

SYLVA POLÁKOVÁ / 10. 1. 2019

Projíždí kočár s koňmi, když pluje koráb po moři. Rozhovor s Romanem Štětinou

V rámci převodu Videoarchivu VVP AVU získal Národní filmový archiv do péče několik důležitých prací umělce Romana Štětiny (*1986, Kadaň), který se zabývá hranicemi, mezerami a přesahy v procesu mediální relokace. Své audio-intervence do rozhlasových vysílání prezentuje formou projekce (např. *Nokturno*, 2009–2010). Filmové re-edity detektivního seriálu *Columbo* (1968–2003) nebo černobílé kriminálky *Vrah skrývá tvář* (1966, r. Petr Schulhoff) zbavil mluvené zvukové stopy. Pomocí těchto strategií vytváří dialog mezi fascinací a absurditou a mezi umělostí média a každodenností.

V lednu promítáme v Ponrepu v rámci Paralelního kina dva tvé filmy: *Ztracený případ* (2014) a *Vrah skrývá tvar* (2010).

První byl *Vrah skrývá tvar* s Rudolfem Hrušínským. Vznikl v roce 2010, kdy jsem ještě studoval v Plzni nebo jsem čerstvě přicházel na Akademii výtvarných umění. V té době mě fascinovaly re-edity a věci, jaké dělal například Douglas Gordon, jehož ateliér jsem později v rámci stáže navštěvoval. Ale hlavně jsem měl období obsese postavou Rudolfa Hrušínského.

Umíš si zpětně vysvětlit, čím tě Hrušínský fascinoval?

Měl pro mě auru, která ani zpětně nejde příliš dobře racionalizovat. Fascinoval mě i tím, že to byl miláček národa. Byla to persona, která garantovala pravdu, aniž by to, co řekne, musela být její slova. Symbolizoval pro mě morální autoritou, svědomí národa. Možná to přeháním, ale tehdy jsem byl fascinovaný jeho osobností i jeho hereckým projevem.

Film *Vrah skrývá tvar* nebyla jediná práce, kterou jsi věnoval Rudolfu Hrušínskému.

Další bylo *Povídání o umění* (2012). Byl to závěr mého rozhlasového seriálu, nebo spíše rubriky s názvem Radiogalerie, ve které jsem týden co týden hovořil s výtvarnými umělci. Když jsem věděl, že budu končit, udělal jsem tento fiktivní rozhovor o umění s Rudolfem Hrušínským a vystavil jsem ho v INI gallery, kam jsem své posluchače pozval. Pamatuji si, že tehdy skutečně jedna starší posluchačka Vltavy přišla a byla zklamaná z toho, jak vypadám. Podle hlasu si mě představovala jinak.

Mezi filmem *Vrah skrývá tvar* a tvou rozhlasovou sérií uběhlo několik let.

Byly to asi dva roky. Vybavilo se mi teď, jak jsem se vlastně k tomu filmu skutečně dostal. Měl jsem takovou bizarní brigádu v Plzni v soukromém dabingovém studiu, které dělalo staré známé filmy ze sedmdesátých a osmdesátých let a vydávaly se v laciných edicích za třicet korun v papírových pošetkách v trafikách. Ale z nějakého důvodu neměli licenci na české znění, a tak tyhle staré pecky, které hrají na sentiment, dabovali znova v tom amatérském studiu. Potřebovali někoho, kdo by jim připravil zvukovou stopu. Normálně to bývá tak, aspoň si to tak představuju, že zvukový mistr dostane ruchovou a hudební stopu a poté dialogovou, přičemž dialogová se přemluví a ruchová a hudební zůstane. Ale tady to tak nebylo. Měli jen jednu stopu, v níž bylo smíchané všechno dohromady, a můj úkol byl vystříhat všechny části, kde se mluví a nějakým způsobem je dotvořit. Nechávali mi volnost. Mohl jsem používat zvuky z databanky nebo je i nahrát, ale přišlo mi nejčistší použít ruchy z těch částí filmu, kde se nemluví. Takhle jsem to lepil a rekonstruoval, aby se to co nejvíc podobalo originálu. Průšvih byl, když někdo začal mluvit do hudby. Pak bylo třeba nutné nějaký takt zaloopovat a opakovat stále dokola, aby mohl jít pod dialogem. To byl dost výrazný zásah do díla někoho jiného. Tak se stalo, že jsem měl krásnou dvouminutovou hudbu, akorát uprostřed té sekvence projel kočár s koňmi. Loopováním to vyřešit nešlo a já potřeboval tu stejnou hudbu použít na scénu, kdy koráb pluje po moři. Nakonec se tedy samozřejmě stalo, že projíždí kočár s koňmi, když pluje koráb po moři – ale nikdo ve studiu si toho nevšimnul. Myslím, že to byla past na lidi, protože si to každý pamatuje s dobovým českým zněním a najednou to mělo amatérský dabing se špatnými herci a špatným překladem.

