

Analýza filmu
Ještě nejsem kým chci být

Karolína Horná



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2024/2025

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení:	Karolína Horná
Osobní číslo:	K22126
Studijní program:	B0211P310005 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Specializace:	Režie a scenáristika
Forma studia:	Prezenční
Téma práce:	1. Teoretická část: Analýza filmu "Ještě nejsem, kým chci být" 2. Praktická část: Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. Režie souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. Tři scénáře v rozsahu 10-15 stran, či dva scénáře v rozsahu 20-25 stran. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba. viz Zásady pro vypracování

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část: Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální ?Zadání DP/BP? včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje naskanované ?Zadání DP/BP? se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže). Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část: Příпустné varianty praktické části: 1) Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízení výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. 2) Režie souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. 3) Tři scénáře v rozsahu 10?15 stran, či dva scénáře v rozsahu 20?25 stran. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba. Další požadované materiály praktické části: a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2). b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3). c) Anotace (var. 1, 2, 3). d) Technický scénář (var. 1). e) Štábová listina (var. 1, 2). V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta Produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálu a?h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV. Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář "Údaje o bakalářské práci studenta".

Uložení na NAS: Ve složce na NAS-AAV, označené ?Bakalářská / Magisterská práce? uložte: 1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše. 2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací. 3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně": 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

JARCOVJÁKOVÁ, Libuše. Černé roky: 1971-1987. [Praha]: Wo-men, [2016]. ISBN 978-80-905239-6-8.
HADRAVOVÁ, Tereza a CORRIGAN, Timothy. Biografické filmy a chvějící se etika reálna. Online. Dok.revue. 2020. ISSN 2787-90111. Dostupné také z: <https://www.dokrevue.cz/clanky/biograficke-filmy-a-chvejici-se-etika-realna#2up>.
NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.
GAUTHIER, Guy. Dokumentární film, jiná kinematografie. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-7331-023-6.
BLÁHA, David; KOŘÍNKOVÁ, Anežka; POSPĚCH, Tomáš; RUBINSTEIN, Daniel; TRHOŇ, Ondřej et al. Skrže tebe vidím sebe. Humpolec: 8smička, 2022. ISBN 978-80-907908-3-4.
POSPĚCH, Tomáš (ed.). Role fotografie: rozhovory o různé fotografii. Praha: Positif, 2019. ISBN 978-80-87407-27-1.

Vedoucí bakalářské práce: **MgA. Irena Pustina Kocí, Ph.D., MBA**
Ateliér Audiovize

Konzultant bakalářské práce: **Mgr. Markéta Dvořáčková**
Kabinet teoretických studií

Datum zadání bakalářské práce: **2. prosince 2024**

Termín odevzdání bakalářské práce: **16. května 2025**

L.S.

Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
děkan

MgA. Irena Pustina Kocí, Ph.D., MBA
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 2. prosince 2024

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb., v platném znění bez ohledu na výsledek obhajoby;
- bakalářská práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- jedno vyhotovení bakalářské práce v listinné podobě bude ponecháno Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně k uložení;
- na moji bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou práci – nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá; neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že

- jsem na bakalářské práci pracoval(a) samostatně a použitou literaturu jsem řádně citoval(a); v případě publikace výsledků budu uveden(a) jako spoluautor;
- odevzdaná verze bakalářské práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou obsahově totožné.

Ve Zlíně, dne

.....
podpis autora

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce se zaměřuje na využití fotografie v dokumentárním snímku *Ještě nejsem, kým chci být*. Hlavním cílem je analyzovat, jaká specifika s sebou přináší mediální transformace z uměleckého média fotografie na médium filmu a dále pak jak film využívá statické obrazy v rámci narativní struktury, a to, jakým způsobem formují význam, paměť a subjektivitu. Práce zkoumá metody, které režisérka používá, jako jsou opakování, kontextualizace a zvuková dramaturgie, jež posilují emocionální a intelektuální zapojení diváka. Zaměřením se na fotografické prvky filmu, střihovou skladbu a vzájemné propojení vizuálního a narativního, práce ukazuje, jak fotografie může fungovat jako základní stavební kámen filmového vyprávění. Práce dochází k závěru, že unikátní přístup filmu k integraci statických obrazů v dynamickém narativu podporuje hlubší porozumění časovým a emocionálním vrstvám protagonistčina příběhu a nabízí nové pohledy na vztah mezi fotografií a filmem.

