seriály jako je *Ordinace v růžové zahradě* nebo *Ulice*. Moc jiných možností tehdy nebylo. Aby se člověk uchytil v televizi a napsal tam svůj seriál, tak musel být starší. Scenáristika mě těšila a nechtěla jsem ji tím rozmělnit. Pohrdala bych tím, v té době jsme televizí pohrdali všichni.

Celkem ráda jsem ale psala rozборы filmů. Měla jsem e-mailovou schránku na Centrum.cz, kde tehdy viselo, že začíná Aktuálně.cz. Nyní je tak náročné najít si práci, tehdy to bylo úplně nahodilé. Napsala jsem šéfovi kulturní rubriky Richardu Klíčníkovi, jestli bych pro ně nemohla psát o filmech. On mi řekl „Zítra je projekce Švankmajera, tak tam zkus zajít.“ Hned jsem začala psát a pracovat. Server se rozjížděl, byli tam mladí lidé, bylo to něco nového. Začátky byly docela divoké. Byla jsem tam nakonec tři roky.

„Je to o talentu a touze“

Ve své recenzi na dokument Martina Marečka *Síla pro Seznam Zprávy* citujete typický diskusní narativ, který se objevuje v souvislosti s kritikou „Copak kritik někdy něco sám vytvořil, aby mu to zakládalo právo na kritiku? Kdo neumí, ten čumí.“ Máte sama pocit, že kritiky píšete z pozice větší autority, protože s tvorbou máte zkušenosti?

Ne. Nerada bych o sobě říkala, že mám k něčemu větší autoritu. Nejsem si jistá, jak velkou roli hraje, že něco takového vystuduji. Zním plno novinářů, co ani nevystudovali žurnalistiku, koneckonců i já jsem ten příklad. Scenáristika může být (podobně jako žurnalistika) v něčem užitečná, ale je to spíše o přirozeném talentu a touze psát. Když to člověka baví, tak je to znát. Samozřejmě musí mít základní erudici a vědět něco o filmech. Možná o tom více ví někdo jako třeba já nebo absolvent filmové vědy než někdo z žurnalistiky. My ale zase nemáme žurnalistická pravidla, děláme to více intuitivně. Je to člověk od člověka.

Dokážete jako scenáristka lépe analyzovat konkrétní scenáristické aspekty audiovizuálních děl?

Přemýšlela jsem o tom. V Karlových Varech jsem byla na jednom mongolském filmu, chtěla jsem o něm pak i psát. Vzpomněla jsem si, že jsem kdysi psala scénář ke knize *Paměť mojí babičce* od Petry Hůlové, která se také odehrává v Mongolsku. V rámci toho jsem byla na scenáristickém workshopu ScripTease, kde nás dopodrobna učili, jak scénáře psát, aby fungovali. Předlohy se osekávají na základní kostru, musíme vnímat, že každá postava má svůj příběh, hlídáme, jestli dobře sledujeme dramaturgické oblouky u postav.

Zrovna tohle mi dalo hrozně moc, nejen do scenáristiky, ale i do zamýšlení nad filmy. Už mám cit, ten se ale asi dá vybudovat praxí. Každý člověk hodnotí trochu něco jiného, já mám ráda, když je silný příběh, který mě emočně zasáhne. Pak jsem schopná odpustit i dílčí neobratnosti v kameře, střihu a podobně. Chci, aby příběh fungoval.

Pomáhá vám tady i vhléd do českého filmového průmyslu? O českém filmu píšete poměrně hodně.

Asi ano. Těžké je hlavně to, že se s lidmi znám ze školy nebo z práce na filmech. Je pak těžké udržet si odstup od tvůrců. Zároveň to může pomoci při psaní recenzí, ale to je případ od případu.

Snažíte se nastavit si sama nějaké hranice v případě, že tvůrce znáte?

Rozhodně. Představa, že bych chválila někoho, protože se s ním znám, je mi velmi nepříjemná. Snažím se tomu vyhnout tak, že takové texty nepíšu. Zase kdyby mi ten film přišel příšerný, tak o něm napíšu, že je příšerný, i kdyby ho dělal někdo známý. S tím nemám problém. Je pak ale nepříjemné, když toho člověka někde potkám.

Pamatuji si, když jsem v Karlových Varech měla svůj jediný realizovaný scénář *Děti noci*. Byla jsem tam v trojjediné roli, psala jsem do Festivalového deníku a pro časopis Týden, a pak jsem byla ve filmové delegaci. Ráno jsou vždy novinářské projekce soutěžních filmů a já jsem zrovna šla kolem kinosálu, kde dávali snímek podle mého scénáře. Vážně to byla náhoda, styděla bych se tam schválně jít. Viděla jsem, jak lidé vychází ze sálu. Některým se to asi nelíbilo, tak odvraceli pohled, dělali, že mě nevidí. Jiní zase nadšeně zdravili. To bylo velmi vtípné.

Česko je takový malý píseček. Zasloužilé recenzentky typu Mirky Spáčilové se se všemi znají a tykají si, to už mi přijde trochu přes čáru. Když si člověk nastaví pravidla a rozhodne se o takových věcech nepsat, tak je to určitě lepší. Pro něj i pro tu práci.

Nastavujete tyto hranice i pro autory Deníku N? Řešíte nějakým způsobem jejich možné vazby nebo spoléháte na jejich odpovědnost?

V tomto případě spoléhám na jejich odpovědnost. Zaznamenala jsem nedávno na Twitteru, jak se jedna recenzentka chlubila podpisem od autorky v knize, kterou recenzovala. To mi přišlo trochu za hranou, že by se to dít nemělo. Občas si některé vazby uvědomím předem, někdy nejspíš vůbec.

O oddělení i pohledu zevnitř

Jste také členkou Sdružení české filmové kritiky, která uděluje Ceny české filmové kritiky. Předpokládám, že ze školy a praxe hodně z českých tvůrců znáte. Jak se vám hodnotí lidé, které znáte osobně?

Odděluji si to. Zaujmu mě filmy od lidí, které znám i od těch, které neznám. Oslovují mě také filmy mladých tvůrců, kteří jsou o dvacet let mladší než já. Z filmů svých vrstevníků jsem naopak často „zpruzená“. Plno jich znám, ne že bych s nimi chodila na kávu, ale třeba se pozdravíme. A není mi blbě o nich napsat, že jejich filmy jsou bídné.

Stalo se vám někdy, že vás s takovou recenzí autor nebo autorka díla konfrontovali?

Kdysi jsem v Týdnu tepala do televizních filmů Zdeňka Zelenky s Jiřinou Bohdalovou. Jiřina Bohdalová mi pak hystericky volala do redakce. Zvedla jsem to, a tam se rákosníčkovským hlasem ozvalo „Dobrý den, tady Bohdalová. Já jsem se chtěla zeptat, proč mě nemáte ráda?“ Byla jsem v šoku, myslela jsem, že dostanu mrtvici. Říkala jsem jí, že ona mi nevdává, ale nelíbí se mi ten film. Bylo to strašně trapné, nechápu, že jí to trapné nebylo.

Z Varů jsem nyní pochvalně psala o *Bodu obnovy*, a pak mi psal konkurenční producent, jestli se mi to vážně tak líbilo. Líbilo.

Když jsem vás kontaktovala s rozhovorem, napsala jste mi, že se scenáristice už nevěnujete, protože jste měla pocit, že děláte něco, co „nemá cenu“. Co to znamená?

Sedm let jsem dělala novinářinu, a pak jsem si říkala, že toho mám dost a chci se vrátit ke scenáristice. Místy jsem něco psala, ale jen tak vedle a málo. Nechtěla jsem skončit jako Spáčilová, chtěla jsem se vrátit k tvorbě. V té době jsem psala hodně recenzí, žurnalistika mi přišla hodně negativní. Chtěla jsem návrat k pozitivnímu procesu.

Dělala jsem tedy televizní věci, pak jsem otěhotněla a šla jsem na mateřskou. Měla jsem dvojčata a pak další dítě. Byla jsem dost vytížená, s dětmi jsem ještě dodělávala dokumentární seriál *Čtyři v tom*. Bylo super, že se to dalo kombinovat. Kdybych měla jen sedět doma, tak bych zešlela. Děti pak rostly, já jsem měla více času a naplnila síly ke scenáristice. Měla jsem rozdělaných několik věcí s několika producenty. Většinou to ale bylo tak, že jsem psala několik různých verzí, čekala jsem dva tři měsíce, než to producent přečte a řekneme si, co upravit, pak jsem napsala další verzi. Takhle to běží a najednou je rok pryč. A nikam to nespělo.

S dětmi, kdy je čas vzácný, mě iritovalo trávit čas tím, že přepisuji něco, co skončí na dně šuplíku. Přepisovala jsem to poctivě, bavilo mě to. Když se to ale pak nerealizuje, tak je to hrozné. Scénáristy si musí někdo vybrat, jinak se projekt nenatočí.

Měla jsem do toho čím dál méně chuti. Sem tam jsem psala články na Seznam Zprávy nebo na Heroine. Vážně mě to baví. Něco napíšu, oproti scénářům to hned vyjde, nemusí se to tolik přepisovat. Je to pro mě smysluplnější práce. Nedávno se mě někdo ptal, na čem teď dělám. Chvíli mi trvalo, než mi došlo, že mluví o scenáristice. Vážně teď ale nic dělat nechci. Zaprvé by mi to komplikovalo práci v žurnalistice, protože bych se více dostala do střetu zájmů. Navíc mě žurnalistika momentálně plně naplňuje. Třeba v budoucnu přijde jiná fáze a budu se chtít vrátit.

Trochu se realizuji také tím, že píšu dětské knihy. Píšu je relativně rychle a ty knihy zase skutečně vychází. Je to také mnohem zábavnější a smysluplnější.

Zároveň jste za své nerealizované scénáře byla opakovaně oceněna, v Česku i ve francouzském Cannes. To nebyla dobrá motivace?

Je to příjemné, ale neslouží to jako motivace. Nejlepší cena byla z Cannes, ale větší motivace by byla, kdyby se to natočilo. U scénáře jde hlavně o to, aby se film natočil a to nenastalo.

Máte zkušenosti jak z pozice externí přispěvatelky, tak z kmenové redaktorky třeba pro Aktuálně.cz nebo Hospodářské noviny. Jak byste tyto pozice srovnala?

Dokážu se docela vcítit do situace mladých publicistů, která se teď dost tematizuje. S dětmi na mateřské jsem takto fungovala, doprošovala jsem se všude možné, kam bych mohla napsat. Když jsem chtěla psát pro Heroine, tak jsem hledala ženské nebo mateřské téma. Přišlo mi to trochu zcestné, chtěla jsem psát o filmu a roubovala jsem to tak, aby to sedělo na dané médium. Bylo to celkově únavné, ještě za období covidu, nemohla jsem

se soustředit. Okolo se musí řešit ještě další věci, jít na samotný film, řešit kam text napíšu, dodávat další materiály a podobně. Sympatizuji s mladými novináři, je mi jich líto.

Vnímám to ale i ze strany člověka, který je najímá, je to hrozně těžké pro obě strany. Pracuji s daným rozpočtem na měsíc, média jsou na tom špatně, nyní se ještě hrozí s umělou inteligencí. Obě role jsou těžké.

S psaním jsem začala úplnou náhodou. Redakce navíc v té době měla čtyři až pět lidí, dnes jsme tam po jednom. Doufám, že to nějak zlepší status umělce. Nevím, co jiného by to mohlo změnit. Média nezačnou nabírat více lidí, rozhodně ne do kultury.

Co hýbe společností

Jak jste začala v kulturní rubrice Deníku N?

Nejprve jsem tam psala externě. Oslovili mě na Aktuálně.cz, abych pro ně psala názorový blog. Editor, který mě oslovil, pak přešel do Seznam Zpráv, tak jsem šla za ním, protože se mi s ním dobře pracovalo. K tomu jsem si přidala Heroine, tam zase pracovala jako online editorka jedna má známá. Pak jsem už měla moc textů, tak mě napadl Deník N. Od začátku jsem si ho předplácela a četla. Dlouho tam šéfoval Ivan Adamovič. Já jsem ho vystřídala. Nabízela jsem, že bych tam dělala s ním. On říkal, že dva lidi na kulturu asi nedají. Zkusila jsem napsat, jestli by mě k němu nepřidali, a když si poslechli mou vizi, tak mě do vedení dali místo něj.

Jak jste změnila podobu rubriky od chvíle, kdy odešel předchozí editor Ivan Adamovič?

Ted' jsem tam rok a vedení je spokojené, rubrika se výrazně proměnila. Šla jsem do toho s tím, že ji chci více systematizovat. Chtěla jsem více klást důraz na témata, která hýbou společností. Předtím tam vycházely takové nahodilé věci. Podle mě by se mělo psát

o všech uměleckých oborech, od divadla, přes výtvarné umění, po film a televizi. Chtěla jsem také, aby tam více psali mladí lidé.

Projela jsem si seznam externistů a chtěla jsem ho osvěžit. Tahám si tam také hodně externích autorek, je jich tam více než v jiných médiích. Není to plánované, ale dobře se mi s nimi spolupracuje. Je to velmi svěží práce a sama ze zkušenosti vím, že ženy jsou za práci hrozně vděčné, dodržují domluvu a podobně. Nechci generalizovat, ale mám s nimi dobrou zkušenost. Taky jsem teď začala spolupráci se studenty z DAMU, UMPRUM a Filmových studií z filosofické fakulty UK. Lidé to kdovíjak nečtou, ale zaděláváme si na budoucí čtenáře a dáváme jim příležitost.

Můžete popsat, jak momentálně funguje kulturní rubrika Deníku N?

Jsem v ní já a Ondřej Štindl, který ale spadá spíše pod komentáře. Ondřej má každý týden napsat jeden kulturní text, většinou píše o filmu nebo o věcech ze streamu. Mám nyní svoje autory, na které je spoleh, ti mi posílají návrhy a já je edituji. Ideální by pro mě bylo, že bych měla jednoho člověka na výtvarné umění, divadlo a podobně. To samozřejmě úplně nejde, je rozdíl mezi například architekturou a fotografií, i když je to stále umění. Mám ale stálou síť, domlouváme se, co za to stojí a podobně. Ve všední den vychází dva texty, o víkendu jeden až dva. Vždycky v pátek pak vychází kulturní newsletter. Původně jsem se toho hodně bála, jak to budu stíhat s dětmi a jestli toho budu pokrývat dost. Ze začátku jsem měla neustále tendenci se ptát mladých lidí, co tam chybí a co by zlepšili. Chybí mi dostatek zpětné vazby.

Jakou pozici vůbec zastává kulturní rubrika v Deníku N?

Podle mě relativně dobrou. V některých médiích je kultura vnímána jako otloukánek, v Deníku N si jí docela váží. Myslím, že Deník N je vnímán jako relativně kulturní médium. Samozřejmě kultura většinou není na prvním místě na homepage, ale někdy třeba ano.

Kulturní texty se ale na tu homepage vždy alespoň dostanou. Necítím se tam jako otloukánek.

Vzala jste si z práce novinářky a publicistky zkušenosti, které vám nyní pomáhají v práci editorky?

Snažím se hodně chválit. Vždycky se snažím napsat, že děkuji a že to bylo dobře napsané. Když mám výhrady k textům, tak nejsem nepřijemná. Vyhovuje mi mít méně stálých spolupracovníků, protože mi to ulehčuje práci. Víím, kdo mi, co dodá a jakou to bude mít kvalitu. Zároveň mě ale baví pracovat s mladšími lidmi, protože je to cenné i pro mě. Máme také v redakci hodně stážistů, spolupráce s nimi je velmi různorodá. Trochu si to tím komplikuji, ale stojí to za to.

Roku 2009 jste v komentáři na webu Hospodářských novin napsala „my filmoví novináři jsme druh na vymření – každý má totiž jasno i bez nich/nás, v době plné osobních zážitků a statusů vyjadřujících vlastní názor jsou recenze vlastně zbytečné. Nebo ne?“ Co byste sama sobě nyní odpověděla?

Od té doby se vše posunulo. Mnohem více to dospělo do fáze, kdy člověka více zajímá, kdo konkrétně text píše. Spěje to spíše k tomu, že média se nějakým způsobem rozpadnou. Lidé zároveň budou potřebovat platformu, kam psát. Asi bude fungovat to jméno, čtenáři půjdou někam, kam píše specifický člověk. Pro mladší lidi média už víceméně mrtvá jsou.

Stále ale bude hodně lidí, co si budou chtít číst a nebudou chtít jen poslouchat nebo koukat. Nevím, ale, jaké budou platformy. Nevím, jestli to budou média.

Čím lépe analyzujete, tím lépe píšete. To mi pomáhá jako tvůrkyni

Rozhovor s Margaretou Hruza

Kombinace úvazků v kulturní publicistice a audiovizuální tvorbě sice na první pohled působí protichůdně, nese s sebou ale také mnohé výhody. Kromě kontaktů v uměleckém průmyslu to může být i analytičtější pohled na filmovou tvorbu a lepší pochopení sledovaného materiálu. Alespoň tak svou práci vnímá česko-norská režisérka, scénáristka a filmová kritička Margareta Hruza. „Píšu z profese, udržuji si tak postavení jako režisérka. Psaní a analyzování filmů mi pomáhá jako tvůrkyni. Kvůli tomu to dělám. Pro mě je to přirozené spojení,“ popisuje v rozhovoru publicistka. Kromě balancování na hranici mezi režii a psaním Hruza poskytuje ještě srovnání české a mezinárodní publicistické sféry. Srovnání nejen ekonomickou situaci publicistů v obou zemích, ve kterých žila, ale také státní podporu, granty i postoj veřejnosti ke kulturnímu dění.

Margareta Hruza je dcerou českých emigrantů, vyrůstala v Norsku a následně studovala ve Spojených státech. Po absolvování dvou oborů změnila životní dráhu a vydala se do České republiky, kde vystudovala režii na FAMU. Natočila několik krátkých i celovečerních filmů, scénáristicky se podílela na dokumentárních cyklech a spolupracovala také s Českou televizí. Filmové recenze publikovala v časopisu Film a doba, píše také pro Modern Times Review a Ny Tid. V srpnu se z Osla odstěhovala zpátky do Prahy.

Vystudovala jste politologii a antropologii ve Spojených státech, až poté jste se vydala na pražskou Filmovou a televizní fakultu Akademie múzických umění v Praze. Jak jste se dostala k filmu a k psaní o něm?