V čem konkrétně tě tato zkušenost ovlivnila?

Neměl jsem z té práce radost, ale došlo mi, že se i s hotovým filmem dá pracovat jako s tvárným materiálem. Zájem o Rudolfa Hrušínského se spojil s tou zhruba roční zkušeností z této brigády, na jejímž základě jsem věděl, že dokážu udělat „poloněmý“ film. Bylo to bizarní a zároveň silné. A náhodou jsem si koupil na benzínce film *Vrah skrývá tvář* od Petra Schulhoffa s Rudolfem Hrušínským. Když jsem se na něj díval a viděl ty spousty pasáží, ve kterých se nemluví a jsou silné samy o sobě, došlo mi, že bych mohl tuto nově osvojenou technickou dovednost uplatnit a zkusit, jak to bude fungovat tady.

V obou filmech, ať už *Vrahovi skrývá tvar* nebo *Ztraceném případu*, je patrná pocta hereckým ikonám a zároveň ironie.

Ta pocta je vyvažována humorem. Zároveň je to způsob, tak oslovit širší publikum.

To, co děláš s formátem detektivního seriálu nebo kriminálky z východního bloku z šedesátých let, se nedá tak úplně nazvat dekonstrukcí. Alespoň ne zřejmou.

To pořád vychází z toho, co jsem poznal v tom dabingovém studiu – a sice, že čím míň editace půjde poznat, tím líp. Šlo o podobnou past na diváka, jakou bylo koupit si za třicet korun klokana Skippyho, ve kterém všichni mluví současným plzeňským dialektem. Chtěl jsem, aby ten, kdo původní film *Vrah skrývá tvář* neznal, po zhlédnutí mého re-editu věřil, že skutečně něco takové tehdy vzniklo.

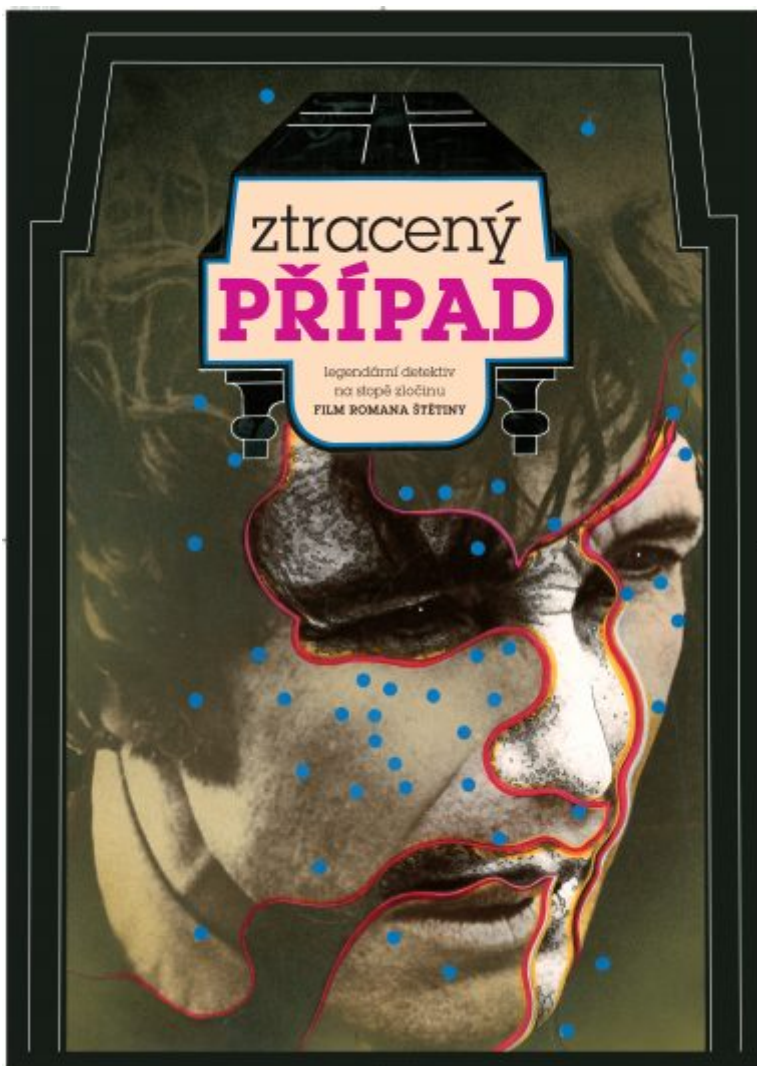
Celý film je beze slov. Ponechal jsem jen jednu větu, kterou vysloví dívka, jež celou dobu mlčí a přitom má klíč k vyřešení případu. Veškerá další slova, která v původním filmu zazní, k ničemu nevedou. Akcentoval jsem tak pointu případu.