Klíčová slova: slova: fotografie, pohyb, portrét, dokumentární film, statický obraz, mediální transformace, čas

ABSTRACT

This bachelor's thesis focuses on the use of photography in the documentary film *Ještě nejsem, kým chci být* (*I'm Not Yet Who I Want to Be*). The main aim is to analyze the specific qualities that arise from the media transformation from the artistic medium of photography to the medium of film, and how the film employs static images within its narrative structure to shape meaning, memory, and subjectivity. The thesis examines the methods used by the director, such as repetition, contextualization, and sound dramaturgy, which enhance the viewer's emotional and intellectual engagement. By focusing on the film's photographic elements, editing structure, and the interplay between visual and narrative components, the thesis shows how photography can serve as a fundamental building block of cinematic storytelling. It concludes that the film's unique approach to integrating still images into a dynamic narrative deepens the understanding of the temporal and emotional layers of the protagonist's story and offers new perspectives on the relationship between photography and film.

Keywords: photography, movement, portrait, documentary, static image, media transformation, time

Nejsem nic.
Nikdy nebudu nic.
Nemohu chtít být nic.
Mimo to mám v sobě všechny sny světa.

Fernando Pessoa

OBSAH

ÚVOD.....	14
I TEORETICKÁ ČÁST.....	15
1 VÝCHODISKA ANALÝZY.....	16
1.1 DOKUMENTÁRNÍ FILM	16
1.2 FOTOGRAFIE.....	18
1.2.1 Role fotografie	18
1.2.2 Fotografický portrét	19
2 CHARAKTERISTIKA AUTORŮ.....	21
2.1 KLÁRA TASOVSKÁ	21
2.2 ALEXANDER KASHCHEEV	21
2.3 LIBUŠE JARCOVJÁKOVÁ	21
2.3.1 Jarcovjáková jako fotografka	22
2.3.2 Jarcovjáková jako postava.....	23
2.3.3 Jarcovjáková jako spoluautorka	23
II ANALYTICKÁ ČÁST.....	25
3 ÚVODNÍ CHARAKTERISTIKA FILMU	26
3.1 STRUKTURÁLNÍ RÁMEC FILMU	26
3.1.1 Kapitoly.....	26
4 MEDIÁLNÍ TRANSFORMACE.....	27
4.1 PŮVODNÍ UMĚLECKÉ DÍLO.....	27
4.2 NOVÉ UMĚLECKÉ DÍLO	27
4.2.1 Výběr.....	28
4.2.2 Čas.....	29
4.2.3 Modifikace obrazu – ořez a barevnost	29
5 DALŠÍ FORMÁLNÍ POSTUPY A SPECIFIKA FILMU	32
5.1 VYUŽITÍ FOTOGRAFIE JAKO ZÁKLADNÍHO STAVEBNÍHO KAMENE	32
5.1.1 Opakování, repetice.....	32
5.1.2 Kontext.....	32
5.1.3 Statika versus pohyb	33
5.2 ZVUKOVÁ DRAMATURGIE	35
ZÁVĚR	37
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	39

ÚVOD

V mé bakalářské práci se budu zabývat Analýzou filmu *Ještě nejsem, kým chci být*. Zaměřím se na jeho nejspecifičtější aspekt – na to, že je utvořen z fotek a na to, jaké z toho vyplývají specifika. Film budu rozebírat z hlediska střihové skladby, zvukové dramaturgie i režisérského přístupu. Budu se snažit popsat a pochopit prvky filmové řeči, které měli autoři k dispozici, a jakým způsobem je užívali. Zároveň chci reflektovat prolínání mezi portrétovaným a portrétujícím, a dále mezi fotkou a filmem a jak lze dosáhnout pohybu, když fotografie se, jak všichni víme, nehýbe.

I TEORETICKÁ ČÁST

1 VÝCHODISKA ANALÝZY

V této kapitole bych ráda představila pojmový rámec, ze kterého budu později v analýze vycházet. Popíšu základní prvky objevující se přímo či nepřímo v *Ještě nejsem, kým chci být*. Mám za to, že tyto je potřeba chápat včetně jejich kontextu a debaty okolo nich, a jsou dle mého názoru nutné pro komplexní analýzu tohoto konkrétního filmu.