To je velmi komplikovaná historie. Moji rodiče jsou Češi, ale já jsem se narodila v Norsku. Od 16 let jsem žila sama v Americe a už tehdy jsem šla na univerzitu, takže jsem skončila relativně brzy. Pak přišel rok 1989. Měla jsem jet do Nigérie na výzkum, ale protože v Česku se stalo to, co se stalo, tak jsem změnila plán a jela jsem do Prahy. Pracovala jsem na ministerstvu životního prostředí pro ministra Josefa Vavrouška a docela jsem se tu zničila, protože se tam pilo strašně množství alkoholu. Na začátku 90. let panoval v Praze velmi destruktivní životní styl, alespoň u lidí, okolo kterých jsem se motala. Na postgraduál jsem se vrátila do Ameriky. Potkala jsem Američana, se kterým jsem žila a po dvou letech jsme se dohodli, že vše zabalíme a pojedeme do Hongkongu. Jenže on najednou chtěl být měsíc a půl sám a psát knihu. Nakonec ji nikdy nedopsal. To mě velice překvapilo i naštvalo. Protože jsme všechno měli sbalené a přerušené, tak řekl „Jed' si do Evropy.“

Tak jsem jela do Norska. Táta zrovna balil auto a jel do Prahy, protože měl premiéru v Činoherním klubu. Jela jsem do Prahy s ním. Mezitím jsem zjistila, že můj přítel odjel do Thajska navštívit svou bývalou. To mě tak šokovalo, že jsem vteřinku uvažovala o skoku z pátého patra. Místo toho jsem se nalíčila a šla na premiéru do Činoherního klubu. Tam se do mě zakoukal Roman Zach, mladý český herec, který tenkrát chodil na DAMU. Kvůli němu jsem zůstala. Pak jsem si vzpomněla, že film jsem vlastně chtěla dělat vždycky. To chtělo velkou odvalu, protože jsem o filmu nic nevěděla a do přijímaček zbýval měsíc.

Prosila jsem se Boha o znamení a podle mě jsem je dostala. Tak jsem šla do toho. Bylo to náročné, původně jsem dostala přes norský grant, na který jsem studovala. Nejdříve na rok, pak na rok a půl. Mezitím jsem získala české občanství. Chtěli po mě ale stále hrozně peněz za studium a když jsem jim ukázala občanství, donutili mě znovu dělat přijímací zkoušky a musela jsem první dva roky studovat znovu. Měla jsem ale z předchozího studia tak dobré výsledky, že už jsem nemusela točit školní filmy. Dva roky jsem se bezcílně

flákala po škole, což mě dost psychicky zničilo. Bylo to takový trest za to, že jsem nedávala půl milionu korun za každý školní rok, který tenkrát vyžadovali od cizinců.

Jak jste se dostala k psaní o filmu?

Už jsem za sebou měla bakalářské i magisterské studium na americké univerzitě, tak jsem měla relativně dobré zkušenosti. Na režii na FAMU učili lidé, co vůbec netušili, co to je učit. Někteří herci tam chodili jen vyprávět historky. Pak tam ale byli skvělí lidé, třeba Kachyňa nebo Svoboda. Teorie po nás ale chtěli málo. Bakalářskou práci jsem psala tak, jak jsem chtěla já a jak jsem byla zvyklá z Ameriky. Kupodivu práce uchvátila mého oponenta Stanislava Ulvera, redaktora časopisu Film a doba a chtěl ji publikovat. Tak to začalo.

Mou diplomovou práci si dokonce objednal předem a chtěl ji publikovat o půl roku dříve, než jsem ji měla odevzdat. To mě vlastně zachránilo, protože mě to donutilo začít psát. Krátce nato jsem navíc zažila hodně osobních zvratů. Takže nebýt takového štěstí, pravděpodobně bych ji neodevzdala vůbec.

Filmová řeč jako věda

Mimo publicistiku se věnujete také režii a scenáristice. Ovlivňuje to váš pohled na audiovizuální tvorbu?

Ano. Znáím stavbu filmu a dokážu ji rozpoznat. Někdy napíšu kritiku a potom vyhledávám další texty, nikdy ne předtím, než píšu. Jejich autoři mají z filmu často nějaký pocit, ale nedokážou pojmenovat strukturu vyprávění. v tom vidím velký rozdíl.

Dokážete říct konkrétní aspekt, který vnímáte jinak?

Hlavně dramaturgickou strukturu, tedy jak je sestaven příběh. To souvisí také se střihem, kterého si hodně všímám. Také si velice všímám, jakou roli hraje hudba a jakým způsobem se

pracuje se zvukem. V Česku, obzvláště dříve, se se zvukem moc kreativně nepracovalo. Takže to mě zaujme vždycky.

Nemáte naopak někdy pocit, že jako režisérka sama ztrácíte odstup?

Ne. Filmová řeč je skutečná věda. Tvůrci, mezi které patří například Hitchcock, psali své texty nebo hovořili o filmech v rozhovorech a sami filmovou řeč nedokázali vyjádřit. Můj názor je, že čím lépe analyzujete, tím lépe píšete.

Čtete kritiky nebo recenze na vlastní projekty?

Samozřejmě, to myslím každý.

Jste také dokumentaristka, podílela jste se na vzniku dokumentárního filmu *Children of Televåg - Prisoners of the Third Reich* pro norskou televizi, dokumentu *Děti Státu (2017)* nebo norského dokumentárního filmu *Marta (2017)*. Vytvořila jste také autorský dokument *Domov (2008)* S Českou televizí jste spoluvytvářela dokumentární cyklus *Kosmopolis*. Zároveň o dokumentech píšete například pro *Modern Times Review*. Jste při hodnocení žánrů, se kterými máte osobní zkušenost v některých ohledech shovívavější, protože chápete náročnost vzniku takového audiovizuálního díla?

Myslím, že jsem naopak velmi náročná. Sama jsem studovala hranou režii, takže dokument jako teoretický obor neznám. Zním ho jen z vlastních zkušeností, workshopů a dalších filmů. Od dokumentu se navíc v poslední době stále více vyžaduje, aby byl postaven jako hraný film, aby to dramaturgicky fungovalo. Jsou na něj kladeny větší nároky, ale zároveň se předpokládá, že se dá vyrobit mnohem levněji.

Pro *Modern Times Review* jste recenzovala také české dokumenty, z poslední doby třeba *Kaprakód* Lucie Králové, psala jste také o snímcích z lidskoprávního festivalu *Jeden svět* nebo etickém panelu na festivalu v Jihlavě. Uvažujete o českých dílech jinak než o zahraničních? Máte k nim osobní vztah?

Musím přiznat, že ano. Fandím českému filmu, ale je pravda, že třeba české dokumenty jsou skutečně na vrcholu. Jsou hravé, surrealistické a mají prvky, které na Netflixu a festivalech prostě nejsou vidět. V Norsku nejsou špatné dokumenty a místní filmový fond hodně klade důraz na to, aby se film dostal na světový festival, ideálně ho vyhrál nebo aby ho převzal Netflix. Český filmový fond své projekty takhle nediktuje a tím pádem je tu větší prostor pro svobodnou tvorbu. Takže stoprocentně jim fandím více.

Jakým způsobem si v redakci rozdělujete filmy k recenzování?

Bohužel je dostávám přidělené, občas si můžu vybrat. Když jedu na festival, což dělám hodně nerada, tak si mohu zvolit relativně volně.

Když recenze nesmí kritizovat

Jste autorkou dokumentu *Domov z roku 2008* ve kterém sledujete své kořeny jako dcery českých emigrantů v Norsku. Všimla jsem si jisté tematické provázanosti se snímky, které jste recenzovala pro *Modern Times Review*, konkrétně *Moosa Lane* a *No Place Like Home* promítané v rámci projektu *Nordisk Panorama*, které se oba věnují tématice druhé generace přistěhovalců. Snažíte se jako filmová kritička oddělit své preference od objektivity?

Když si filmy vybírám, jde samozřejmě o subjektivní preferenci. Jdu primárně po filmech, které se mi líbí. Redakce navíc nemají rádi, když je kritik příliš negativní. Když v negativní kritice například využívám humor, tak je to bráno jako ubližující nebo arogantní. Přitom to může být skvělé čtení. V Česku by to možná bylo přijatelnější, ale v Norsku to není korektní chování.

Takže v Norsku kritiky odrazují od negativity?

Pokud je text příliš negativní, tak ho radši nevytisknou. Čte se to přitom dobře, protože je to vtipné. Ale shazujete tvůrce, což není považováno za produktivní. Je to jednoduše jiný přístup než v Česku. Nejlepší české recenze, co jsem četla, strhávají dané dílo. Jenže je to

kruté a v Česku je větší prostor pro to být krutý. Není to jen o tom, že v češtině si recenzi zahraniční tvůrce nepřečtete. Objevuje se to i v literatuře a v recenzích na knihy českých autorů. Jsou to kvalitní recenze, které mají pravdu a nejsou vůbec opatrné v tom pojmenovat a říct, v čem a proč je dílo špatné. To je za mě dobrá recenze. V Norsku se tohle moc nevyskytuje.

Je to pak funkční kritika, když v ní nelze být negativní?

Stává se, že čtu negativní kritiky, ale vždy jsou velmi akademicky napsané. Nikdy to není s vtípem a nesmí to být útok na konkrétního tvůrce. Obecně se v Norsku ale lépe píšou kritiky na literaturu, než na film. V Norsku si hodně váží literární tvorby, ve které jsou silní. Stát literaturu také velmi podporuje, jak finančně, tak různými semináři. A je to znát. Mají velké množství výborných literárních kritiků. Nedokážu říct, jestli jsou lépe placení než filmoví kritici. Ale napadá mě, že to také budou samí knižní autoři.

Stává se vám, že píšete o snímcích, jejichž tvůrce díky zkušenostem z audiovizuálního průmyslu osobně znáte? Jak k takovým recenzím přistupujete?

Stává, samozřejmě. Zním skoro všechny české tvůrce. Je to komplikované, málokdy jsem kritická. Takové zakázky ovšem přijímám, jen když se mi film líbí a vím, že budu psát pozitivně. Stoprocentně to ale má vliv na text.

Kdybyste dostala zadanou recenzi na dílo svého známého, které se vám nelíbilo, tak ho odmítnete?

Asi ano. Poprosila bych, aby ho dali někomu jinému. Už se mi to dokonce stalo.

Když se vám film líbí a píšete o něm, přiznáváte v textu, že autora nebo autorku znáte?

Nepřiznávám, klidně by to tam ale mohlo být. Máme ale limitovaný rozsah. Recenze na 1200 slov by se psala snadno, my jich ale máme jen 800, maximálně 900. To je velmi malý prostor, člověk musí hodně šetřit. Každá věta musí být ekonomická.

Říkala jste, že znáte skoro všechny české filmaře. Nebojíte se, že vás někdo nařkne z neobjektivity?

Myslím si, že v českém prostředí je nemožné lidi z našeho průmyslu neznat. Každý tu zná každého. Často čtu kritiku, znám jejího autora a vím, že se s tvůrcem přátelí a vidím to v kritice, že inklinuje k jistému názoru.

O kritice v ideálním světě

Měla by podle vás osoba kritika být zcela odtržena od autorského prostředí?

V ideálním světě ano, jenže dnes to nejde. Je to všeobecný trend. Když si vzpomenu na 70. léta v Norsku, tak noviny měly úplně jinou kvalitu. Můj otec byl scénograf, moje máma tak sbírala kritiky na jeho projekty. Když je čtu, tak jsou nádherně napsané, jsou to skutečná umělecká díla. Jenže kritici tenkrát dostali reálně dobrý plat, jako ostatní novináři. Dnes nikdo není zaměstnaný, každý dostane jen za jednotlivé články. Platí mi polovinu toho, co před 14 lety.

Vnímáte, kromě nižších honorářů, ještě nějaké další změny v kulturní publicistice?

Celý novinářský svět se drasticky změnil. Dříve to byl status – být novinářem. V kulturní publicistice jsem si všimla třeba zvláštní novinky. Pravidelně čtu Guardian a když vycházel seriál *The Last of Us*, tak zde každý týden vycházela recenze na další epizodu. Předtím skutečně vybírali kvalitní filmy, nebo neznámé režiséry se skvostnými filmy. A najednou bylo šest recenzí na jeden seriál. To na mě působilo jako objednaná práce.

Žijete střídavě mezi Norskem a Českou republikou, zkušenosti s tvorbou a publicistikou máte z obou zemí. Jaké vnímáte rozdíly mezi filmovou kritikou v českém a v mezinárodním prostředí?

Pokud má člověk peníze a koupí si noviny, tak vždy najde dobré texty, v Norsku i v Česku. Pokud člověk čte jen texty na internetu, tak to vždy bude zkrácené a povrchnější. Texty

ztrácí kvalitu. To se dá vztáhnout na obě země. v Česku se ale kultuře věnuje více prostoru. Česko je kulturní stát a Praha je kulturní město. Je to vidět i na tom, o čem se píše a kolik prostoru je v médiích rezervováno kultuře.

V Česku se momentálně hodně řeší postavení kulturních publicistů a jejich možné zařazení pod status umělce, který by takovým autorům zaručil některé jistoty obzvlášť v časech krize. V Norsku existuje Asociace kulturních kritiků, kam spadá literatura, výtvarné umění, hudba, divadlo i film. Mají kulturní publicisté v Norsku nějaké jistoty nebo asociaci, která je sdružuje?

O členství v asociaci neboli Norsk kritikerlag, se musí žádat, podobně jako je v Česku Asociace pro režiséry a scénáristy. Několikrát jsem byla vyzvána tam něco poslat. Měla bych to ale udělat, protože když je kritik členem, tak může být pozván například do porot, což je placené. Může také dostávat stipendia na delší kritiky.

Pak existuje také nadace Svobodné slovo (Fritt Ord), která pracuje na tom, aby zvýšila kvalitu novinářské práce. I zde mohou kritici žádat o podporu na delší projekty. Tam zase nemůžu žádat jako kritička, protože píšu více textů v angličtině než v norštině. Dostala jsem od nich ale příspěvek na jinou činnost. Je to zásadní nadace, jejíž podpora hraje důležitou roli, ať už chcete rozvíjet projekt kolem psaní nebo natáčení dokumentu.

Máte tedy pocit, že v Norsku jako kulturní kritička, máte dostatečnou podporu?

Nemám. Životní úroveň je tam natolik drahá, že plat je směšný. Píši čistě proto, že mě to baví, ráda sleduji, co se na festivalech děje, objevuji skvělé tvůrce a kvůli tomu píšu. Je to z profese, udržuji si takhle postavení jako režisérka. Psaní a analyzování filmů mi pomáhá jako tvůrkyni. Kvůli tomu to dělám. Pro mě je to přirozené spojení.

„Vůbec nestíhám“

Dokážete si představit žít se stejným způsobem jako nyní v Norsku v České republice?

Doufám, že se lépe budu živit tady než v Norsku, i když mě všichni varují, že to tu není lehké. Filmový svět je přece jen založený na kontaktech. Za ta léta jsem tam kontakty v dokumentárním světě vybudovala, ale stále je to velice uzavřený klub. Potkáváme se na festivalech, dáváme si spolu drinky, známe se, ale stejně mám pocit, že tam nepatřím. v Česku mám pocit, že se přece jen známe ze studentských let na FAMU.

V Praze lidé chodí do kaváren a hospod, na semináře a akce, což v Norsku kupodivu není tak běžné. Velmi se tam chrání osobní čas. Nezazvoníte spontánně u souseda, všechno se musí domlouvat předem. Nejdete na kávu jen tak sdílet nápady. Norské prostředí je chladné a odtažitě, každý je tam vlastně dost sám. Jediné, čeho se bojím, je to, že se mi za deset let v Norsku hrozně zhoršila čeština. Do českých médií se kvůli tomu zatím vracet nemůžu, ale jsem tomu otevřená.

Momentálně kombinujete více úvazků v publicistice, edukaci a filmové tvorbě. Do jaké míry se jedná o existenční nutnost?

Výdělky jsou tak malé, že kdybych se z toho měla uživit, tak musím psát minimálně do tří novin. A jedny z toho by musely být online, což by pro mě znamenalo zhoršení kvality. A to není má cesta. Nepíšu jen entertainment, naopak propojuji film s hlubšími společenskými problémy.

Většina peněz ve filmovém světě, a hlavně v dokumentu nejsou ve filmech, ale ve všem okolo. Ve workshopech, tutoringu, pitching programů, PR a veškerém průmyslu okolo tvorby. Tam se točí více peněz, než se točí ve filmech. Tady se už nedá odlišit české a mezinárodní prostředí, to je obecná věc.

Jak zvládáte časový management několika úvazků?

Strašně, vůbec to nestíhám. Už mám taky nějaký věk. Často se probudím uprostřed noci, udělám si čaj, upeču si chléb a pracuji do šesti do rána. Pak spím hodinu nebo dvě ráno. Je to náročné.

Prostředí filmu je trochu egomaniakální. Ne každému se s tím chce vést zápas

Rozhovor s Vítem Janečkem

„Vždy jsem o lidech psal to, co si myslím. Oni jsou poté takoví mstiví, nemají smysl pro humor. Místo aby odpověděli polemikou, tak intrikují. Do toho se každému nechce,“ vysvětluje filmař a producent Vít Janeček. Jako tvůrce, který píše (nejen) o své tvorbě ve splynutí obou pozic vidí zejména přirozenou synergii, která je podle něj běžná. Argumentuje také tím, že tomu v tuzemské publicistice i historii bylo vždy. „Jak člověk o věcech přemýšlí, tak o nich zároveň píše,“ uzavírá Janeček. Vzhled do analytického psaní i tvorby získal především na FAMU, kam se vydal kvůli inspiraci režisérem Karlem Vachkem. Stejně jako Vachek pak na škole také dlouhá léta vyučoval. Měl tak možnost podílet se na ovlivnění generací dalších tvůrců, nahlédnout zblízka do dění v jedné z nejslavnějších tuzemských uměleckých institucí a poskytnout pohled zevnitř čtenářům médií, pro která o situaci na škole psal.

Vít Janeček je dokumentarista, režisér, scenárista, producent a publicista. Absolvoval Katedru filmové a divadelní vědy na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a Dokumentární tvorbu na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze, kde také působil jako pedagog. Věnoval se filmové dramaturgii i kurátorství pro Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary. V posledních letech se věnuje zejména dokumentární tvorbě, podílel se na dokumentech *Selský rozum*, *Univerzity a svoboda* nebo *Skvělá příležitost*. Od roku 2023 provozuje spolu se skupinou filmových tvůrců pražské kino Atlas.

Kdy jste v sobě objevil zájem o film?

Asi po dvanáctém roce. Hodně jsem se věnoval astronomii, to je přece jen také pozorování. Dimenze se potom jen zkrátila z vesmíru na bližší lidi. Nejprve jsem od roku 1988 studoval teoretickou fyziku na Matematicko-fyzikální fakultě. Tam jsem se zapojil do filmového klubu, který vedl Pavel Kumpán. Hned po revoluci jsem šel studovat na Filozofickou fakultu na Katedru filmové a divadelní vědy, byl to obor, který se hodně personálně proměnil. Na fakultu v té době přišli lidé, kteří za minulého režimu nemohli studovat nebo nemohli učit. v našem ročníku se sešla spousta lidí, kteří třeba podepsali Chartu a následně byli vyhozeni ze studií. Já jsem byl ve svých dvaadvaceti letech úplně nejmladší z ročníku. Nejstaršímu spolužákovi bylo okolo padesáti, už vystudoval Oxford a vrátil se z exilu. Bylo to zajímavé prostředí.