Film má dlouho historii, kdy nebyl mluvený. Zabýval ses filmovými postupy v éře takzvaného němého filmu?

Nijak do detailu. Samozřejmě, že když člověk studuje na uměleckých školách, tak se s tím seznámí, ale důkladnou studii jsem si nedělal. Spíš jsem postupoval intuitivně. Přišlo mi zajímavé vytvořit takový kvazi formát, kde je zvuk, ale nemluví se v něm.

Byl nějaký záměr v tom, že sis pro oba filmy vybral variace krimi nebo detektivky?

Do jisté míry ano. Asi jsem měl pocit, že ten proces práce jako způsobu hledání správného formátu za pomoci dekonstrukce, analýzy a skládání souzní právě se žánry detektivky a krimi. Za druhé zahrnuje široké spektrum lidí a v tom je to svým způsobem demokratizační žánr. Detektivka je populární napříč diváckým spektrem.



Plakát ke Ztracenému případu od Zdeňka Zieglera

A proč sis vybral právě sérii s detektivem Columbem?

Peter Falk v roli detektiva Columba byl jasná volba, protože jsem nenašel žádného dalšího herce, který by byl tak spojený se svou postavou. Peter Falk s tou rolí

zestárnul a diváci si ho s tou postavou spojují – tematizoval to například Wim Wenders ve svém filmu *Nebe nad Berlínem*. Přišlo mi zajímavé pracovat s hercem, který je tak silně spjatý s postavou. Věděl jsem, že tohle bude také téma mého filmu. Když na jeho začátku sledujeme příjezd Petera Falka do filmových studií, nemělo by být jasné, jestli je to Peter Falk, který jede do práce, nebo Columbo, který už řeší nějaký případ. Proto jsem se tak často snažil ho držet ve filmových kulisách, aby se toto znejistění jako zcizující element neustále objevoval. Falk například často bloudí v kulisách, nebo se kouká sám na sebe v zrcadle, pozoruje se v záznamu průmyslové kamery v televizi, ve střížně, nebo sám sebe prohlíží na starých fotkách.

Zaujalo mě, že ti při výběru původních filmů šlo o širší diváckou skupinu. Moje otázka souvisí se způsobem prezentace tvých filmů, protože ten hodně ovlivní právě jejich dosah. Máš zkušenost s prezentací v kinosálech i v galeriích. Jak to ale bylo konkrétně u těchto dvou filmů?

Vrah skrývá tvar vznikl ještě na škole. Tehdy jsem studoval umění asi tři roky, a tak mě znal málokdo. Byl to tedy film, který se nikde moc nepromítal a mám dojem, že doposud ho moc lidí nevidělo. Myslím, že běžel na Brněnské 16, ale to až o několik let později. Bylo mi jasné, že je to formát do kina třeba namísto předfilmu.

Ztracený případ jsem dělal jako záložní projekt pro Chalupeckého cenu. Plán A, kterým byl *Návrh k použití Jiřího Koláře*, jsem nestihl realizovat a vznikl až ex post. Plán B byl Columbo, který jsem do té doby dlouho odkládal z části proto, že jsem věděl, jaké to bude šílené množství práce, a také proto, že se v té době vyrojily re-edity (např. Christian Marclay a jeho *The Clock*, 2010) a mě se zdálo, že je to možná módní trend a nebyl jsem si jist, že ho chci následovat. Columbo byl ale dlouho u ledu, a když mi spadl ten původní projekt, musel jsem rychle zareagovat. Tři čtvrtě roku jsem tedy strávil střiháním té série. Věděl jsem ale, že je to věc, která musí být viděná od začátku do konce, že to není video toho typu, které je možné vidět od poloviny dál. Ve Veletržním paláci byl plakát, který vznikl ve spolupráci se Zdeňkem Zieglerem a pozvánka do kina. Film se až na výjimky téměř s týdenní periodicitou promítal každou neděli po celou dobu výstavy v kině Ponrepo.