1.1 Dokumentární film

Dokument jako takový je těžce vymežitelný. Mohli bychom se sami sebe ptát, zda jde o žánr či spíše o rozpětí, typ, nebo snad úplně něco jiného. Čím více zdrojů, tím různorodější definice. Existuje několik přístupů, kterými se teoretici či praktici dokumentárního filmu dostávají k jeho charakteristice. Podotýkám, že se vyskytují převážně v literatuře zabývající se právě dokumentárním filmem, jelikož ti, zabývající se hraným filmem, nemají příliš potřebu dokazovat existenci svého způsobu vnímání světa či se vymezovat.

Tyto přístupy popisují níže. Nekladu si za úkol definovat nedefinovatelné, spíše alespoň nastínit nesourodost, ke které můžeme přijít, pustíme-li se do takového úkolu a jakými směry můžeme dosáhnout pochopení toho, co je dokumentární film.

Jedna ze snah dokumentární film definovat vychází z tenze mezi skutečností a její interpretací. Bill Nichols v knize *Úvod do dokumentárního filmu* cituje definici Johna Griersona, podle níž dokumentární film představuje „tvůrčí zpracování skutečnosti“ a zmiňuje zjevné napětí mezi „tvůrčím zpracováním“ a „skutečností“¹. Dále pak tezi rozvíjí sám: „Pokud by byl dokumentární film pouhou reprodukcí reality, nebyly by tyto problémy zdaleka tak vyhrcoené. Měli bychom zde jednoduše reprodukcii či kopii něčeho, co už tu bylo. Avšak dokument není kopií reality, ale reprezentací světa, který již obýváme.“² Timothy Corrigan zase mluví o dokumentárním filmu jako o *adaptaci skutečnosti jako určitého ztvárnění reálna*³.

Patrný je ale i diskurz vedený okolo rozdílů mezi dokumentárním a hraným filmem. Je to další z cest, kterou se dá dokumentární film vymezit – definovat jeho protiklad. A spíše respektive tvrdit, že žádný neexistuje. Veskrze se vše točí okolo jednotného vizuálního

¹ NICHOLS, Bill. In: *Úvod do dokumentárního filmu*. 2. vyd. NAMU, 2022, s. 26. ISBN 978-80-7331-181-0.

² NICHOLS, Bill. In: *Úvod do dokumentárního filmu*. 2. vyd. NAMU, 2022, s. 32. ISBN 978-80-7331-181-0.

³ HADRAVOVÁ, Tereza a CORRIGAN, Timothy, *Biografické filmy a chvějící se etika reálna*. Online. DOK.REVUE. 2020, s. *Adaptování skutečností*. Dostupné z: <https://www.dokrevue.cz/clanky/biograficke-filmy-a-chvejici-se-etika-realna#2up>. [cit. 2025-02-01].

jazyka, jako například zmiňuje Rudolf Adler v *Cestě k filmovému dokumentu*: „*Historie i současná praxe denně znovu potvrzuje, že kinematografie je jedna a její řeč, výrazové možnosti, a dokonce i charakteristické postupy, zformované na straně jedné (...) mohou být efektivně užity na straně druhé.*”⁴ Adler sice tedy uznává, že existují dvě strany mince, binární systém (hraný a dokumentární film), jsou ale propustné a prolínají se. Jean Renoir tvrdí, že *film je vše, co se hýbe na plátně*⁵. Binaritu maže, poukazuje na jakousi jednotu kinematografie, komplexního média. Stejného názoru je Karel Vachek, který ovlivnil celou generaci tuzemských dokumentaristů. Vždy a všude pronášel známou větu „*Film je jen jeden.*”⁶ a byl tím velmi vlivný.

Guy Gauthier i Bill Nichols pojmenovávají rozdíl mezi hraným a dokumentárním filmem na příkladu herců, respektive neherců, a jejich nastavení v rámci natáčení. Gauthier tvrdí, že nejde o to, zda hraje herec sociální nebo profesionální, jde o rozdíl mezi *nápodobou a sebereprezentací*.⁷ Bill Nichols tvrzení rozvíjí (ačkoliv můžeme věřit, že Gauthier z Billa Nicholse vychází): „*Sebereprezentaci za přítomnosti kamery v dokumentárním filmu lze nazývat hraním, jako je tomu ve fikci, tento výraz však leccos objasňuje i zamlžuje. (...) Skuteční lidé, či sociální herci (...) představují sami sebe v každodenním životě jinak, než jak se předvádí vědomě přijatá role či fikční představení.*”⁸