Proč jste se rozhodl doplnit své vzdělání ještě o FAMU?

Na FAMU jsem se rozhodl jít kvůli Karlu Vachkovi. Poznal jsem ho na filmové vědě přes Galinu Kopaněvu, která ho jednou přivedla na seminář. On byl zjevení úplně jiného myšlení, velmi originálního a svobodného. Pak jsem se s ním více seznámil, a povídali jsme si. Byl zároveň v takové paranoidní fázi, jeho životní okolnosti ho počátkem devadesátek vedly k trochu paranoidním postojům. To se pak rozpustilo a on šel učit na FAMU. Dostal se tam omylem, protože se přihlásil do konkurzu, který byl víceméně vypsaný na někoho jiného. Jenže to vyšlo.

Tehdejší prostředí se ho snažilo spíše vypudit přes to, že nemá studenty. Já jsem inspiroval kamarády z FAMU, aby se k němu přihlásili. Tak se dílna začala rozrůstat a už ho nemohli eliminovat. Sám jsem byl další rok přijat do školy a studoval u něj. Takže to bylo vlastně takové osobní rozhodnutí přes jediného člověka. Jinak jsem pro sebe neměl jistotu, že FAMU je cesta, přes kterou se člověk dostane k filmu. Ani poté jsem ji úplně nezískal, a přibýly další pochybnosti. Ale filmy jsem začal dělat.

V čem vás inspiroval zrovna Karel Vachek?

Zejména originalitou. Povzbuzoval lidi k tomu, aby si každý hledal svou cestu a aby to, co člověk dělá, mělo vždy nějakou společenskou dimenzi. Konkrétně aby to mělo všechny dimenze – společenskou, osobní a intimní.

Jak jste začal s psaním o filmu?

Byl jsem v takovém okruhu, který zakládal časopis Cinepur, ten existuje dodnes. Tehdy se to jmenovalo Cinemapur. Jak člověk o věcech přemýšlí, tak o nich zároveň píše. To není nic neobvyklého, jen se to přemýšlení fixuje.

O Karlu Vachkovi jste napsal vzpomínkové texty na blog Aktuálně a Deník Referendum. Podobný text vzniknul i ke smrti Jana Němce. Jak se vám píše někom, kdo pro vás byl významný?

Člověk se tam snaží dostat všechna témata, které byla také součástí našich rozhovorů, nebo popsat nějaké dominantní motivy, které se vyskytovaly v našem kontaktu. Jde o to vše nějak shrnout a člověka v daném momentu připomenout.

V textu citujete Vachkovu větu „Nikoho nelze nic skutečně podstatného naučit“ a zmiňujete, že jsou to slova, která by na fasádě FAMU měla viset napořád. Přesto jste na FAMU dlouho působil jako vyučující. Proč jste se vydal na dráhu pedagoga?

Věta je z jeho textu v knize Teorie hmoty. a ještě pokračuje slovy: „protože žádní učitelé už nejsou.“ Když je někdo na FAMU, tak by si to měl uvědomit. Nedlouho po škole jsem podstoupil takovou akci, pár lidí včetně Vachka mě přesvědčilo, abych kandidoval na děkana. Karty byly v té situaci dost rozdané, přestože do svého druhého období kandidoval člověk, který do školy chodil jednou týdně. Svoje další funkce měl jinde a fakultu řídili úplně jiní lidé. v poměrně rozsáhlém děkanském projektu, který jsem tenkrát napsal, jsem shrnul svůj pohled na problémy fakulty a co by se mělo změnit. Ve zkrácené podobě ten text vyšel i v Cinepuru.

Volba dopadla nakonec dobře, těsně jsem nebyl zvolen, ale protikandidát Karel Kochman v průběhu ztratil nervy. Byl jasným favoritem a když zjistil, že by to možná na jistotu nedal v prvním kole, tak odstoupil. Tím se otevřela cesta změny, do dalších voleb se přihlásilo asi sedm lidí. Byl vybrán Michal Bregant, který měl odvahu a dobrou kompetenci se školou nějak pohnout. Například zavedl výběrová řízení a více se snažil otevřít vzájemnou volitelnost jednou za rok si studenti i učitelé mohli volit, jestli spolu chtějí spolupracovat dál. Dopláčí na to dodnes, ale myslím že se to prověřalo.

Kontakt s realitou

Jste režisérem, publicistou, esejistou, producentem, scénáristou i pedagogem. Jak byste se sám definoval?

Zabývám se filmem a realitou. Věci mají různou podobu podle toho, jakým projektem se zabývám. Teď spoluprovazuji kino Atlas, to také patří do té synergické zóny. Člověk pracuje skrze médium filmu ve veřejném prostoru. Není nic neobvyklého, že lidé paralelně učí a dělají nějakou další práci. Když píšu text, tak píšu text. Pak zase dělám něco jiného. Osmdesát procent lidí na FAMU jsou zaměstnání školou a k tomu dělají jinou práci. To je převládající model.

V posledních letech se věnujete hlavně dokumentům. v čem jsou pro vás dokumenty přitažlivé?

Je tam největší kontakt s realitou a s tématy, která hýbou světem.

Spolu se Zuzanou Piussi jste vytvořili dokument Selský rozum, který propojuje svět dokumentu s politickou realitu v České republice. Je pro vás spojení dokumentu s politikou atraktivní?

Určitě. Pokud se dotýkáme společenské reality, pak neexistují apolitické věci. Mnoho věcí je politicky determinovaných. České zemědělství prošlo velmi zajímavou transformací. Byl to sektor, který v 90. letech úplně kleknul, byla tu snaha nějakým způsobem napravit

násilnou kolektivizaci, ale nikdy nedosáhla soustavnějších parametrů, každá vláda znamenala v té oblasti změnu směru a priorit. Díky tomu sektor upadal. Pak přišel velký žralok a geniální obchodník Babiš, který levně nakoupil. Vertikálně integroval celý sektor, nejdřív koupil skladovací kapacity za babku, koupil úrodu, držel ji a pak ji prodal za více. Už předtím měl sektor hnojiv, hodně ovládl také osivářství. Jediné, co mu chybělo, byla prvovýroba a velkoobchod. Velkoobchod nemá dodnes a prvovýrobu ovládl významným způsobem tím, že poskupoval mraky podniků. Vznikl konglomerát větší než libovolný feudál. Jde o obrovskou koncentraci majetku. Zároveň vyrobil stroj na peníze v prostředí, do kterého přišly dotace. Je to velký příběh, který je pro dokument zajímavý. To nám vylezlo jen z toho, že jsme dělali film o transformaci zemědělství. Každý dokument je o tom, že něco zkusíte a něco nového objevujete.

Se Zuzanou Piussi jste roku 2014 založili také vlastní producentskou platformu D1film. S jakou ambicí jste ji zakládali?

Abychom mohli točit své filmy. Postupně jsme začali spolupracovat s dalšími lidmi, takže produkuje také filmy jiných tvůrců. Ještě máme na Slovensku VIRUSfilm. Jsme producenty vlastních filmů, to znamená, že máte nad věcí větší kontrolu. Zároveň s tím ale máte větší práci jiného typu. Proces dokumentu se vleče, hodně se pohybujete v rytmu rešerše a domlouvání natáčení na bázi osobního kontaktu. Člověk převezme za nějaký segment praktických úkonů větší zodpovědnost a zároveň větší kontrolu, mnohem víc je nutné se věnovat dalšímu životu filmů.

Čtete kritiky na svou vlastní práci? Jste schopni si z nich něco vzít?

Myslím, že ano. Něco si lze vzít i z kritických posudků fondu kinematografie, když jsou dobře vyargumentované. Nemám s nimi vůbec problém. Člověka to naopak posouvá, dozví se, jak lze určitým věcem porozumět.

Co je smyslem kulturní kritiky?

Když se podíváte na genezi, jak vznikla kritika, tak na začátku prvních 30 let existence filmu kritika neexistovala. Byli jen lidé, kteří se filmem zabývali (převážně tvůrci), psali o něm a reflektovali svou práci. To je něco, co trvá dodnes. V poválečném období se obor institucionalizoval. Vznikaly filmové školy, filmaři do procesu tvorby začali vstupovat více institucionalizovaným způsobem. Od padesátých let na Západě vznikají první katedry reflexe filmu a začíná se rozvíjet akademický obor filmových studií.

Žijeme v době, která se specializovala, takže lidé píšou o filmu celoživotně nebo celoživotně točí. Pořád ale nacházíte i osoby, které točí i píšou. Je to úplně normální, spousta filmařů píše o filmu. Celá francouzská nová vlna začínala u kritiků z okruhu Cahiers du Cinéma, kteří velmi tvrdě šli do mainstreamu i do současného uměleckého establishmentu. Pak jednoduše začali točit svoje vlastní filmy, které se nějakým způsobem prosadily. Snímky ale nevznikly tak, že se producenti rozhodli chlapcům, kteří jim nadávají, zaplatit tvorbu. Vznikaly tam státní struktury na podporu filmů, o které se producenti opřeli a svým způsobem bez rizika dali šanci mladým lidem, kteří poté prorazili. Prvních čtyřicet let existence filmu neexistovala jiná kritika než kritické uvažování lidí kolem filmu o vlastním oboru a prostředí. Psaní o filmu to nevedí, je to naopak plus.

V čem je to plus?

Člověk někdy není tak naivní. Někdy vidím texty, které interpretují věci způsobem, které při určitém vhledu do toho procesu, takto interpretovat nelze. Člověk se tomu zasměje, je to v pořádku. Myslím si, že neexistuje žádný obecný recenzent, o filmu zajímavě píšou filozofové, sociologové i psychologové. Pak jsou samozřejmě profesionální recenzenti, kteří jsou sevření praxí a nutností vygenerovat určitý počet článků, aby si udrželi zaměstnání v redakci. To je také determinace určitého typu. Když se podíváte na české deníky, tak tam přežijí na pozicích recenzentů jen lidé, kteří jsou schopní vydat pět článků denně. To je nakonec ta určující kompetence, nikoliv pronikavost myšlení.

Je česká kulturní kritika v dobrém stavu?

Jak která. Když vidím texty o výtvarném umění nebo literatuře, tak jde o velmi podstatné reflexe. Myslím, že filmová kritika je zajímavá od měsíčníku výše. Potom je pár lidí v mainstreamových médiích, kterým jde o to udržet kvalitu. I v médiích deníkového typu najdete pár roztroušených mozků. Drtivá většina recenzní kritiky je ale velmi spotřební. Jsou to obecně asi povrchně uvažující lidé, kteří dělají jakýsi propagační servis mainstreamu a jsou s tím spokojení. Nechtějí nic objevovat a mají svou definovanou pozici, složitější věci ve filmu je vyrušují. Když si přečtu recenzi Mirky Spáčilové, ve které pozvrací nějaký film, tak vím že na něj můžu s klidem jít, a téměř jistě mě osloví. Svou roli tak plní i pro mě.

Psaní jako logické uvažování

Dlouhodobě píšete také o situaci na FAMU, například do Cinepuru nebo na blog Aktuálně. Je podle vás pro širší veřejnost důležité mít vzhled od mocenských hnutí na fakultě?

Naposledy jsem reagoval na e-mailovou aféru a na to, že o ní vyšly mraky textů. Nevydržel jsem to a glosoval to. FAMU má historicky vliv na celé prostředí filmu. V tom je výjimečná. Navzdory tomu, že Česká republika je unikátní v tom že má nejvyšší počet akreditovaných filmových školu na počet obyvatel. Možná jen Argentina ji předčí. FAMU má unikátní postavení a vytváří unikátní podmínky. Byl jsem tam pedagogický činný a pořád do toho mám určitý vhled, tak mi přijde normální o tom uvažovat nahlas. Člověk uvažuje o prostředí, ve kterém se pohybuje, podobně jako novináři píšou o politice nebo sportu.

V Cinepuru jste roku 2021 odpovídal na anketu o nejlepších filmech roku ve které jste uvedl, že se stává fenoménem, že se kritika věnuje převážně globálním trendům a mainstreamu. Přijde vám, že česká kritika se málo zaměřuje na „domácí tvorbu“?

Pozoruji, že i z lidí, jejichž myšlení si vážím, jako je Jindřiška Bláhová nebo Kamil Fila, se stávají trochu „trendaři“. Ujíždí na seriálech. Oni by asi řekli, že v mainstreamu hledají něco, co má originální parametry a relevanci. Je možné, že se celá kinematografie bude

proměňovat do televizních a streamovacích formátů. Myslím si ale, že posun je větší. Lidé zároveň nechtějí jít do konfliktu s místním establishmentem. Sám jsem to zažil, když píšu, co si myslím, včetně konkrétních filmů nebo lidí. Někteří jsou poté takoví mstiví, nemají smysl pro humor. Místo aby odpověděli polemikou, radši intrikují. Do toho se každému nechce.

Je to tedy z obavy, že si nechtějí rozzlobit české tvůrce?

Není to takhle pragmatické. Například Andrej Stankovič napsal v den Hřebejkovy premiéry negativní recenzi na film Musíme si pomáhat do Lidových novin. Ty tehdy podporoval stát. Jan Hřebejk poté intervenoval u ministra Dostála, že Stankovič musí být z novin vyhozen. Prostředí je trochu egomaniakální a ne každému se s tím chce vést zápas.

Má to řešení?

Řešení je to, že se stále najdou lidé, kteří ten zápas vedou.

Pod argumentem o neviditelnosti české tvorby jste ve výše zmíněné anketě doporučil hlavně české filmy. Stejný rok vám přitom několik filmů vyšlo. Nediskvalifikuje vás tato skutečnost v tom objektivně posoudit českou tvorbu?

Odpověď v anketě je můj názor. Kdybych byl jediným porotcem, který uděluje státní cenu za přínos kinematografii, tak je to asi problém, ale v anketě říkám svůj názor. Nevím, jestli jsem tam dal nějaký náš film.

Nedal.

To by taky bylo absurdní. v závěrečné fázi jsme ten rok pomohli třeba výbornému filmu Tomáše Hlaváčka Bydlet proti všem, který jsem tam napsal. Film jsem tam strkal i s tímto vědomím, snažil jsem se na něj upozornit a zpřítomnit tam svou pozici. I když jsem psal kritické texty o FAMU, tak jsem tam popsal svou pozici. Vysvětlil jsem, že mluvím jako insider, který pohlíží na dané prostředí ze subjektivní pozice a textem si dobrovolně vyrábí nepřátele.

Při znovuotevření kina Atlas jste publikovali manifest kina, ve kterém stojí, že „mezi autorem a divákem je mnoho mezičlánků, které současně vytvářejí filtr, distanc a akcenty, které mají čím dál méně uměleckou povahu.“ Co to znamená?

Když v Čechách natočíte radikální film, tak tu není žádná vrstva kritiky, která by ho zajímavě reflektovala, něco na něm ocenila a posunula ho nějak dále. Snímek se spíše ignoruje. Vytváří se jistý filtr, který má povahu toho, že se k lidem nedostane ani zpráva o daném díle. Kino vytváří prostor přímé zkušenosti a když je jeho dramaturgie zaměřená na originálnější tvorbu, tak do toho diváci narazí napřímo nebo vyprovokují lidi o ní třeba napsat.

Není tento nedostatek reflexe způsoben jednoduše tím, že takové filmy jednoduše nemají velkou diváckou základnu?

Artový film se čím dál více posouvá tam, kde je v literatuře poezie. Když se sbírka básní prodá v 500 kusech, tak je to bestseller. Zároveň z hlediska strategického fungování kultury, když se podíváte deset let zpátky, k jakým filmům se vrátíte, tak tam skoro nenajdete blockbuster. Je to stále ten zápas. Osobně nejsem cinefilně založený, považuji za podstatnější společenské věci. Často jde jen o to, že filmy jsou složitěji kódované, ale to téma tam je. Vachkovy filmy byly mainstreamem ignorovány nebo jimi pohrdal. Vznikly o nich ale stovky textů filozofů a sociologů. Kdybychom si řekli, že určující je letošní úspěch, pak je děkanem FAMU pan Troška.

Jste také členem Asociace režisérů a scénáristů, kde jste v rámci menšího týmu loni realizovali výzkum k implementaci Statusu umělce, zúčastnilo se ho 912 respondentů z různých oblastí audiovizuálního průmyslu. Co konkrétního by status umělce přinesl vám?

Zejména u lidí, co jsou pouze na volné noze, by vytvářel určitý balanc k něčemu, co se ukázalo během covidu. Mnoho lidí vypadlo mimo systém. Mnoho lidí to probudilo, že se něco děje. V podstatě se jedná primárně o sociální zajištění. Francie už je třeba luxus, ale

základ například ve Slovinsku je, že pokud někdo prokáže, že se profesionálně profiluje jako umělec, tak má po nějaké období třeba zaplacené sociální a zdravotní pojištění. Jde o úlevu od ekonomických tlaků, která respektuje to, že při projektovém financování máte často jen jednorázovou odměnu až na konci.

Legračně to narazilo na to, že zdejší umělecká obec se dlouho politicky profilovala pravicově a toto je vlastně velmi levicová agenda. Na Západě všechny státní podpory prosadila sociální demokracie. Pravice má tezi „sami si na sebe vydělejte.“ Lidé tu narážejí na problém toho, že jsou činnosti, které bytostně dávají smysl, ale přesto nemohou mít v některých svých fázích profesionální podobu. Lidé ten problém celkem snadno pochopí na příkladu sportu. Můžete se ptát, proč podporovat stavbu zimního stadionu v okresním městě za strašné peníze. Jenže kdyby tohle nebylo, tak Češi nemají žádné mistrovství světa, nic. Jde o to vybudovat základnu a z té se destilují další věci. V umění také nevíte, pouze udržujete v poli lidi, kteří na sobě pracují, mají vnitřní puzení na sobě pracovat a pokud je ekonomické okolnosti doženou to zabalit, tak to udělají. Status umělce tento ministr zdědil. Je to evropská agenda, takže oni to musí dělat, ale vlastně to moc dělat nechťejí. Chtějí to mít z krku, ale aby to moc nestálo.

Jak je to s vašimi jistotami, ať už ze strany státu, ministerstva kultury nebo jiných institucí?