Proč sis vybral Ponrepo?

Nebylo jednoduché najít kino, kde by byli ochotní opakovaně promítat takový program. Zajímavé mi také přišlo, že když už pracuji s archivem, uvádět film v kině Národního filmového archivu.

S televizní sérií jsi pracoval pirátským způsobem, jestli se nepletu?

Kvůli nedostatku času a zároveň jsem chtěl postupovat fanouškovským způsobem. Nakoupil jsem si, legálně, třicetisedmidílnou DVD kolekci *Columbo – The Complete Series*, která dorazila jakoby v doutníkové krabici. DVD jsem potom ripnul a začal stříhat. Bylo mi jasné, že pokud se pustím do schvalovacího procesu, tak k tomu asi nikdy nedojde. Věděl jsem, že musím pracovat rychle a hned. Navíc nebylo na začátku vůbec jasné, jestli je to nosná věc, a zda z toho něco bude. Proto jsem postupoval tou nejjednodušší a nejmíň nákladnou cestou.

Tvá práce tedy spočívala ve stříhu, nedělal jsi dotáčky. Stačila ti tvá zkušenost z plzeňského dabingového studia a tvoje technika, nebo jsi ještě konzultoval s nějakými profesionálními střihači?

Co se týče stříhu, tak mi stačila moje vlastní zkušenost i technika. Jediné, co jsem si musel dokoupit, byl větší monitor, klávesnice, myš a gymnastický balón, na kterém jsem seděl. Shodou okolností jsem tehdy získal i rezidenci v INI Gallery v Orcu na Vltavské a stříhal jsem od rána do večera právě tam. Snažil jsem se kategorizovat záběry, abych je potom mohl začít skládat dohromady. Obsah a stříh jsem konzultoval s Jirkou Havlíčkem a svou ženou, tehdy ještě přítelkyní Terezou Příhodovou (nyní Štětinovou). Ta to viděla asi tisíckrát. Ta zkušenost z dabingového studia mi hodně pomohla. Ačkoli se to nezdá, tak ve *Ztraceném případě* bylo zapotřebí hodně postprodukce zvukové stopy právě proto, aby se eliminovaly známky stříhu. Hudba přechází ze scény do scény. Velké množství zvukové stopy je nahrazeno efekty a hudbou z jiných dílů. Některé pasáže, které teď vypadají, že se v nich nemluví, tak původně v originále zněly. Falk si jako Columbo často broukal a ještě častěji se mluvílo mimo kameru. V momentě, kdy jela hudba a ještě se do toho mluvílo, bylo třeba celou zvukovou stopu scény vyměnit. Snažil jsem se používat jen hudbu a ruchy z toho původního seriálu, ale někdy jsem musel použít zvukové efekty z databanky jako v případě fotbalového zápasu, který Columbo sleduje v televizi – ten jsem chtěl mít bez komentáře.

Běžně vystavuješ v zahraničí. Svoje práce jsi prezentoval také na filmových festivalech, např. v Karlových Varech, na PAFu. Týkalo se to i těchto dvou filmů?

Jestli si dobře vzpomínám, tak Columbo určitě běžel ve Varech a na PAFu. Co se týče zahraničí, tak jsem ho promítal v Bukurešti, Budapešti, New Yorku a možná ještě na pár místech. Stále mi přicházejí dotazy od lidí, kteří se o něm doslechli a rádi by ho viděli. To souvisí s širokou fanouškovskou základnou, která se k tomu seriálu váže. Stávalo se mi, že mě lidé začali považovat za odborníka na Columba, a tak se mě ptali na různé detaily, protože měli pocit, že to mám dokonale nakoukané. Vždycky jsem je musel zklamat. Jakmile jsem věděl, jaký bude postup práce, tak jsem na jednotlivé díly nekoukal v reálném čase. Scény, o kterých jsem věděl, že je nebude možné použít, jsem přeskakoval. Proto ani nevím všechny zápletky a rozhodně jsem neviděl paní Columbovou.

Zahraniční uvedení mě zajímala proto, že jsi nemusel řešit jazykovou bariéru.