To víte, že je nemám. Jistoty nemůže mít nikdo, ani to ve spojení s touto kariérou nemohu žádat. Mohu o ně usilovat, ale nikdy to nebudou jistoty. Každá volná noha je nejistota. a školy by to měly reflektovat při výběru lidí. Lidé, kteří nesnáší nejistotu, na to nutně narážejí. Můžete to vyvážit jen psychickou odolností, která vám umožní vydržet těžké chvíle, někdy žít ve skromnosti a dělat strategická rozhodnutí. Miloš Forman před pár lety ve Varech říkal: „Základ mé existence v Americe bylo že jsem měl permanentně rozpracovaných pět projektů.“ To je právě ten stav, pořád máte někde v ohni svých pět železek. Totálně vás to rozstřeluje z hlediska soustředění, ale když vsadíte všechno na jeden projekt, tak se nemůžete divit, když to jednou nevyjde. Nebo dvakrát či třikrát.

V tom byl dobrý Státní film. Když dám stranou cenzuru, tak z hlediska efektivity tvůrčího procesu systém dospěl do unikátního stavu, kdy talentovaným lidem dával zaměstnání a s ním menší paušál. Měli povinnost vytvořit nebo akceptovat scénář, a když pak prosadili nebo realizovali projekt, tak dostali nad to větší projektovou odměnu. Systém vygeneroval komunitu, která byla v něčem privilegovaná, ale v něčem nabrala produktivitu. Z ekonomického hlediska to bylo velmi účinné. Lidé se na práci soustředili, systém vytvořil podmínky, ve kterých to bylo možné. Dnešní systém vás permanentně tříští. Pokud jste jen režisér, tak od napsání projektu po jeho financování a natočení uplynou tři roky. Honorář dostanete kousek na začátku a kus někde na konci, na první pohled může být i docela velký. Za celovečerní hraný film dostanete třeba 700 tisíc, ale máte v tom tři roky života. Když to rozkrájíte, tak jste platově někde na úrovni pokladní v samoobsluze.

Aby člověk v audiovizi uspěl, tak musí být takto odolný vůči stresu?

Nemusí, jsou i jemné typy. Pokud ale chce dělat vyloženě dokument, pak je odolnost relativně nutná. Projekty jsou mnohem méně financované a z hlediska časové náročnosti jsou složitější. Člověk nemusí být nutně extrovertní, ale musíte mít buď sociální zázemí, které ho finančně stabilizuje, nebo musí mít odolnost a schopnost multitaskingu.

Cítím, že bych ke své práci neměl dělat ještě kritika

Rozhovor s Vojtěchem Kočárníkem

Pokud se kulturní publicista svou činností nezvládne uživit a nechce zůstat na volné noze, nezbyvá mu nic jiného než hledat další zaměstnání. Přirozeně se nabízí, že novinář zůstane v kulturní sféře a najde si další úvazek v průmyslu, ve kterém se orientuje. Publicista Vojtěch Kočárník se tak usadil ve festivalové produkci a filmové distribuci. K tomu se stále věnuje publicistické činnosti. „Teoreticky by mě někdo mohl obvinít z toho, že píšu primárně protože chci pošpinit konkurenci, byť to tak není. Kdyby to ale někdo řekl, nebylo by tak jednoduché se obhájit,“ říká. Kočárník v rozhovoru vysvětluje, s jakými úskalími se jako mladý publicista potýká i jakým způsobem ho k práci v kultuře vedl tuzemský vzdělávací systém.

Vojtěch Kočárník je absolventem oboru Žurnalistika a mediální studia a Evropská studia na Masarykově univerzitě v Brně. Momentálně na Karlově univerzitě studuje Filmová studia. Pracuje ve filmové distribuční společnosti Artcam a pro Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary. Rozhovory, recenze a kritiky publikoval například v časopisech Cinepur, dok.revue a Respekt nebo na webu ČT ART.

Jste absolventem oborů Žurnalistika a mediální studia a Evropská studia na Masarykově univerzitě, momentálně studujete Filmová studia v Praze. v minulosti jste se věnoval také politickým tématům, jako je Brexit nebo prezidentské volby ve Spojených státech. Jakým způsobem se formoval váš zájem o konkrétní oblasti novinařiny?

Když jsem začínal uvažovat o tom, že budu studovat žurnalistiku, tak jsem se dost zhlédl na politických komentátorech, ať už českých nebo zahraničních. Obdivoval jsem Respekt nebo například Edwarda Lucase. Jsem tak trochu z politické rodiny, můj táta byl politik, takže to byl náš denní chleba. Postupem času jsem se během studia na Gymnáziu Jana Nerudy dostal do party lidí, ve které byla častým společným tématem kultura. Ta mě pak začala táhnout více než politika.

Jak moc byla během tvých studií zastoupena kulturní žurnalistika?

Úplně minimálně. Abych to uvedl na pravou míru, studoval jsem dvouoborově, ale nikdo neřešil, jaký mám druhý obor. Na žurnalistice to byla čistě novinařina a nikoho nezajímalo, že člověk studuje ještě evropská studia nebo třeba sociologii. Měli jsme i teoretické věci a dílny, ale kultury tam bylo velmi málo. Hodně nás tlačili ať si osvojíme spíše zpravodajství. Byl tam přítomen takový klasický narativ, že publicistou se člověk stane až později a nejdřív musí pořádně vědět, jak se píše zpráva a podobně.

Když jsem se chtěl věnovat kultuře, narážel jsem i na nějaké limity. I moje bakalářská práce byla takový průnik, ve kterém jsem se snažil zodpovědět tezi na kolik je filmová věda nebo psaní o filmu v ranku filmový vědců a nakolik v ranku žurnalistů.

Co bylo výsledkem té teze?

Nevím, jestli jsem přišel na něco konkrétního, byla to spíše taková provokace nebo otázka visící ve vzduchu. Je filmová publicistika primárně disciplína pro lidi erudované filmovou vědou nebo je to stále publicistika v rámci žurnalistiky?

Byla za tvým rozhodnutím studovat Filmová studia i snaha o zlepšení vlastní publicistické činnosti?

Možná trochu ano, na filmovou vědu jsem šel hlavně z pokory. Už předtím jsem se snažil psát o spojení filmu a politiky. Našel jsem například politický film ze Slovenska a má recenze nebo kritika byla hodně postavená na tom, jakým způsobem je film realistický ve vztahu k aktuální slovenské politice. To je myslím docela zajímavý úhel pohledu. Pak jsem si pokorně řekl, že ale nemám filmové základy a neznám potřebnou teorii. Filmová věda je také skvělá v tom, že mě donutila nakoukat obrovské množství starých filmů. K tomu bych se ve volném čase nedostal.

Jak jste si během studia představoval, že se budete živit?

V Brně to bylo neustálé kmitání – jestli jít cestou žurnalistiky nebo evropských studií. Nikdy jsem nechtěl být teoretik nebo mediální analytik, věděl jsem, že určitě chci co nejdříve naskočit do praxe a stát se novinářem. Tehdy jsem ještě měl ideu, že noviny jsou na tom dobře a člověk se stane součástí redakce. Tehdy mě ani nenapadlo, že to bude spíše o tom být na volné noze a psát pro spoustu médií. Ještě jsem uvažoval, že budu nadále studovat evropská studia, ale z toho nakonec sešlo, protože převážil zájem o kulturu a cítil jsem, že mě to baví a naplňuje mnohem více. Byť jsem si byl jistý, že to bude za mnohem méně peněz než sedět v Evropském parlamentu.

Zviditelnit se zadarmo

Kdy jste přišel na to, že kulturní publicistika už není o tom nechat se zaměstnat v redakci a stát se její součástí?

To šlo postupně. Kariéra každého novináře pravděpodobně začíná tím, že si píše nějaké věci sám na svůj blog, zajímá to možná dva nebo tři jeho kamarády a potom se třeba dostane na školu. Pak ho osloví nějaké noviny s tím, že ho zviditelní, ale nedostane za to

žádné peníze. On na to přistoupí, protože v tu chvíli je pro něj skvělé mít článek v Mladé frontě nebo v Lidových novinách.

Na žurnalistice v Brně jsme měli předmět Festivalová žurnalistika – kromě Dramaturgického praktika jediný vážnější příklad, kdy se žurnalistika propletla s kulturou. Každý rok mohl člověk jet za brněnskou fakultu do Jihlavy na filmový festival dokumentárních filmů. Tam se setkal třeba s Vítem Janečkem, který řekl studentům o eseji nebo s Kamilem Filou. Potom se z festivalu napíše výstup a když je to kvalitní text, tak vyjde v dok.revue. To se mi povedlo, text vydali a ptali se, jestli nechci napsat něco dalšího. Byl jsem nadšený, ale začal jsem si trochu uvědomovat, že mi nikdo nenabídne žádnou smlouvu, není to utopie, člověk je placený od textu. Postupně přes první seznamování s médii jsem velmi rychle pochopil, že to nebude to, co jsem si představoval.

Přemýšlel jste někdy, zda by nebylo jednodušší vrátit se k politickým tématům?

Jsou chvíle, kdy mě to zamrzí, třeba když se na Facebooku nebo jinde rozvíří nějaká obrovská zcestná debata třeba na téma Evropské unie. Ačkoliv nejsem člověk, který by se zapojoval do facebookových diskusí, tak tohle jsou chvíle, kdy je mi to trochu líto. Je to takový střípek, který tam asi bude vždy. Čím je člověk starší, tím více je nucen si vybrat jen jednu cestu, ačkoliv dříve měl možností více.

Reálně jsem o tom ale nikdy neuvažoval. Spíše jsem se začal nořit dále do kultury a začínal jsem cítit, že publicistika nemusí být jediná cesta z hlediska toho se uživit. Spíše mě zajímalo, jaké jsou další možnosti v kultuře, když člověk nechce být publicista na volné noze, což je samo o sobě strašné. Řešil jsem tedy, jak zůstat v kultuře.

Kromě publicistiky pracujete také pro distribuční společnost Artcam a filmový festival v Karlových Varech. Jak jste se dostal k těmto úvazkům?

Ke Karlovým Varům jsem se dostal paradoxně skrze kulturní publicistiku. Během studií v Brně jsme měli absolvovat povinnou stáž v nějakém médiu. Já jsem se domluvil

s Respektem a byl jsem tam tři měsíce. Hodně mě zajímalo, jak fungují filmové festivaly, tak mě napadlo, že bych mohl udělat rozhovor s uměleckým ředitelem festivalu v Karlových Varech Karlem Ochem. Mluvili jsme spolu ještě v době pandemie přesně ve stejný den, kdy zrušili aktuální ročník festivalu. Hodně obsáhle jsme si povídali o všem možném a nějakým způsobem si padli do oka. Poté jsem hledal různé možnosti a skulinky, kam jít dál a s Karlem jsme se trochu bavili. On si mě na festival potom vytáhl a od té doby tam pracuji.

V tom je skvělé dělat kulturní publicistiku, ještě když je člověk zaštitěn médiem. Opravňuje ho to sehnat si kontakty na všechny lidi, na které chce. Když je člověk dostatečně průbojný, tak se vážně může potkat s kýmkoliv.

Pomohla vám naopak distribuční práce někdy k získání publicistické zakázky?

Nenazval bych to takhle. Když jsem ale začal pracovat ve Varech, tak mě publicistický svět a silná generaci lidí, kteří píšou o kultuře, prakticky neznali. Moje jméno se občas někde objevilo, ale nevěděl jsem, jestli to někdo čte. Když jsem začal dělat distribuci, tak jsem se pustil do jiného segmentu práce a seznámil se s lidmi z oboru.

Přesně takhle jsem se potkal třeba s Pavlem Sladkým. Dělal jsem distribuci a chtěli jsme Pavla přizvat, aby doprovodil naši premiéru rozhovorem a seznámili jsme se. Sklouzlo to k tomu, že teď jsme byli na festivalu v Cannes a Pavel mě pak pozval do svého podcastu Film a doba, kde jsem o festivalu mluvil. Dostal jsem se tedy do filmového okruhu a tím se seznámil s dalšími publicisty.

Otázka autocenzury

Ocitl jste se někdy v situaci, kdy by vaše práce v distribuci nějak ovlivňovala vaši publicistickou činnost?

Nestalo se mi to tak, že by mě z toho někdo obvinil. Minimálně v rozsahu jako třeba Víta Schmarce, ředitele Artcamu, novináře a publicistu. Ten loni na festivalu Karlových Varech

napsal opravdu negativní kritiku na jeden český film a hodně lidí mu následně spílalo, že tohle nemůže jako distributor konkurenční společnosti dělat. Byla z toho relativně zajímavá diskuse, která odstínila prostředí, ve kterém se píše a kumulaci funkcí, která je v něčem logická, ale také problematická.

Hodně jsem o tom přemýšlel, když jsem nedávno psal recenzi na film společnosti Aerofilms. Vypadá to, že jsme konkurenti, i když to není tak úplně pravda. My máme několikanásobně menší rozpočet a jdeme trochu po něčem jiném než oni. Kritiku jsem napsal docela negativní, protože se mi ten film nelíbil a potřeboval jsem se vyjádřit k věcem, které mi vadily. Říkal jsem si ale, jestli vůbec můžu, jestli je to správné.

Teoreticky by mě někdo mohl obvinít z toho, že tak píšu primárně protože chci pošpinit konkurenci, byť to tak není. Kdyby to ale někdo řekl, nebylo by tak jednoduché se obhájit. I když mi šlo čistě o daný film.

Promítly se tyto obavy nějak do způsobu, jak jste o filmu nakonec psal?

Ne. Rozhodně to nevede k tomu, že bych se pak v publicistice nějakým způsobem autocenzuroval. Když už píšu, tak se do textu snažím dostat opravdu všechno, co chci říct. Samozřejmě se nepouštím do textů (ani je po mě nikdo nechce), ve kterých bych řekl, co si myslím o konkrétní distribuci nebo festivalu. K tomu bych se neměl vyjadřovat, ale co se týče čistě publicistických textů, tak ta obava přišla vždycky spíše potom. Určitě to nemělo vliv na podobu textu.

Pod danou recenzí na webu ČT Art máte přímo napsáno, že jste „studentem filmové vědy a spolupracovníkem MFF KV.“ Jak se tam ta věta dostala?

Jde o poznámku editora.

Je to za vás dostatečně transparentní?

V nějakém ohledu si myslím, že to stačí. Každý druhý kulturní publicista, vlastně skoro každý, v Česku dělá ještě čtyři další věci. Chápu pozici editora, proč by to zjišťoval

a všechny úvazky vypisoval? Myslím si, že ani pro čtenáře to zas tak podstatné není. Mohlo by to ale vzbudit zajímavé otázky, kdyby například publicista psal recenzi na český film a následně by tam bylo připsané, že například sedí v radě posudků Státního fondu kinematografie. To je ovšem přesně věc, kterou ve veřejném prostoru nikdo neřeší. Je otázka, zdali to vůbec řešit. Za mě je můj dodatek dostatečně transparentní.

Hodí se tu zmínit ještě něco. Česká televize, tedy server ČT Art a jejich editor Josef Chuchma, mě oslovili, když jsme jim nabídli náš rozhovor. Tehdy jsme distribuovali film Utama, jihoamerický snímek, který vyhrál festival Sundance. Pozvali jsme režiséra filmu do Prahy, že ozvláštíme premiéru a on si film sám uvede. K tomu jsou samozřejmě novinářské projekce a distributor dává ven nabídku na rozhovor novinářům. Nikdo o rozhovor s ním vlastně moc nestál, což mi přijde jako tragédie. To neříkám kvůli distribuci, ale kolikrát se povede, že do Prahy přijede vítěz Sundance? A když se to stane, tak nikdo nemá zájem. To mi přijde smutné.

Řekl jsem si, že rozhovor udělám, a pak ho zkusíme někde udat. I tady byla otázka, nakolik je to správné, jestli si nepřihřívám vlastní polévku. Přišlo mi ale paradoxní i to, že to neřešil nikdo ze strany médií a nikdo se nad tím nepozastavil. Média jsou rádi za exkluzivní obsah, který někdo odpracuje a dodá ho. Kdybych se na to ale díval z kritické perspektivy, tak je to reklama, za kterou jsem dostal zapláceno. a to je přece jen trochu zvláštní, na druhou stranu díky bohu, že to alespoň nějaké médium zajímá.

Když jste rozhovor udával, vystupoval jste jako zástupce dané distribuce nebo nezávislý publicista?

To je přesně ono. Posílal jsem to z pracovního e-mailu za distribuci, z mé strany to bylo transparentní. Každý by z toho pochopil, že tam pracuji. V tom jsem chtěl být otevřený a kdyby mi někdo řekl, že to nejde, tak to beru jako zcela legitimní námitku a šel bych od toho. Nikdo to ale neřekl, naopak byli rádi za exkluzivní obsah, který za ně někdo udělal.

Jakým způsobem se snažíte zachovat svou objektivitu a vyhnout se podobným situacím? Píšete o specifických filmech?

To je hodně těžké. Nikdy jsem neměl ambici ani zájem psát o velkých blockbusterových filmech. Nějakým způsobem mě zajímají, ale necítím se, že bych o nich měl psát, protože jim tolik nerozumím. Když už píšu, tak je to spíše artová tvorba a festivalový okruh, případně filmy, které se dostávají do české distribuce.

Také toho tolik nepíšu, obzvláště v poslední době, právě s ohledem na to, že se věnuji filmové distribuci a pracuji pro festival. Cítím, že bych k tomu neměl dělat ještě kritika. A popravdě na to nemám tolik času. Jeden z těch důvodů je, že když se zamyslím nad artovou distribucí, tak v Česku jsou jen tři až čtyři distributoři. Můžu samozřejmě psát o čem chci, ale je otázka, jestli podvědomě neřeším to, že je to film od konkurence. Otázka je, nakolik jde vůbec být objektivní. Podle mě to možné je, psát jen o filmu a zcela osekát to, kdo ho distribuuje. Nemám žádný důvod lidi nějak očerňovat nebo potopit, jde mi skutečně o to, jestli jsou filmy dobré nebo špatné. Přemýšlím pak ale o tom, jaká je vlastně moje pozice a jestli je správné se k tomu vyjadřovat.

Dialog, ne konfrontace

Přístupujete specificky například k českým tvůrcům?

Českému rybníčku, což nemyslím nijak hanlivě, se tolik nevěnuji. O české tvorbě jsem psal hlavně v začátcích, než jsem začal pracovat pro festival a distribuci, v rámci praxe. Logicky čeští a slovenští tvůrci jsou dostupnější a je snazší s nimi udělat rozhovor, protože jsou geograficky blízko.

Rozdíl je v tom, že když už bych dělal něco v kontextu českého a slovenského filmu, tak mi jde spíše o rozhovory, a ne tolik o kritiky. Na to je tu spousta jiných novinářů, kteří o českých filmech píší dvacet let a kontext znají lépe. Zajímá mě trochu jiná agenda, ať už jde o objevování mladých českých filmařů nebo vytipování něčeho atypického. Ani nevím

proč, ale láká mě více pozitivistické objevování nových hlasů a povídání o zajímavých věcech. Kritiku v kontextu českých filmů přenechávám jiným.

Zní to, jako že k českému filmu máte vztah a nechcete mu „škodit“.

Možná ano. Každý rok novináři i veřejnost řeší, kolik českých filmů se dostane na festival v Karlových Varech. Rozhodnutí jsou součástí interní debaty programového týmu. Jsem-li součástí této debaty, ocitám se na jedné straně a nepřipadá mi správné, že bych se pak měl přeladit na stranu druhou a dále filmy hodnotit z pozice novináře. Nedává to smysl.

Recenzujete i filmy, které distribuujete?

Ne. Ne, že by to bylo někde napsané, ale to už je vnitřní morální kodex. Umím si představit, že by si toho média všimla. Rozhovor je trochu něco jiného, ale doufám, že kdybych něco takového zkusil, tak by mi to neprošlo.

Součástí smlouvy to ale není?

Není.

Do jaké míry je pro vás kombinace externí práce a polovičních úvazků otázkou existenční nutnosti?

Do značné míry, je to guláš. Když už někde mám plný úvazek, tak není celoroční. To je právě záležitost festivalů, jsou to eventové akce, kde je člověk v plném zápřahu několik měsíců před festivalem, zbytek roku ale práci – logicky – nemá. Pak mám další polovičaté úvazky a do toho přidávám články, které platí tak tisíc až dva od kusu. v kultuře je obecně velmi těžké sehnat celoroční úvazek, který je důstojný a stačí nejen na přežití, ale také na spokojený a normální život. Takových pozic je v rámci kultury tak málo. I to je jeden z důvodů, proč tu každý má těch prací tolik.

Jak byste pracoval v ideálním světě, kdyby finance nebyly otázkou?

Festivalová činnost by mi bohatě stačila. Hrozně by mě ale naplňovalo dělat distribuci, která by ale byla prostší kompromisů, které musíme dělat s ohledem na české publikum a českého diváka. Nejradši bych distribuoval tříhodinové filipínské existenciální filmy, to by mě bavilo. Samozřejmě to ale nejde.

Existuje nějaký závazek nebo změna, která by vám pomohla se ve vaší pozici cítit jistěji?

V kontextu svých profesí jsem vlastně spokojený. Umím si představit, že by to mohlo být trochu jiné nebo lepší, ale tolik si nestěžuji. Nejvíce mi vyhovuje časová flexibilita, spousta věcí se dá udělat z domova i z kavárny. Člověk na svou práci často potřebuje jen počítač. Je to samozřejmě dvousečné, někdy bych ocenil větší kontakt v rámci práce. V distribuční společnosti máme kancelář, jsme tam čtyři, ale všichni děláme ještě další zaměstnání. Je pak dost složité se fyzicky potkat a vyladit termín. Na jednu stranu je skvělý nebýt vázán na osm hodin v kanceláři, ale na druhou stranu jsme všichni rozlítaní s několika úvazky a práce se těžko nastavuje plynule.

V kontextu kulturní publicistiky by se musela začít uzdravovat média. Hlavně v tom, že by si měla přiznat, že i kultura je zásadní věc. Média by se tak měla vrátit k pevnější pozici kultury a kmenových redaktorů. Trend je bohužel přesně opačný.

Nejsem ještě tak starý na to, abych jel na jistotu

Rozhovor s Davidem Laňkou

„V české kotlině pár facek už padlo,“ komentuje filmař a publicista David Laňka vztah mezi filmovými kritiky a tvůrci v tuzemském průmyslu. Sám Laňka se k filmové tvorbě poprvé dostal právě skrz konflikt s režisérem, jehož snímek ve své recenzi negativně ohodnotil. „Řekl mi, že když jsem tak chytrý, tak ať sám něco napíšu. Tak jsem napsal,“ popisuje Laňka své první režisérské a scénářistické zkušenosti. Do světa filmové tvorby přitom po letech studia a novinářiny nahlédl až ve 40 letech. Svě zkušenosti s publikováním v mainstreamových médiích proměnil v práci v komerční sféře, kterou doplňuje o autorské projekty. Jako provozovatel produkční společnosti má s vzhledem do procesu tvorby vnímá, jak těžké je v českém prostředí nepodlehnout tlakům a zůstat věrný vlastním námětům.

David Laňka je režisér, scénárista, producent, spisovatel a publicista. Vystudoval obor Tvorba textu a scénáře na Konzervatoři Jaroslava Ježka. Filmovými recenzemi, rozhovory a publicistickými texty přispíval do časopisů KinoRevue, Sedmička, Marie Clare, Xantypa, Práva nebo serveru iDNES.cz. Scénářisticky debutoval komedií Jedlíci aneb Sto kilo lásky, nyní se jako režisér i scenárista věnuje snímkům se společenským přesahem jako je například thriller *Poslouchej* nebo *Spolu*. Spolupracoval na seriálech *Bodyguardi*, *Duch* nebo *Hvězdy nad hlavou*. Vydal několik knih věnovaných světu filmu a hereckým osobnostem, věnuje se také dětské literatuře.

Co pro vás znamená film?

Film pro mě znamená mnoho věcí. Tou první je má babička, která ovdověla ve 39 letech a jediný mužský aspekt, který jí v životě zbyl, jsme byli já se starším bratrem. Bratra více zajímal sport a mě zasáhlo její nakažení filmem. Chodili jsme spolu na filmy a četli jsme časopis Kino. Prvotní lásku k filmu ve mě vzbudila ona. Dále pro mě byla zásadní kniha *Můj život s filmem* od Bohumila Šmídy, což byl šéf výrobní skupiny na Barrandově. Tu knihu jsem z neznámého důvodu dostal ve třetí třídě od svých rodičů, je velmi dobře napsaná. Pak jsem s rodiči strávil tři roky v Etiopii, kde jsem po škole moc neměl co dělat. Člověk si nemohl jen tak vyjít ven, zas tak bezpečné to nebylo. Na konzuláty ale vždy posílali filmové kopie českých filmů. Tam jsem se naučil obsluhovat promítačku, nejdříve šestnáctku, pak pětatřicítku. Dělal jsem si soukromé projekce.

Na střední škole jsem pak o prázdninách obsluhoval v Dobříši, kam jezdil režisér Otakar Vávra. Jediná televize byla ve společenské místnosti a my jsme se tam vždy sešli na promítání filmového klubu nebo na tom, co se zrovna dávalo v televizi. Vždy, když film skončil, tak jsme ho spolu rozebírali. Měl jsem v roce 1992 takovou měsíční soukromou školu Otakara Vávry. Od roku 1991 jsem o filmech začal psát, protože obklopovaly celý můj život. Rád vyprávím příběhy, takže zájem přešel v touhu si tvorbu sám zkusit. K tomu vedla relativně dlouhá cesta. V devadesátkách se ve filmové branži moc neplatilo, a také se mi narodila dcera. Potřeboval jsem vydělávat, a tak jsem si našel jiné zaměstnání. Mezitím jsem deset let aktivně žurnalisticky pracoval. Ve 40 letech jsem si řekl, že už je na čase a pustil jsem se do toho. Spojil jsem se bohužel takovou náhodou s Tomášem Magnuskem.

Jak jste se setkali?

Tehdy jsem v recenzi zkritizoval jeho *Bastardy*. Řekl mi, že když jsem tak chytrý, tak ať sám něco napíšu. Tak jsem napsal *Jedlíky*. Než jsem samotný film viděl, tak jsme se domluvili i na druhém, což byly *Modelky s.r.o.* U těch jsem si prosadil, že bych to chtěl i režírovat, zvláště když jsem viděl, jak z příběhu prvního filmu zbylo zmrzačené torzo. Nicméně

i Modelky byly boj. Člověk nejezdil na plac tvořit, ale zachraňovat, co se dá. Byla to ale cenná zkušenost, která mi přinesla poznání, že tak, jak vznikají filmy u Tomáše, nikdy produkovat a točit nechci.

Jaký byl pocit, když se vám ozve režisér s tím, že ho nepotěšila vaše recenze?

Bylo to zajímavé, to se člověku moc nestává. I když v české kotlině pár facek už padlo. Jako tvůrce mám zásadu, že se k recenzím nevyjadřuji. Dělán svoji práci, recenzenti také dělají svou práci. Respektuji tu jejich, mohu si někde myslet svoje, ale ne veřejně.

Čtete je?

Zajímají mě, někdy přece jenom mohou poskytnout pohled na látku zvenčí. Třeba vím o jedné věci, které se navzdory kritice asi nevzdám, protože mě vnitřně samotného baví. Snažím se knihy i filmy dělat primárně pro sebe.

Řeknete mi, co to je? Nebo je to profesní tajemství?

Mám rád příběhy, které fungují jako kdybyste vzala život a vytáhla z něj jen krátký úsek. Po pravdě řečeno nepotřebuji moc vědět, co bylo předtím a ani co bude potom. Baví mě pozorovat postavy ve zlomovém okamžiku, jako bych vešel lidem do života a zase z něj odešel. Spousta diváků zase potřebuje předchozí narativnost, aby si k postavám získala rychlejší vztah.

Kritika jako posel kontextu

Začal jste profesionálně psát v raném věku, už v 16 letech. Jak se vám prosazovalo jako takhle mladému autorovi?

Nejprve jsem psal do časopisů. Bavil jsem se se spolužákem o českých filmech a on je dnešními slovy „hejtil“, že se mu strašně nelíbí. Já mám naopak české filmy rád a mrzí mě, že jsou opomíjené. Úplně úpím, když moje děti říkají, že se na něco nebudou koukat, protože je to černobílé.

Napsal jsem pak reakci na tento rozhovor, poslal ji do časopisu a oni ji otiskli. Líbilo se mi i těch padesát korun, které jsem dostal jako honorář. Pak jsem viděl film, který je dnes úplně zapomenut, jmenuje se *Motýlí čas* od Břetislava Pojara. Napsal jsem na něj reakci, respektive spíše na skutečnost, že jsem byl na projekci úplně sám. Musel jsem si koupit čtyři lístky navíc, aby mi ho vůbec promítli. V časopise to zase otiskli. Byl jsem filmu plný, studoval jsem encyklopedie a plynule jsem přešel na portréty herců, rozhovory a reportáže. Díky Dobříši, kde byl tehdy ještě zámek spisovatelů a tvůrců, jsem se seznámil s Vítkem Olmerem. Ten mi nabídnul možnost dělat asistenta režie.

Dříve jste uvedl, že jste pracoval jako asistent režie, „abyste si na vlastní kůži okusil to, o čem píšete.“ Povedlo se? Co jste se dozvěděl?

Zjistil jsem, že ta práce je strašně krásná, když si poskládáte dobrý tým. Pak je vše neskutečně kreativní, ale poskládat si dobrý tým je kumšt. A musím říct, že tým, se kterým pracuji, je úplně skvělý. Moje produkční společnost se jmenuje No Stress a to opravdu naplňujeme. Také jsem zjistil, že mě to baví možná více než psaní o filmech. Dlouho jsem psaní ale nevzdával.

Byl bych vděčný, i když je to zbožné přání, kdyby se filmová kritika mohla vrátit do atmosféry šedesátých let. Tvůrci se s kritikou tehdy scházeli. Než kritik napíše, že scénář nestojí za nic, tak si ho opravdu přečte a posoudí, jestli od něj film uhnul nebo neuhnul. Neposoudí se to na základě filmu. V případě mého prvního filmu *Jedlíci* aneb *Sto kilo lásky* mohu říct, že jsem následně vydal knihu, abych měl důkaz, že scénář nebyl špatný. Chtěl bych, aby texty nebyly jen glosy a snaha, jak co nejuvitněji setřít film, ale také reflexe průběhu natáčení. Bylo by to obohacující pro všechny strany. Kdyby tvůrce věděl, že existuje daný background, tak k recenzi přistoupí úplně jinak. Zpětná vazba je pro mě obecně v životě hrozně důležitá. Neříkám, že se člověk prvotně ješitně nenaježí, ale může to člověka posunout jiným směrem.

Pokud se kritici a tvůrci setkávají a debatují nad kávou, nevytrácí se pak objektivita?

V rodině také vždy máte někoho, kdo vám všechno pochválí. A pak tam máte jednoho strýce, který vám to nikdy nedá zadarmo. Když člověk dlouhodobě sleduje kritiku, tak ví, kteří kritici a tvůrci jsou si naklonění a kteří nejsou. a to je v pořádku, jsme lidé. Nesmíte si ale na kritiku vybrat jenom ty, co vám práci pochválí. Musíte poslouchat i ostatní. Mám třeba spoustu výhrad vůči Kamilu Filovi a jeho „neobroušenosti“. Ve spoustě věcí s ním nesouhlasím a myslím, že by se občas měl zamyslet nad tím, jestli daného tvůrce absolutně nesežďímá a nehodí do kanálu. Dokáže se na věci ale dívat zajímavým úhlem pohledu. To mi kompenzuje jeho určitou radikálnost vůči tvůrcům.

Vy ji máte?

Recenze na filmy teď už nepíšu. Psával jsem do časopisu Marie Claire, která pak skončila. Nyní zase funguje, ale v redakci už nejsem. Od té doby, co jsem začal aktivně tvořit, jsem si řekl, že nebudu kritizovat české filmy, pokud je nemohu pochválit. Pokud jsem napsal recenzi na český film, tak jenom pochvalnou, když se mi film líbil. Kdyby měla být negativní, tak jí nepíšu. Pouštěl bych se do divného dualismu, ke kterému by docházet nemělo. Zároveň kdyby to byl film kamaráda, tak ho taky nepochválím, i kdybych mohl.

Nastavil jsem si určité hranice, přes které nejdu. Nemám problém udělat rozhovor s někým, koho znám a s kým spolupracuji, ale nebudeme půlku rozhovoru chválit naše dílo.

Když děláte takový rozhovor, přiznáváte, že respondenta znáte?

Chtěl bych. Nevím, co to je za úzus, ale v rozhovorech se musí nastavit vykání. Vždy mi to ve všech textech opravují. Nikoho prý nezajímá osobní vazba, s čímž já nesouhlasím. Pro mě je ale spíše důležité odprezentovat člověka a to, co umí, než abych si to nastavil podle sebe.

Teď jsem třeba začal k festivalu, který pořádám, natáčet podcasty. Mám tam kameramana, kterého znám a normálně si tykáme. Je to má osobní platforma.

Studoval jste tvorbu textu a scénáře na konzervatoři Jaroslava Ježka. Co vám studium dalo?

Řemeslo, to pro mě bylo nejdůležitější, Když jsem začal studovat, už jsem měl na svědomí nějaké knihy a deset let jsem aktivně psal do novin. Chtěl jsem si ale řemeslo hnát do krve. Nastoupil jsem v nějakých 27 letech, okolo mě byli devatenáctiletí, kteří se přišli učit umění. Já jsem se přišel učit řemeslo.

„Postavy musí žít“

Momentálně pracujete na psychologicko-erotickém snímku *Jedna noc*, který vyobrazuje úpadek intimity v současných vztazích. V dramatu *Spolu* jste zase zkoumal společenské problémy. Je podle vás zásadní, aby filmy reflektovaly realitu dnešního dne?

Myslím si, že by měly. Pro mě byl velmi důležitý film *Modelář*, i když vím, že není nejlepší filmem Petra Zelenky. Pro mě jako diváka i tvůrce byl zásadní v tom, že měl politický názor a nebál se ho říct. Nicméně téma nesmí být agitkou, musí být někde nad tím. Musím vytvořit uvěřitelné postavy, které zažívají věci jako daný divák nebo je přinejmenším znají ze svého okolí. Figury musí žít, nesmí být vycucané z prstu.

A pokud jde o témata, o kterých točím... žiju v této společnosti, vnímám ji, její směřování. Na začátku nikdy nepřemýšlím nad tématem, přijde s příběhem. *Jedna noc* je o něčem, co se rozběhlo v posledních třech letech, konkrétně o prodávání intimity na internetu a různých platformách typu OnlyFans a livechatech. Ted' chystám ještě film *Projekt D* o tematice umělého oplodnění, což je v dnešní době také rozšířené téma. Nebudu se na to koukat z pohledu ženy, ale z pohledu muže. Na podzim budu natáčet dětský film podle knihy Oty Hofmana. Zpracovávám téma společenské. Vyskytuje se tam kluk z pastáku nebo dneska z diagnostáku, řeší se tam automatický odstup k podobným lidem. Je to pro mě taková omezilka k tomu vyslovit se k problému vnímání jinakosti ve společnost. To mě popravdě řečeno trochu trápí. Na to, jak je společnost liberální, je zároveň v odsudku

jinak nastavených lidí hrozně radikální. Také budu připravovat, přiznávám, že na objednávku, scénář o asistované eutanázii.

To jsou samá těžká témata.

Jsou. Ale věřím, že je dokážu podat stravitelnou formou. Nechci diváky uvádět do depresí nebo z nich ždímat lacině slzy. A sám pro sebe si to kompenzuji dětskými knihami, ty mě hrozně baví. Čekám teď osmé dítě, takže jsem furt mezi dětmi.

Ve starším textu na blogu iDNES jste psal, že „jen málo současných režisérů v sobě najde sílu odolat komerčním a finančním tlakům, jít za svou vizí a neustoupit ze svých ambicí“. Kam v tomto problému řadíte sebe?

Říkám různým svým asistentům, že jsou moc mladí na to, aby dělali to, co se po nich chce. Tomu se snažím nepropadnout. Nejsem ještě tak starý na to, abych jel na jistotu. Do toho bych se zařadil. Počítám s tím, že na filmu jako Jedna noc prodělám. Snažím se ho samozřejmě natočit tak, abych nemusel stěhovat rodinu z domu. Pro mě je důležité vyprávět příběh, proto točím. Vidím tam něco, co je pro mě osobně klíčové a chci to nějak říct. Nechtěl bych se dožít toho, že budu sekát jednu romantickou komedii za druhou jenom proto, že je to jistota. U některých tvůrců mě mrzí, že se do toho nechali zatáhnout. Chápu, že je to jednodušší život, ale stejně mě to mrzí za to, co by mohlo vzniknout a nevznikne. V českém prostředí tlak pramení z toho, že se špatně shání peníze a trh je malý. Já mám po třech vážných filmech s Primou povinnost dodat jim něco odlehčenějšího na „vykoupení“.

Jste zakladatelem produkční společnosti No Stress Production. Je české filmařské prostředí stresující?

Záleží na tom, jak moc si to připustíte. Stresující je jediná věc. Když stojíte trochu mimo oficiální proud, tak je pro vás všechno výrazně těžší. Udělám teď výjimku a zastanu se svého filmu, ne své práce, ale práce herecké. Opravdu si myslím, že opomenout Štěpána

Kozuba nebo Veroniku Žilkovou v hereckých cenách je jasným důkazem toho, že mimoběžný proud, který nevzniká pod určitými produkcemi, hlavičkami a herci, není přijímán. Je ignorován.