Je pravda, že Columbo byl leckde dabovaný. V Čechách, v Maďarsku nebo v Rumunsku měl Columbo úplně jiný hlas. U nás ho daboval nejdřív Petr Haničinec a posléze Dalimil Klapka. Tím, že jsem zrušil dialogovou stopu, jsem odstranil i bariéru lokálního znění.

Zmínil jsi, že podstatnou součástí projektu *Ztracený případ* byl filmový plakát.

Námětem mého filmu je, že během jediné epizody Peter Falk jako Columbo zestárne o třicet pět let. V závěru filmu se často objevuje motiv, v němž sám sebe vidí jako mladého. Přišlo mi, že je to dialog generací, a to na mnoha úrovních. V momentě, kdy jsem věděl, že film poběží v kině, přemýšlel jsem, jak jej prezentovat na samotné výstavě ve Veletržním paláci. A přišlo mi jako nejlepší řešení zpřítomnit jej plakátem, který by navrhnul někdo o mnoho let starší než já. Mezigenerační dialog mě vždycky zajímal a tady seděl i s námětem filmu.

Podle čeho jsi vybíral autora budoucího plakátu?

Líbila se mi praxe československého filmového plakátu a jeho silná historie, včetně toho, že ti grafičtí designéři často vytvářeli plakát, aniž by ten který film viděli. Zavolał jsem Honzovi Šerých o radu a on mi okamžitě doporučil Zdeňka Zieglera, s nímž se osobně zná, a tak tušil, že tomu bude nakloněný. Zdeňkovi Zieglerovi jsem jen řekl, že točím detektivku a že bych od něj chtěl navrhnout plakát. Neprozradil jsem mu, že

je to Columbo a ani to, že je to reedit. Chtěl jsem hrát tuhle hru, ve které by film předem neviděl. Byl nadšený, říkal, že dlouho žádný filmový plakát nedělal a hned na tu hru přistoupil. Zajímaly ho jen tři věci: jak se to jmenuje, ve kterých letech se to odehrává a co je to za žánr. Řekl jsem mu, že se to jmenuje *Ztracený případ* a odehrává se to od roku 1969 do roku 2003 a je to detektivka. Za týden mi volal, že našel nějaké nepoužité návrhy, které by se mi mohly líbit, a jestli bychom se sešli. A jestli tam prý mám nějaké rakve nebo břitvy, protože na těch návrzích jsou právě tyto motivy. Chtěl jsem mu nechat absolutní volnost, a tak jsem řekl, že samozřejmě tam mám spousty rakví a spousty břitev.

Neměl jsi obavy, aby plakát nakonec s filmem vůbec souvisel?

Nevěděl jsem, jak ten film bude nakonec vypadat. Nebyl jsem tehdy ještě ani v polovině práce. Pravda je, že v prvním okamžiku jsem byl trošku zklamaný, protože jsem měl podezření, že si práci zjednodušil. Těšil jsem se na to, že vytvoří něco nového. Nicméně posléze mi došlo, že je to vlastně ideální, protože tak jako já i on pracoval s archivem, i když v jeho případě se svým vlastním. Sešli jsme se a on mi ukázal návrhy, které mu komise v sedmdesátých letech zamítla. Tehdy ta praxe byla taková, alespoň jak mi to on vysvětloval, že se dělaly dva nebo tři návrhy a komise vybrala jeden. Přinesl tedy tehdy odmítnuté návrhy. Přišlo mi fajn jim dát druhý život. Neuvěřitelná shoda okolností ale byla podoba tváře na plakátu s Peterem Falkem. Doteď si lidé myslí, že je to Peter Falk, přitom je to Al Pacino. Nevím, jestli ten film Zdeněk Ziegler nakonec viděl, protože měl tehdy těžkou operaci a nemohl se na premiéru dostavit. Název filmu, pro nějž byl ten původní plakát – abyste to měli v archivu všechno správně zaevidované – se jmenoval *Milión vrahových očí*. Tuším, že to byla nějaká italská detektivka někdy z roku 1978.^[1] Psalo se, že jsem cenu dostal pouze za film, což mě mrzelo. Plakát a koncept, který jeho vznik provázel, byl velmi důležitou součástí projektu. Dnes už bych ho býval víc využil.

Poznámky:

^[1] Poznámka redakce: Kriminální thriller *Milión vrahových očí* vznikl ve španělsko-italské koprodukcí v roce 1974. Herec Al Pacino v něm však neúčinkoval, a neobjevil se tudíž ani na výsledném plakátu. „Vigneta“ s textem je však tvarově velmi podobná

řešení, jaké Ziegler vytvořil pro Štětínův re-edit.