Štěpán dostal cenu v Londýně a jinde, Veronika dostala cenu na dvou zahraničních festivalech. Schválně jsem se koukal na hlasování v Cenách české filmové kritiky a pro Štěpána tehdy hlasovala jenom Mirka Spáčilová. Troufám si tvrdit, že ve Spolu přitom odvedl lepší výkon než v *Grand Prix*, za které nominovaný byl. To vám řekne i on sám.

Opakovaně v rozhovorech zmiňujete, že dnešní média dávají prostor jen hrstce výrazných projektů, které pak zaplňují veřejný prostor a zbytek je ignorován. Jak se to projevuje ve vztahu k vaší tvorbě?

Odpoutám se teď od filmu. Mám ještě nakladatelství, ve kterém se snažím dávat prostor novým začínajícím lidem. I když koupím zahraniční titul, tak primárně nejde o mainstreamové jméno. Zajímá mě příběh. A novináři o tom titulu nenapíší, byť může být zajímavý. Tisíckrát znovu napíší o Jo Nesbøvi, pořád ty stejné věci dokola. Lidé ho ale znají a přečtou si to spíše než text o knize *Děvčátko na kře*, ve které autorka zpracovává, jak byla v devíti letech znásilněna a popisuje, jak se přes to musela dostat. Je to důležitá kniha, ale nenapsal ji Jo Nesbø.

Režisérem i producentem zároveň

Udělujete také ceny No Stress Music video Awards, které odměňují v něčem jedinečné hudební videoklipy. v čem je pro vás žánr videoklipu atraktivní?

Jedna věc je formální zpracování, můžete si zde dovolit strašnou spoustu obrazových experimentů a kejklí. Nebo to může být mikropříběh, ty mě baví. Často je tam to, co už není ve filmech – nadšení tvůrců. Možná je tam protože to dělají za hubičku, když tedy vynecháme veliká jména světové hudby. Peníze na videoklipy ale v domácím prostředí

nejsou, v evropském také ne. Lidé do toho jdou s nadšením a talentem. Zároveň je to opomíjený formát, to byl vlastně důvod ceny založit na mezinárodní bázi.

Jak se k žánru videoklipu staví české kulturní instituce jako je ministerstvo kultury nebo Státní fond kinematografie?

Absolutně odmítavě. Je to pro ně nezacílené, tak trochu hudba, trochu film. Navzdory tomu, že venku klipy a reklama fungují jako inkubátor tvůrců, u nás je to takové nic. Vždyť je to jen videoklip. Možná je to tím, že se nikde nepouští, neexistuje na ně platforma. Na Očko kouká asi 1500 lidí týdně, to je úplně mimo. Pořady o klipové hudbě už nejsou, jsou tak soustředěné jen na internet. Město Praha nás nepodporuje, ale máme podporu Prahy 2 jako městské části. Jen ručně kované sošky, které předáváme, mě stojí devadesát tisíc. Zatím to financuji primárně já, i když máme partnery. Je to škoda. Podobně malá je i podpora krátkých filmů, nemáte to kde odvyšlat.

Jak si jako producent, režisér, spisovatel a publicista dělíte role? Máte dny, kdy jste jen režisér, pak zase spisovatel?

Dnes jsem zatím jen administrativní pracovník, proplácel jsem faktury. Určitě nejsem nikdy jenom režisér, protože to jsem vždy i producent, jen v různých časových oknech. Když jdou všichni na oběd, přestávám být režisérem a stávám se producentem, takže nejím. Když píšu knihu, tak píšu knihu. Samozřejmě točím nějaké korporátní věci třeba pro Letiště Praha na sociální sítě, což je hezká a kreativní práce. Tyhle věci dokážu. Dokážu psát i dva scénáře najednou, ale dělím to na týdny. Jeden týden píšu jeden, další druhý. To mě právě naučila škola. Tři už bych nezvládl. Radši se ale věnuji jen jedné věci.

Můžete si časově nebo finančně dovolit věnovat se jen jedné věci?

Ne, se sedmi dětmi určitě ne. Kdybych nakladatelství nastavil na to, že budu vydávat bestsellery, tak ano. To ale nechci. Chtěl bych novým autorům dát to, co jsem nedostával já. Se svojí nejúspěšnější knihou jsem sedm let poslouchal, že jí nechtěj vydat. Dnes je to

moje nejúspěšnější věc, je v dětských čítankách, dvanáct let se prodává a vyšla na CD. Stále ještě dostávám ohlasy od dětí a rodičů. Nedávno jsem dokonce dostal zprávu, která mě velmi potěšila. Byl jsem ve škole, kde jsem knihu četl, děti si ji pak kupovaly. O dva dny později mi psala učitelka, že jí maminka říkala, že jeden chlapeček den potom večer úplně probrečel, protože knihu zapomněl ve škole a nemohl ji číst. To беру jako důkaz, že to asi není blbě napsané. Jedné věci se tedy věnovat nemůžu. Kdybych začal točit romantické komedie, tak asi můžu dělat jenom to. Ale to nechci.

Rád ze sebe chrlím názor. Glosováním si člověk uleví

Rozhovor s Vítem Schmarcem

„V některých chvílích jsme ve střetu zájmů všichni. Asi by to jinak nemohlo fungovat,“ popisuje stav kulturní publicistiky v Česku distributor a kritik Vít Schmarc. Jako ředitel jedné ze dvou českých distribučních společností soustředěných na artový film se na kulturní publicistiku dívá také pohledem osoby v samotném srdci filmového trhu. K tomu o kinematografii kriticky píše hned na několika platformách a moderuje popkulturní podcast na Radiu Wave. „Odstup od toho, co dělám profesně a odstup od toho, o čem mluvím v rozhlase, nebo o čem píšu, je dostatečně velký na to, aby nikdo nemohl říct, že si přihřívám polívčičku,“ dodává ke splynutí obou rolí. Sám ovšem přiznává, že vymezit hranice obou profesí byla dlouhá a bolestná cesta s pár přešlapy.

Vít Schmarc je literární historik, filmový a literární kritik, filmový distributor a producent. Vystudoval bohemistiku a divadelní vědu na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy. Působil na Oddělení pro výzkum 20. století a literatury současné v Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky. Jako dramaturg pracoval v distribuční společnosti Film Europe a pro přehlídku festivalových snímků Be2Can. Nyní je ředitelem distribuční společnosti Artcam. Publikoval studii *Země lyr a ocele: Subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v kultuře českého stalinismu*. Na Radiu Wave s Alešem Stuchlým moderuje popkulturní podcast *Čelisti*. Recenze a kritiky publikoval v časopisech Cinepur, A2 a Respekt a na serverech Seznam Zprávy, ČT Art, Aktuálně.cz nebo Hospodářské noviny.

Jste filmovým kritikem, publicistou i distributorem. Jak jste s filmem začínal?

Studoval jsem bohemistiku na Filozofické fakultě, kde byl obávaný předmět Fonetika a fonologie. Spousta studentů se mu chtěla vyhnout. Jednou z cest, jak se vyhnout zkoušce, byl takzvaný mezioborový doplněk. Vybral jsem si divadelní vědu a začal chodit na semináře profesorky Evy Stehlíkové, která se zabývala filmovými adaptacemi antických dramát. První práci jsem psal na Médeu Larse von Triera a strašně mě to chytlo. Uvědomil jsem si, že mě film fascinuje stejně jako literatura. Hodně jsem chodil na semináře, které se týkaly tohoto mezioborového aspektu a postupem času jsem začal kombinovat analýzu literatury s analýzou filmu. Až jsem se nakonec ocitl ve filmové distribuci, protože mě bavilo o filmu psát a myslet. Měl jsem pocit, že takhle můžu něco udělat i pro šíření artového filmu mezi diváky. Tak jsem tuto výzvu přijal, stal jsem se distributorem a potažmo trochu producentem.

S filmovou publicistikou jste působil nebo působilte skoro ve všech rubrikách předních českých médií. Jak vypadaly začátky vašeho psaní o filmu?

Začínal jsem v časopise Ikarie někdy v devadesátých letech. Vlastně to byl docela bezbolestný start, poslal jsem jim svoje texty, jim se líbily a přizvali mě, abych psal recenze. Postupně jsem texty dával do dalších médií. Nikdy jsem nebyl stálým členem žádné redakce, vždycky jsem byl externista. Ta pozice mi vyhovovala, protože jsem měl volnost a mohl jsem si vybírat. Pro mě psaní bylo vždy formou volnočasové aktivity.

Nevadí vám nejistota, která z bytí na volné noze pramení?

Je to vykoupené nějakou mírou nejistoty. Na druhou stranu je tu svoboda, která plyne z toho, že si můžu vybírat, co chci dělat a čím se chci zabývat. Nikdy jsem to nevnímal jako limit, dodnes to vidím jako svobodu. Samozřejmě to, že za mě nikdo neplatí sociální a zdravotní pojištění, se po určité době stává kamenem, který s sebou člověk vláčí. Ovšem je tu další řada věcí, kterou stálé zaměstnání nemůže garantovat. Je to něco za něco.

Působil jste jako dramaturg distribuční společnosti Film Europe a festivalu Be2Can. Nyní jste ředitelem distribuční společnosti Artcam, která se soustředí hlavně na menší artové snímky. Jakým způsobem v Artcamu vybíráte filmy, které přinášíte do českých kin?

V zásadě máme definovaná teritoria, ve kterých se pohybujeme. A to jsou filmové festivaly. Filmy nabízené na festivalech v rámci velkých marketů, tedy v Cannes, Berlíně a částečně v Benátkách, jsou pro malého distributora s minimálním budgetem, ještě dostupné. Nesnažíme se narozdíl od některých konkurentů, kteří se hodně fixují na oceněné filmy nebo filmy v hlavním výběru, jít po „festivalovém glamouru“. Obzvláště v posledních letech nás zajímají debuty a filmy z teritorií, které nejsou tolik reprezentovány v české distribuci. Bereme to svým způsobem jako nějakou objevitelskou činnost. Samozřejmě hlavním aspektem je, aby se nám film líbil a přišel nám esteticky a tematicky podnětný. Jdeme také po mladých autorech a autorkách. Teď se nám povedlo dvakrát nevědomky koupit filmy nebinárních entit. Snažíme se do výběru včlenit i kritérium, aby nešlo o film od prověřeného autora, ale aby přinášel novou vizi.

Pak samozřejmě přijdou pragmatické otázky. Budeme to schopni ufinancovat? Budeme to schopni vygrantovat tak, aby film mohl komerčně fungovat? Nebo alespoň vrátit náklady? Všechno se pak skládá v diskusi, kterou vedeme v čtyřčlenném týmu. Samozřejmě rozhodovací pravomoci jsou na mé straně, ale je pro mě důležité naslouchat ostatním. Když daný film někdo nenávidí, tak nemá, v tak malém organismu, cenu dělat distribuční práci.

Distribuce a publicistika, to přece jen zní protichůdně. Nebál jste se, že ukotvení v distribuci ukončí vaši publicistickou činnost?

O žurnalistickou kariéru jsem se nebál. Působím ale v Českém rozhlasu, kde máme s Alešem Stuchlým pořad Čelisti, u kterého jsem měl strach, že to bude vnímané jako konflikt zájmů. V jádru tam určitý konflikt zájmů je. Když jsme s Alešem byli součástí Film

Europe a Be2Can, tak jsme byli nuceni k tomu si definovat určité hranice. Ty nakonec vykryštalizovaly do závazku, že nikdy nebude mluvit o filmech, na nichž se distribučně podílíme, nebudeme je hodnotit a nebudeme nijak zneužívat pozici v Českém rozhlasu k budování vlastní distribuční platformy. Nebudeme tedy propagovat filmy, který děláme jako distributoři.

„Autocenzura není silná“

S jakou ambicí jste pořad Čelisti zakládali?

Radio Wave jako mladá platforma, která se před 12 lety teprve definovala, chtěla pořad o filmu. Shodou okolností jsem se tam potkal s Alešem Stuchlým. Znali jsme se z filmové vědy, kde se občas prolnuly večírky, a z časopisu A2, kde Aleš působil jako zakládající člen. Aleš přizval svého spolužáka ze střední školy Dana Řeháka a rozhodli jsme se, že zkusíme nahrát pilotní díl pořadu. Vlastně jsme moc netušili, co se po nás žádá. Dostali jsme volnou ruku, takže jsme přišli s volnou definicí pořadu, který bude recenzovat aktuální premiéry, bude mít novinkové rubriky a občas bude mít hosta z filmové branže. Tehdy podcast jako takový neexistoval. Existovaly jen Odvážné palce na Radiu 1, vůči kterým jsme se vymezili vkusem i rétorikou. Chtěli jsme trošku testovat hranice veřejnoprávnosti a zkoušet, kam až Wave může ve formátu pro mladé zajít. Samozřejmě, v současné době už nejsme formát pro mladé posluchače v pravém slova smyslu. Pořád se ale snažíme zkoušet, kam sahají možnosti kritického podcastu ve veřejnoprávním médiu.

Na jaké hranice narážíte?

Za ty roky jsme z hlediska podpory Českého rozhlasu nenarazili skoro na žádné hranice. Sem tam někomu ujelo sprosté slovo nebo něco, co je na seznamu slov, které se používat nemají. Jinak jsme ale nikdy nenarazili na to, že by nám Český rozhlas něco zakazoval, nebo nakazoval, jak se máme chovat, o čem máme nebo nemáme mluvit. Dostali jsme v tom volnou ruku i překvapivou podporu. Kromě veřejnoprávního kodexu, který člověk

musí respektovat a který je součástí práce od začátku, se nikdy nestalo, že bychom narazili na cenzuru. Všechno je to autocenzura a ta v našem případě není příliš silná.

Jak se formát podcastu vyvíjel oproti své současné podobě?

Nejvýraznější změnou byl moment, kdy se Dan Řehák z osobních důvodů rozhodl, že jako stálý člen přestane do Čelistí chodit. S Alešem jsme stáli před otázkou, jak pořad nově pojmem. Rozhodli jsme se vytvořit širší tým, kam jsme pozvali své kamarády, se kterými jsme stejně nějakým způsobem kriticky spolupracovali. To byla Šárka Gmitterková, Antonín Tesař, Tomáš Stejskal nebo Kamil Fila. Během covidu se rozvolnily hranice toho, jak pořady vypadají, protože se improvizovalo. Přistoupili jsme na model zábavných rubrik, kdy si vybíráme různé bizarní události a snažíme se je vtipně glosovat. Stala se z toho svým způsobem víc podcastová relace, která se zabývá filmem, a ještě má přidanou hodnotu. Lidé to tehdy strašně oceňovali.

Po covidu jsme se rozhodli, že u toho zůstaneme. Nyní se snažíme zase více vracet k filmovým rubrikám díky příchodu Jana Vejnara. To je typický člověk z filmové branže v tom smyslu, že ho film opravdu do hloubky zajímá. Je to filmový tvůrce spíše než kritik, takže přináší vítaný ponor do dění ve filmech, na festivalech a v průmyslu. To pořad posouvá zpátky ke kořenům.

Formát Čelistí je v mnohém velmi specifický. Kombinujete v něm odkazy na popkulturní události, memes, novinové titulky, zvukové záznamy z internetových hitů, filmy, seriály a aktuální dění na české kulturní, politické i společenské scéně. Je tento žánr „hyperaktivní“ kritiky, přirozený vývojem kulturní kritiky?

Myslím, že to tak je. Filmová kritika se obecně posouvá od katoven a pořadů na Vltavě, kde se dlouze analyticky proniká do různých formálních a stylistických aspektů. Lidé nyní chtějí glosování. I v glosování se pořád snažíme mít na paměti, že film je významový systém plný symbolů. A je třeba k němu přistupovat s mírou vhledu. Samozřejmě se ale netváříme, že jsme akademický pořad. Kdysi nám říkali, že jsme akademický punk, já mám

pocit, že už jsme trochu více ten punk. Snažíme se o co nejtrefnější glosy, které hodně pracují s emocionalitou, to vůbec nezastíráme. Pracujeme s tím, že lidé chtějí slyšet názory, chtějí se hodně vyhraňovat a mají rádi, když to má kadenci a vtip. Nebereme se jako filmová esejistika, ale jako filmový podcast.

Mám pocit, že kritika se skutečně vyvíjí k tomu, že lidé vše chtějí dostat rychle, jasně a pokud možno s hvězdičkami nebo bodíky. Jsou zvyklí tak fungovat, protože jsou zformovaní Československou filmovou databází, chtějí vidět ta procenta. My řekneme, jestli se nám to líbilo, nebo ne, ale zároveň vás budeme konfrontovat s uceleným názorem a budeme se bránit bulvarizaci, která třeba na ČSFD.cz nastala. Z té se stává ideologická stoka, kterou je v poslední době velmi obtížné číst.

Baví vás tento formát tvorby více než odbornější texty třeba pro časopis Cinepur?

Pro mě jsou to dvě úplně odlišné disciplíny, jako bych zapojoval dvě různá centra. Jedno je o rychlém glosátorství a druhé o usednutí a navázání dialogu s filmem, který se mi třeba nelíbil. V Čelistech ho můžu spláchnout během tří minut. Ale ve chvíli, kdy si člověk musí k filmu sednout a začít o něm přemýšlet, tak to vede k tomu, že danému snímku jde více vstříc. V něčem je to zábavné, protože si najednou více formuluji názory, které mám už pocitově předpečené. Při psaní si je můžu více argumentačně osahat a dát jim lepší tvar. Oboje je pro mě velice zábavné a svým způsobem uvolňující. Když píšu, tak je to pro mě proces uvolnění. Stejně tak když jsem v Čelistech, tak pro mě jde o terapeutický formát. Člověk ze sebe vychrlí bezprostřední dojmy a reflexe. V psaní jim pak může dát tvar, což je zábavná komunikace dvou formátů.

Jak se u takových formátů liší vaše příprava?

Formát Čelistí je týdenní, takže je dost neúprosný. Je třeba ho nakrmit čtyřmi až pěti tituly, někdy jsou to seriály, což je ještě složitější. Že bych si film pustil třikrát, než o něm něco řeknu v Čelistech, to dělám málokdy. Vlastně to nedělám skoro vůbec. Když jde o text, mám na to dost času. Pokud tedy nejde o klasický text ve stylu „Píšeme to, protože teď je

premiéra a potřebujeme to hned, pak už to nebude nikoho zajímat.“ Když jsem psal texty pro Cinepur, tak jsem si film rád pustil dvakrát, což koresponduje s tím, jak se člověk snaží do hloubky potvrdit svoje pozorování.

V současnosti nejvíce píšu pro Seznam Zprávy. Tam je to diktované časem, je jasný deadline, kdy je premiéra, kdy to editor potřebuje a neexistuje, aby člověk měl dost času vidět film dvakrát po sobě. To by musel jít na novinářskou projekci, a ještě na premiéru. Troufám si říct, že to už se dostáváme na hranu něčeho, co je finančně neúnosné. Taková práce by byla hobby, člověk by nakonec dotoval to, co dělá. Pokud člověk píše delší texty pro média, která fungují na principu aktuálnosti, tak je tlačen k tomu, aby si připravoval názor už během sledování filmu a pak ho rychle vychrlil.

Lépe psát, než mluvit

Popisujete režim, který je poměrně stresující – napsat vše hodně rychle a na jedno zhlédnutí. Zároveň říkáte, že vás psaní uvolňuje. V čem je pro vás uvolňující?

Jsem schopný psát snadno a rychle. Pro mě je vyjadřování psaným textem to nejsnazší, jde mi lépe než mluvení. Jsem schopný psát rychlostí, která někdy udivuje i mě. Nechci, aby to vypadalo, že se chválím, jak jsem vynikající psavec, ale nikdy jsem neměl problém s editory, nikdy mi nevraceli texty. Neměl jsem pak stresující aspekt toho, že vím, že to budu celé přepisovat. Naopak. Já vím, že když text pošlu, tak je v něm úroveň, za kterou si stojím, a která projde i u editora. Beru to jako zábavný dialog s filmem, který sepíšu do odstavců.

Chvilé, kdy si sednu a začnu psát, je pro mě momentem, kdy si uvědomuji, že to půjde snadno. Zažil jsem samozřejmě texty, které byly komplikované, trvaly mi a musel jsem je přepisovat, ale nikdy to nebyl několikadenní zásek. Vždycky to trvalo spíše desítky minut.

Nepíšete o filmech Artcamu, ani o nich nemluvíte v Čelistech. Spolumoderátor pořadu Aleš Stuchlý o nich mluví?

Aleš může, protože s Artcamem už dva nebo tři roky nemá nic společného. Velice rád poslouchám jeho kritické postřehy k filmům, které jsem třeba koupil. Pro mě je to zábavný test, protože jeho vkusu si cením. Když mi film pochválí a je z něj nadšený, tak vím, že jsem koupil dobře. Je to člověk, který se opravdu v nezávislých a artových filmech vyzná. Ve chvíli, kdy mi řekne, že je to kravina, tak jsem z toho samozřejmě smutný. V životě by mě ale nenapadlo, abych mu třeba říkal, „Hele nemluv o tom v Čelistech, uškodí nám to.“ Naopak. Jsem rád, když to zazní. Myslím, že jeden z principů, proč člověk filmy kupuje je, aby na ně lidé reagovali. Reakce nutně neznamená pozitivní reakce.

Definování pravidel podcastu byl bolestný proces, neříkám, že tam nedošlo k určitým překročením této hranice. Nakonec to ale vykrytalizovalo do funkčního modelu. Odstup toho, co dělám profesně a odstup od toho, o čem mluvím v rozhlase, nebo o čem píšu, je dostatečně velký na to, aby nikdo nemohl říct, že si přihřívám polívčičku. Tedy, že jako žurnalista a zároveň distributor využívám jednu pozici pro druhou.

V Čelistech jste roku 2022 vyhlásili filmem roku íránské road-movie Na cestě, které distribuoval právě Artcam. Řešili jste to dopředu?

Řešili jsme to dopředu. Z hlasování jsem byl vynechán a stejně film v žebříčku vyhrál. Pak jsme řešili, co s tím. Aleš řekl, že on za filmem stoprocentně stojí a chce ho mít na prvním místě. Snažil jsem se to nekomentovat, ujelo mi to až ve vysílání, když jsme díl nahrávali. Film jsem okomentoval, což byla chyba a neměl jsem to udělat.

Hlasování proběhlo tak, jak běžně probíhá. Každý odevzdal svoje tipy. Aleš je pak seřadil jako hlavní editor a kmenový zaměstnanec Českého rozhlasu. Sice to vypadalo, že vyhrál film Artcamu, ale Aleš ho ve skutečnosti viděl jako první. Doporučil mi ho a já jsem ho koupil teprve na základě jeho nadšení. A samozřejmě protože se mi líbil. Bral jsem to jako, že to naprosto koresponduje s tím, jak vypadají žebříčky Čelistí. Aleš má hlavní hlas, což je v pořádku, protože on jako editor rozhoduje o tom, co se do pořadu bude zařazovat a co ne. V dané chvíli to pro mě bylo korektní. Co nebylo korektní je to, že jsem si nepohlídal

výstup a něco jsem k filmu řekl. Vysvětlili jsme si to potom s editorkou Radia Wave. Dohodli jsme se, že budeme jasněji komunikovat, že žebříčky vznikají společným hlasováním a rozhodující hlas je Alešův.

Ozývají se vám s takovými otázkami i běžní posluchači?

Běžní lidé to úplně ignorují. Vnímají to kolegové z kritické nebo filmové branže. Třeba když se člověk negativně vyjádří o jejich filmu, tak to nesou nelibě a snaží se to zdůvodnit tím, že je tam od začátku nějaký bias. To je jejich svaté právo, ale trvám na tom, že třeba *Slovo* je jeden z nejhorších českých filmů posledních let, a budu to hájit ať už jsem distributor, kritik nebo popelář.

To jsou drobné incidenty, ale myslím si, že jinak si lidé zvykli. Tento rybníček je strašně malý. Lidé se nepozastavují nad tím, že si kolegové z branže často hodnotí granty, rozhodují o přidělování peněz svým známým a pak by se pozastavili nad tím, že se někde v žebříčku objeví nějaký film? Spíše to ukazuje na to, jak jsou tady kritéria volně nastavená a jak moc jsme zvyklí, že někdo stojí někomu na noze. Už to ani nedokážeme pojmenovat, protože v některých chvílích jsme ve střetu zájmů všichni. Asi by to jinak nemohlo fungovat.

Kauza okolo snímku *Slovo loni v létě* výrazně rezonovala na sociálních sítích, alespoň v kulturních kruzích. Co přesně se okolo vaší recenze událo?

To byla kauza, která se do značné míry odehrála na Facebooku. Tehdy jsem byl osloven Seznam Zprávami, abych jel do Karlových Varů a sepisoval svůj kritický zápisník. Přijal jsem to, přišlo mi to zábavné a chtěl jsem být u toho. Tehdy se objevily slavné manifesty jako manifest *Nové české intimity*. Chtěl jsem psát o českých filmech v soutěži, protože jsem si říkal, že by to mohl být zlomový ročník.

Slovo pro mě přišlo jako zjevení, protože přesně definovalo, co je špatně na současném českém filmu, který vypovídá o nedávné minulosti. Co je špatně na jeho ideologické

rigiditě a na neschopnosti nechat postavám volný jazyk. Napsal jsem text s určitou mírou žlučí, protože ten film mi žlučí hnul, to přiznávám. Zároveň jsem ale strukturovaně vysvětloval, v čem se mi tento přístup zdá zastaralý a totálně přežitý. Objevili se lidé, kteří (jak se následně ukázalo) byli s filmem produkčně či osobně spjati a začali poukazovat na to, že jsem filmu chtěl uškodit. Dnešní kritik nebo někdo, kdo píše v podstatě názorový blog, má přitom těžko moc, aby film zasáhl tak tvrdě, že na něj nikdo nepřijde. Takhle to vůbec nefunguje. Recenze jsou miniaturní zrnko v rozhodování lidí, jestli půjdou nebo nepůjdou na film.

Vypuklo kolem toho takové klasické kolečko – osobní lustrování, ad hominem argumenty. Spousta lidí kolem toho filmu se text dotkl, protože se ukázalo, že má skupinu loajálních fanoušků. Stejně tak má ale skupinu velmi loajálních „hejtrů“, kteří za mnou dodnes chodí a děkují mi, že jsem to napsal. Kdyby se to neodehrálo v duchu „Pojďme se vůbec nebavit o tom, jestli náhodou nemáš v některých argumentech pravdu a pojďme řešit to, že jsi filmu chtěl ublížit, protože jsi proti němu osobně zaujatý,“ tak by to asi bylo v pořádku.

Řešili jste situaci s Jonášem Zbořilem, editorem kulturní rubriky Seznam Zpráv?

Jeden z nejhlasitějších kritiků se rozhodl, že kauzu bude medializovat, napsal to dokonce na Facebook Seznam Zpráv. Pak jsem Jonášovi říkal, že jestli se k tomu chce vyjádřit, tak může někde deklarovat, že jsem zároveň člověk, který působí ve filmové branži a jestli se tím chce zabývat, tak jsem připravený se tím zabývat. Jejich reakce byla, že to řešit nebudou. Text je v názorové sekci, a je tak vyargumentovaný, že někdo těžko může říct, že si vyrovnávám účty.

V medailonku na webu Seznam Zpráv přitom máte napsáno, že jste novinář i distributor v jedné osobě.

To byla jediná věc, kde editor mohl být prozíravější. Nechal jsem to pak změnit na základě této kauzy, aby to zaznělo zcela zřetelně. Tehdy jsem tam byl vedený jen jako filmový publicista. Museli jsme to ztransparentnit. Až v té chvíli mi došlo, že by to mohlo zaznít.

Radost z „beefu“

Nejbližší konkurencí Artcamu, byť se zaměřujete na odlišnou oblast a operujete s jiným rozpočtem, je společnost Aerofilms. Když píšete recenzi na snímek od nich, přemýšlíte o tom, že to je prakticky nejsnazší prvek recenze, která se dá napadnout? Tedy že je chcete pošpinit, protože máte podobnou diváckou základnu?

V Karlových Varech jsem loni hodnotil jejich film *Trojúhelník smutku*. Byl jsem k němu poměrně kritický a říkal jsem si, jestli to mám, nebo nemám dělat. Pak jsem si řekl, že to udělám, protože si troufnu říct, že Rubena Östlunda jsem tady jako kritik objevoval jako jeden z prvních. Byli jsme s Alešem první, kdo o něm psali ucelenější texty na Be2Can a první, kdo napomohli tomu, že se tady jeho filmy začaly objevovat. Byl jsem si tak moc jistý tím, co píšu, že jsem věděl, že je to nenapadnutelné. Aerofilms tu recenzi navíc nadšeně sdíleli, což mě mile překvapilo. Někteří lidé z Aerofilms jsou fanoušci Čelistí a ví, že v sobě nemám touhu je poškodit. Ani nevím, jak bych je vlastně mohl poškodit. Na film nakonec přišlo přes 50 tisíc lidí, bylo úplně jedno co o tom psali kritici. Lidé se pro to nadchli, film je zábavný a pro spoustu lidí je relevantní reflexí současnosti. Na tom kritik nic nezmění.

Když filmy od Aerofilms hodnotím, беру to tak, že jsem filmový fanoušek. Spoustu jejich akvizic musím chválit, vybírají si dobré filmy. U spousty akvizic se pocitově nepotkáme, ale dávám si pozor, abych dobře zdůvodňoval, v čem se mi konkrétní film nelíbí. Nikdy se mi nestalo, že by se mi někdo z Aerofilms ozval a řekl, že bych jim chtěl škodit. Naopak, velice ochotně nám poskytují screenery a vyzývají nás k tomu abychom se filmy zabývali. Beru to jako velmi zdravý přístup ke kritice. Je to přece jen tým, ve kterém jsou mladší lidé, které nějaká forma „beefu“ baví.

Smysl kritiky pro vás spočívá tedy spíše v tom upozornit na film, než odradit nebo přilákat diváky do kina?

Filmová kritika pro mě spočívá ve strukturovaném dialogu s dílem, naslouchání svým pocitům a snaze pocity co nejpřesněji promítnout do toho, co film je. Píšu jednoduše proto, že mě baví argumenty sepisovat. A baví mě je předkládat lidem k diskusi. Kritiku beru jako příležitost strukturovaně naformulovat vlastní názor a vstoupit do záživné a podnětné diskuse. Vůbec to neberu tak, že bych chtěl lidem doporučovat, na co mají, nebo nemají chodit.

Věnuje česká kritika dostatečnou pozornost artovým filmům, které distribuuje Artcam?

Kritici, kterých si cením, kteří jdou v psaní do hloubky, jim dost svého času i prostoru v psaní věnují. Víím, že pro spoustu z nich je složité tato témata prosadit, zejména ve větších médiích. Vůbec ale nemám pocit, že by kritika naše filmy ignorovala. Naopak jsou pravidelně součástí žebříčků a statusů kritiků. Znamená to, že v nich rezonují. I když se třeba nakonec nedostanou do kulturní rubriky velkého média, tak to, že kritik napíše, že se mu film líbil na svůj osobní Facebook, je pro mě dostatečné. To pokládám za podobně hodnotné, jako když potom vyjde velký text.

Česká filmová kritika se o tento segment pořád zajímá. Jsou tady lidé dostatečně naladěni na to, aby o takových filmech byli schopni dobře a poučeně psát. Pak je tu část publicistů, u kterých jsem radši, když se těm filmům desetikilometrovým okruhem vyhnou.

Jak vy sám přistupujete k hodnocení filmů na svých osobních platformách, jako je Facebook nebo ČSFD.cz?

ČSFD.cz je pro mě dobrý záznam, protože filmů vidím poměrně hodně. Když mám čas, tak se snažím vkládat hodnocení, abych se k tomu případně mohl vrátit. Rád ze sebe chrlím názor, na což jsou sítě ideální platforma. To neberu vůbec jako kritickou nebo recenzentskou činnost. Glosuji tam, což je zábavné. Člověk si tím trochu uleví.

Jak se v Česku jako člověk se stálým zaměstnáním a kombinací externích úvazků cítíte? Ať už z finančního nebo jiného hlediska?

Hodně nad tím uvažuji. Už to dělám docela dlouho, od chvíle, co jsem odešel z Akademie věd, kde jsem měl stabilní zázemí. Je v tom svoboda a je v tom taky trochu nedospělosti, byť je to nedospělost jenom efemérní, protože člověk musí přežít a platit účty. Pro mě je to ale pořád věc volby. Je to obchod, který jsem uzavřel s tím, že jsem věděl, jaké jsou jeho výhody a nevýhody. Zatím jsem ho udržel, protože výhody převažují.

Nikdy jsem se neocitl v situaci, kdy bych měl pocit, že nezaplatím to, co zaplatit mám a nevyžiji. Občas se dostaví pocit, že člověk nedělá dobře situovanou institucionalizovanou práci, kde je od někdy do někdy a nenosí si ji pořád domů. Dostavuje se i pocit, že jsem dost starý na to, abych byl freelancer. Pokud se rozhodnu, že už jím být nechci, tak budu muset hledat nějakou alternativu. Zatím ale pořád mám pocit, že to dává smysl.

Méně práce by zlepšilo můj pocit ze života jako takového. To není malá kvalita

Rozhovor s Klárou Vlasákovou

Jak se v Česku žije lidem, kteří jsou každý měsíc nuceni kombinovat několik úvazků jen proto, aby se užívali? „Vyhovuje mi mít více způsobů, jak psát. Jiná otázka je samozřejmě ekonomická stránka. Klidně bych toho mohla psát méně a snížit si tempo, ale potřebuji naplnit měsíční příjem,“ říká Klára Vlasáková. Sama Vlasáková v rozhovoru popisuje, jak těžké je pro ni jako spisovatelku, scenáristku a publicistku nepřibírat další práce a naučit se odmítat pracovní nabídky. V psaní i produkci kulturních textů přes finanční limitace vidí budoucnost, vnímá je jako statusovou záležitost, jejichž hodnota v čase poroste. Poukazuje ale na paradox vlastní tuzemské mediální produkce. „Kulturní publicistika je v Česku na hrozně dobré úrovni. Je ale vážně smutné, že v době, kdy jsme na tom kvalitativně tak dobře, kulturní publicistika zároveň mizí. Vedení redakcí jsou v tomhle krátkozraká,“ uvádí Vlasáková.

Klára Vlasáková je spisovatelka, scenáristka, dramaturgyně a publicistka. Absolvovala žurnalistiku a gender studies na Univerzitě Karlově a scenáristiku a dramaturgii na FAMU. V próze roku 2020 debutovala s románem *Praskliny*, za který byla nominována na Cenu Jiřího Ortena. Roku 2023 vydala svůj román *Těla*. Je autorkou scénáře ke sci-fi dramatu *Běžná selhání* v režii Cristiny Grosan. Kulturními texty přispívá do Salónu Práva, A2larm, Seznam Zprávy nebo Heroine. Publicistické komentáře o politice či sociálních tématech připravuje pro veřejnoprávní Český rozhlas Plus, pracuje také jako dramaturgyně České televize. Momentálně je na mateřské dovolené.

V minulosti jste uvedla, že psaní je pro vás nejbližší forma komunikace. Co to znamená?

Když se bavím s lidmi tvář v tvář nebo využívám jiné druhy komunikace, které zahrnují mluvenou řeč, tak spoustu významu spadne pod stůl. Nedokážu se třeba v daný okamžik vyjádřit, přemýšlím nad něčím jiným, velkou část pohltí také neverbální komunikace. Potom si takové situace přehrávám v hlavě a říkám si, jak jsem to měla říct jinak. Psaní je pro mě nejčistší způsob, jak vyjádřit, na čem mi záleží. Případně se k textu mohu vrátit a upravit ho. Pro mě jde o způsob komunikace, u kterého nejvíce sděluji, co bych chtěla.

U textů se vám nestává, že se k nim vrátíte a řešíte, zda jste něco neměla napsat jinak?

Moc se ke svým starým textům nevracím. Generovalo by to ve mně právě takový pocit. v každém období bych to napsala jinak. U publicistiky by to nemělo smysl, protože kontext se vždy mění a témata se posouvají, tam jde spíše o zajímavý historický materiál.

Jste absolventkou žurnalistiky a gender studies na Univerzitě Karlově a scenáristiky a dramaturgie na FAMU. Jak jste se dostala ke studiu tolika oborů?

Velmi jsem chtěla na žurnalistiku s tím, že k ní budu studovat ještě scenáristiku. Na žurnalistiku jsem se dostala a na FAMU mě nevzali. Byla jsem takový overachiever, tak jsem si k tomu vzala ještě bohemistiku. Myslela jsem si, že tam bude hodně literatury, ale bylo tam velké penzum lingvistické části. Ta mi nešla, nebavila mě a neměla jsem na ni buňky. Skončila jsem po roce a půl. Žurnalistiku jsem dostudovala do bakaláře, na magistra jsem už nešla. K tomu jsem se potom dostala ještě na FAMU.

FAMU pro mě bylo důležitá, díky ní dokážu lépe přemýšlet o filmu a svému psaní, ale hodně mi chyběl teoretický základ. V roce 2016 jsem se pak hlásila ještě na gender studies. Měla jsem na to dobrý věk, bylo mi 26 let a chtěla jsem číst teoretické texty, přemýšlet nad nimi. O studium jsem hodně stála.

Jak jste si během studií představovala, že budete pracovat?

Na začátku jsem očekávala, že budu v redakci a k tomu budu psát svoje věci. Neviděla jsem se úplně jako novinářka, myslela jsem, že bych mohla občas napsat knihu. V rámci praxe jsem byla jako studentka žurnalistiky v pražské redakci celostátního deníku.

Měli jsme tam vedoucího, který mi první dva dny připadal sympatický. Asi třetí den, co jsem tam byla, mi večer poslal zprávu, že se mu líbil můj text a že mi to moc slušelo. Hodně mě to znejistělo, nevěděla jsem, co s tím dělat. Bylo mi asi 22 let a nikomu v redakci jsem to samozřejmě neřekla. Během několika měsíců nevhodné zprávy chodily běžně. Hledala jsem chybu v sobě, začala jsem hodně řešit, jak se oblékám, abych byla co nejvíce zahalená. Když jsme měli spor ohledně textu, tak jsem cítila, že se nebavíme o něm, ale o tom, že nereaguji na zprávy. Neměla jsem pocit, že jsem v pozici, kdy bych o tom mohla mluvit nebo vedoucího konfrontovat. Debata o sexuálním obtěžování tehdy nebyla ve veřejném prostoru tolik usazená.

Nakonec jsem odešla a deníková práce se mi tím zošklivila. Už jsem si nedokázala představit, že budu někde v redakci, to pro mě bylo synonymum uzavřeného prostoru s nějakým mužem, který si bude moct dovolit chovat se naprosto nevhodně.

Kdy jste si uvědomila, že chyba nebyla ve vás?

Když jsem zjistila, že se to dělo více redaktorkám. Až po nějaké době šly za tehdejším šéfredaktorem, který přislíbil řešení, nicméně ten člověk na své pozici dále zůstal.

Pak jsem si říkala, proč jsem o tom s někým nemluvila. Styděla jsem se a měla jsem pocit, že se tím devaluje moje práce. Byl to mix studu, viny a nedostatku nástrojů, jak o tom mluvit. Dnes bych to řešila jinak. Když se u sexuálního obtěžování řeší, proč to dané osoby nenahlásily, tak mi přijde smutné, že lidé vůbec nevidí faktor zkušeností a věku. Nyní jsme tématem více obklopení a už lépe tušíme, jak s tím nakládat.

Přirozená cesta ke kultuře

Vaše publicistické texty nejsou zdaleka jenom kulturní, zaměřujete se také na sociální problematiku, feministická témata i politiku. Jak jste se dostala přímo ke kulturní publicistice?

Profilovala jsem se tak už během studia, inklinovala jsem ke kulturním tématům. Nedokázala jsem si představit třeba práci v politickém zpravodajství. Když jsem začala spolupracovat s redakcemi, tak jsem automaticky nabízela kulturní témata. Nejprve jsem ale na praxích dělala vždy rozhovory.

Ke kultuře jsem tedy došla přirozeně. Ještě během školy jsem dostávala alimony, které mi spolu s přivýdělkou pokryly měsíční příjem. Kulturní novinářinou jsem si tak přivydělávala. Pak jsem také začala psát pro Festivalový deník Karlových Varů.

Nyní jste spisovatelka, scénáristka, dramaturgyně, publicistka i matka. Jak se sama definujete?

Jako člověk, co píše. Na hrozivé večírkové otázky o práci říkám, že píšu a dále to moc nerozebírám. Všechny ty formy jsou způsob, jak se psaným slovem vyjádřit. Jen pro to využívám jiné kanály.

Jak se v této pozici cítíte?

Dobře. Vyhovuje mi mít více možností, jak psát. Jiná otázka je samozřejmě ekonomická stránka. Klidně bych toho mohla psát méně a snížit si tempo. v tom jsou honoráře za kulturní publicistiku často malé. Nechápu a docela se stydím zeptat, jak publicisté na volné noze vůbec zvládnou žít.

Vyhovovalo by vám pracovat méně?

Ano. Přijde mi celkem uvěřitelné, že bych dělala ty samé věci, ale v menším presu a s většími pauzami.

Zvedla by se tím i kvalita vaší tvorby?

To je otázka. Někdy na něco mám více času, ale stejně to udělám těsně před deadline. Ale myslím, že asi ano. Zlepšilo by to hlavně můj pocit ze života jako takového. A to není malá kvalita.

Musíte se nutit do toho, abyste nebrala další práce?

Musím. Třeba v audiovizi při psaní scénáře často nejde odhadnout, jak se kterému projektu bude dařit – a někdy bohužel taky dlouho čekáte, až přijdou peníze. Špatně se tak plánuje, jestli něco vzít nebo ne.

Jak se vyrovnáváte s takovou nejistotou?

Představa, že budu na volné noze pro mě byla příliš stresující. Vzbuzovalo to ve mně pocit, že musím každý měsíc něco napsat. Přišla bych o možnost, že si některý měsíc nic nemyslím. Nebo mě nic nenapadá. Celkem krátce po škole jsem nastoupila do zaměstnání na plný úvazek, teď jsem na rodičovské dovolené.

Jinak pracuji na pozici dramaturgyně, kdy musím odstoupit z pozice vlastního názoru na psaní a jít více s tempem daného autora nebo autorky. Musím přepnout a necpat jim své nápady. Někdy se mi to zas tak nedaří, ale u dramaturgů a dramaturgyně je třeba najít jádro sdělení a pomoci s ním autorovi. Ne ho přesvědčovat o své pravdě.

Jak při tolika úvazcích vypadá váš denní režim?

Nemám vlastně žádný režim, s dvouletou dcerou skoro nejde nastavit. Každý den je jiný. S mužem se snažíme den rozdělit tak, aby se každý mohl nějakou dobu věnovat práci a péči. Před jejím narozením jsem se snažila první část dne věnovat kreativně složitějším pracím a druhou jsem dělala spíše byrokracii, která k práci také patří.

Jako kulturní publicistka jste přispívala třeba na web Seznam Zprávy, do Salonu Práva, na Alarm nebo Heroine. Jak jste se k daným médiím dostala? Šlo o vaši iniciativu nebo vás kontaktovali daní editoři?

Většinou mě oslovil někdo z redakcí. Pohybují se v daném prostředí, tento sociální kapitál generuje další nabídky. Za měsíc toho ale tolik nenapíšu, jde spíše o pud, když mě dané téma hodně zajímá nebo mi přijde důležité. Teď jsem psala větší text o seriálu *Sucession*, na což jsem se velmi těšila. Chtěla jsem skrz psaní sama zjistit, co si o tom myslím. Třeba náměty komentářů na Český rozhlas Plus si volím sama. U ostatních médií se mě editoři spíše ptají.

Jakým způsobem se liší váš tvůrčí proces, když píšete knihu, námět na audiovizuální dílo nebo publicistický text?

U publicistického textu jako kratšího formátu už mám text většinou v hlavě a vím k čemu chci dojít. U volného psaní hlavní linku spíše objevuji během procesu. Záchytných bodů je pár a já pozoruji, jak roste vše okolo.

Jak se vám daří přecházet mezi těmito rolemi?

Nedaří. Jako dramaturgyně občas cítím, že lidem radím až příliš konkrétní řešení. Pak se musím zase uklidnit a necpat jim ho. Nebo když někdo dramaturguje něco mého, tak si někdy zase říkám, že to není úplně dobrá rada. Musím se krotit v tom, aby spolu ty role tak nesoupeřily. Už se mě někdo ptal, jestli si dokážu dramaturgovat vlastní látku. To nedokážu. Sama chyby vůbec nevidím, musí vždy přijít někdo jiný a říct mi co nefunguje.

Jak se vám daří přecházet mezi rolí scénáristky jako tvůrkyně a „objektivní“ kritičky?

Udělal jsem si pravidlo, že nebudu psát o filmových nebo knižních dílech z českého prostředí, pokud ten rok také vydávám nějaký projekt. I když jsou to třeba rozdílné žánry a neprotínají se v cílové skupině ani ambicích. I tak to není fér.

Přišla jsem na to na základě předchozí zkušenosti, když byly v kinech *Běžná selhání*, ke kterým jsem psala scénář. Ke konci stejného roku jsem psala na Seznam Zprávy recenzi na film *Vánoční příběh* od *Ireny Pavláskové*. Byly to velmi rozdílné filmy, *Vánoční příběh*

je divácká feel-good komedie, *Běžná selhání* šla spíše cestou nezávislejší artovky. Oba filmy ale budou poté ve výročních zprávách jako české filmy roku 2022.

Má recenze nebyla moc pozitivní. Nepřišlo mi pak fér, psát takhle o kolezích z oboru, když jsem se ten rok také na něčem podílela. Asi bych to tolik nehrotila, kdybych byla dramaturgyně u daného filmu, jako scenáristce mi to ale zpětně přišlo nevhodné. Ptala jsem se na to i editora Jonáše Zbořila, kterému tu přišlo v pořádku, protože šlo o hodně odlišné kategorie. Stále jsem nad tím ale přemýšlela. Na základě této zkušenosti jsem si vygenerovala pravidlo, abych si to nevyčítala. Letos jsem obdobně nechtěla psát o jedné české próze, protože mi vyšel román *Těla*.

Přeskakovat mi ale jinak jde dobře. Zkušenosti z vlastní tvorby jsou nepřenosné. To, co dokážu analyzovat u jiných děl, nedokážu přenést do vlastní tvorby.

Text jako autorita

Jste (spolu)autorka scénářů ke sci-fi filmu *Běžná selhání*. Když jste v roli publicistky, všímáte si specifických aspektů filmů, protože s tvorbou audiovizuálních projektů máte zkušenosti?

Filmaři a filmařky občas po kritikách chtějí, aby věděli, jak film vzniká. To byla hezká synergie v 60. letech. Ne proto, že by kritici a kritičky šli filmové obci tolik na ruku, ale jednoduše hodně věděli o pozadí filmu. Znali slabá místa československého filmu, věděli o jeho tendencích a tvůrce sledovali už od školy.

To, že někteří kritici a kritičky o světě filmařů a filmařek tolik neví, se ukazuje třeba tehdy, když se řeší nějaký problém okolo FAMU. Když se probírá mocenské pnutí na fakultě, tak z některých komentářů vychází, že autoři nebo autorky příliš nesledují dlouhodobý vývoj. Máme tu ale samozřejmě autorky a autorky jako je Martin Šrajger, Kamil Fila, Kateřina Špičáková a další, kteří toho o procesu vzniku filmů nebo o zázemí nastupujících talentů ví hodně.

Dávat taková pozice kritikům větší autoritu?

Autoritu dává jen text. Tohle je znalost navíc, kterou by ale měli mít i lidé, kteří neznají nikoho z filmového světa. Když se bavíme o tom, že filmy jsou nějakým způsobem nedopečené, tak je za tím často systémový problém. Verze scénáře vznikají rychle, není na ně dost času, filmy jsou nedofinancované nebo je málo natáčecích dnů. Může mi to coby kritičce připadat špatné, ale je dobré dát si vše dohromady.

Jste tedy na základě vlastních zkušeností naopak empatičtější?

To asi ano. Je mi těch lidí více líto.

Jak přistupujete ke sledování nebo hodnocení filmů podobného žánru, jako jsou vaše scénáře nebo romány?

Divácky mě to zajímá. v Karlových Varech má letos mít speciální uvedení film Bod obnovy, což je čistokrevné české sci-fi, na které se ráda podívám. Já tedy tvořím spíše taková sociální sci-fi. Nemyslím si, ale že bych cítila větší spřízněnost nebo naopak snahu se porovnávat. Každé dílo je jiné, i když jde o podobný žánr.

Dokážete si vzít něco z recenzí své vlastní tvorby?

Nejsem si jistá, jestli si jako tvůrkyně dovedu – a jestli je pro mě recenze vůbec určená. Teoreticky mě to přivede na něco, co nefunguje. Recenze jsou ale spíše zacílené na publikum, tomu mají pomoci analyzovat důležité prvky díla, jeho slepá místa atd. Zpětná vazba pro autora nebo autorku je malá, což je dobře.

Tvůrce a tvůrkyně by to totiž dostávalo do hrozného zmatku, protože každá recenze říká něco jiného. Proces autorské sebereflexe je složitější a hlubší než to, že si přečtu špatnou kritiku a řeknu si, že to příště udělám jinak. Ani by to nemělo být takhle jednoduché, to by potom úplně zmizela odpovědnost k dílu jako takovému.

Jak u vás tedy vypadá autorská sebereflexe?

Trvá docela dlouho a nejsem v celém průběhu schopná vystopovat nějaké aha momenty. Je to trochu jako s autorským procesem jako takovým. Podněty se ukládají a časem vytvoří půdu pro růst něčeho nového. Nejsem úplně schopná najít tam racionální linku. Myslet si ale, že lidé tvoří jen na základě svého vnitřního puzení a nejsou ovlivnění vnější zpětnou vazbou, je velmi mylné. Píšícího člověka to navíc staví na nesmyslný piedestal.

Do jaké míry vkládáš do svých textů sama sebe a své zkušenosti?

Hodně. Zároveň mi moje postavy nemusí být nijak podobné ani lidsky blízké. Považuji naopak za důležité napsat uvěřitelně i postavu, se kterou bych si v normálním životě nesesla na kávu. Jde o to najít si v ní vrstvy, zjistit proč je taková, co se jí v životě stalo.

Když ne v autobiografii nebo v postavách, v jaké části jste tedy vy?

Nemusím to být nutně já jako mé myšlenky nebo zážitky. Dá se to představit jako nějaký průtok. Věci, které zažiju a zaznamenám, se na papír dostanou, klidně v jiném významu nebo kvalitě. Pro mě je důležitější být deska, skrz kterou na něco nahlížím.

Stalo se vám někdy, že by na některý z vašich románů nebo scénářů napsal recenzi někdo, koho znáte nebo s kým se přátelíte?

To se mi stává – přátelé recenze nepíší, ale čas od času to jsou lidé, které osobně znám. V českém prostředí se tomu lze jen těžko vyhnout. Dlouho jsem si třeba říkala, že je hezké, že na iLiteraturu a ČT Art píše člověk jménem Daniel Mukner. Přišlo mi prima, že tam přispívá někdo, koho vůbec neznám a nevím, kdo to je. Pak jsem zjistila, že jde o pseudonym Kryštofa Edera, který píše o české próze často a do řady médií.

Jaké máte z takových textů pocity?

Nevím. Když vylosovaní experti píší posudky fondu kinematografie, tak se jich vzdávají v okamžiku, kdy se mnou mají osobnější vazbu. Je to ale hodně na uvážení daného člověka. Jedna expertka třeba odmítla psát posudek na film, kde jsem byla uvedena jako

scenáristka, protože jsme spolu dělaly na něčem jiném a máme kamarádský vztah. Říkala, že jí to připadalo nefér, což úplně respektuji.

Můj manžel Zbyněk byl zase v porotě Magnesii Litery. V roce, když soutěžily *Praskliny*, se samozřejmě neúčastnil. Nehlasoval ani v Cenách české filmové kritiky, když tam byla *Běžná selhání*. V druhém kole mohl hlasovat v jiných kategoriích než scénář, kde jsme byli my, ale vynechal celý ročník. To jsou zcela evidentní věci. Jsou ale i menší střety zájmů, třeba když někdo hodnotí v porotě své kolegy, nadřízené, kamarády. V Česku skoro nejde sestavit poroty tak, aby lidé mezi sebou neměli žádné osobní vazby.

Co se týče recenzí, nechávám to na daných lidech. Psala jsem jednou takové výběry knih a doporučovala dvě knihy, která napsaly moje spolužačky a kamarádky. Ty knihy mi přišly vážně dobré. Vždy jsem ale napsala, že s autorkou se znám od školy. Snažila jsem se popsat svou pozici.

To je také cesta – nepředstírat, že jsem strašně objektivní, ale dát najevo, že člověka déle znám, sleduji jeho tvorbu déle a můžu ji díky tomu vidět třeba příznivěji než ostatní. Recenzi bych na kamaráda ale psát nechtěla. To by pak byl text o kamarádství.

„Obsahově výborně, ekonomicky příšerně“

Píšete o projektech České televize?

Nepíšu, protože jsem tam zaměstnaná. Párkrát jsem už něco takového odmítla.

Máte to ve smlouvě?

V etickém kodexu je část o střetu zájmů a psát o pořadech svého zaměstnavatele je celkem evidentní střet zájmů. Snažím se nekřivit prostor.

V jakém stavu je podle vás kulturní publicistika v Česku?

Kulturní publicistika je v Česku na velmi dobré úrovni. Zase ale nejsem rozhodně objektivní, protože ji jednak spoluvytvářím a také tam mám hodně kamarádů. Občas čtu

některé texty a říkám si, že jsou to skvělé kusy, které by mohly být v nejrespektovanějších světových médiích. Média se navíc snaží dávat prostor mladším hlasům. Je ale vážně smutné, že v bodě, kdy jsme na tom kvalitativně tak dobře, kulturní publicistika zároveň mizí. V redakcích se vyskytuje často jeden editor, který poptává texty od freelancerů, kteří dostanou špatně zapláceno a píšou mezi pěti dalšími úvazky. Vedení redakcí jsou v tomhle krátkozrací, nevidí přínos kulturní publicistiky jako statusové věci, jejíž hodnota bude v čase růst. Obsahově jsme na tom výborně, ekonomicky příšerně.

Pro Český rozhlas Plus jste napsala rozsáhlý komentář o tom, že Ministerstvo kultury by mělo urychleně zavést status umělce v rámci Národního plánu obnovy. Status umělce je legislativní prvek, který má lidem pracujícím v umění pomoci k důstojnějšímu životu. V čem konkrétně by pomohl status umělce vám?

Záleží na tom, jakou si zvolíme cestu. Například ve Francii respektují, že každé odvětví má svá specifika. Třeba pro film lidé nepracují kontinuálně každý měsíc roku, pár měsíců pracují hodně a potom je větší klid. Během nepracovních měsíců posílají lidem určitou finanční částku. Ta umožňuje mít stálý příjem i v době výpadku. Lidé pak nemusí být jako křeček a neustále šlapat, dokud nedostanou infarkt. Kdybychom šli takovou cestou, tak nemusím každý měsíc myslet na to, co budu dělat. Počítalo by se s pauzami, které k tvůrčím činnostem přirozeně patří.

Dokážete si mimo status umělce představit nějaké další jistoty, které by vám pomohly cítit se ve své pozici scénáristky, spisovatelky, dramaturgyně, publicistky, ale i pracující matky lépe?

Určitě by to bylo zvýšení honorářů za publicistické texty. Pomohla by mi i politika lepších stipendií, v české literatuře nejsou dostatečná. Ministerstvo kultury poskytuje například tvůrčí literární stipendium, ale maximální částka, co lze dostat, je 90 tisíc. Samotné stipendium jde získat maximálně dvakrát za život. To je za tu práci prostě málo.