Častokrát zároveň není kladen důraz jen na film samotný, ale i na diváckou percepci. Ta nám může pomoci nalézt určitá specifika dokumentárního filmu. Vyvolávání pocitu autenticity problematizuje Guy Gauthier slovy: „*(...) Právě v tom stojí před dokumentárním filmem hlavní výzva: přesvědčit o autentičnosti postav, i když převažuje napodobování.*”⁹ a „*(...) dualita dokument-fikce je spontánně chápána v rovině pravdivosti.*”¹⁰

⁴ ADLER, Rudolf. In: *Cesta k filmovému dokumentu*. 2. uprav. vyd. FAMU, 1997, s. 16-17. ISBN 80-85883-22-8.

⁵ GAUTHIER, Guy. *Střih aneb nový pohled*. In: *Dokumentární film, jiná kinematografie*. NAMU, FAMU - CAS, MFDF Ji.hlava, 2004, s. 9. ISBN 80-7331-023-6.

⁶ VACHEK, Karel, dokumentarista [ústní sdělení].

⁷ GAUTHIER, Guy. *Střih aneb nový pohled*. In: *Dokumentární film, jiná kinematografie*. NAMU, FAMU - CAS, MFDF Ji.hlava, 2004, s. 13. ISBN 80-7331-023-6.

⁸ NICHOLS, Bill. In: *Úvod do dokumentárního filmu*. 2. vyd. NAMU, 2022, s. 29. ISBN 978-80-7331-181-0.

⁹ GAUTHIER, Guy. *Střih aneb nový pohled*. In: *Dokumentární film, jiná kinematografie*. NAMU, FAMU - CAS, MFDF Ji.hlava, 2004, s. 13. ISBN 80-7331-023-6.

¹⁰ GAUTHIER, Guy. *Střih aneb nový pohled*. In: *Dokumentární film, jiná kinematografie*. NAMU, FAMU - CAS, MFDF Ji.hlava, 2004, s. 16. ISBN 80-7331-023-6.

1.2 Fotografie

Fotografie ve filmu *Ještě nejsem, kým chci být* zastává funkci základního stavebního kamene. Pochopení těchto jednotlivých montážních kousků nám dopomůže k pochopení analyzovaného filmu jako celku. Pokud se nám podaří rozklíčovat funkce a vlastnosti fotografie oddělené od časově lineárního audiovizuálního díla, budou nám tyto informace nápomocny k pozdější syntéze s filmem.

1.2.1 Role fotografie

Počátek fotografie s sebou nesl několik požadavků od společnosti, či možná očekávání, která se transformovala a obtiskla do lidského vnímání fotografie, alespoň v jejích počátcích. Fotografie sejmula z malířství tíživý úděl věrně zobrazovat realitu. Indexikálnost a jednoduchá multiplikovatelnost jsou vlastnosti u fotografie nezpochybnitelné a značně pomáhající v záležitosti mimesis. Zároveň se tak ale fotografie jako médium dostala hned na svém počátku do pozice nástroje. Ostatní umění mohlo být „více uměním“ a fotografie musela počkat.¹¹

Když přeskočíme k fotografii již etablované (a nejen v uměleckém směru), odkud čerpáme informaci pro její pochopení? Vzhledem k předchozímu odstavci je nasnadě odpověď týkající se právě jednoduché replikace viděného, a tedy to, co vidíme na fotografii... tedy její obsah. Nebudeme však dále od pravdy. Nejdůležitějším aspektem fotografie je kontext. Tomáš Pospěch v knize *Role fotografie: Rozhovory o různé fotografii* popisuje fotografii jako „neobyčejně kontextuální médium. Jeho čtení je závislé na širokém spektru souvislostí a konvencí, kterými je daný fotografický obraz rámován.“¹² Další informace (ta je mimo jiné právě tématem této Pospěchovy knihy) podporující toto tvrzení je široká škála využití fotografie, které se zdaleka nezaměřuje jen na uměleckou sféru. „Z mého pohledu nemá moc smysl mluvit o fotografii jako o jednom oboru. Ale stále ji má smysl učit (...)“¹³ tvrdí v rozhovoru v téže knize Jan H. Vítvar.

Nakonec bych ráda naznačila směřování fotografie v nedávné minulosti. Na konci 20. století, s příchodem digitalizace, fotografie začala ztrácet na síle v rámci své jedinečnosti a

¹¹ In: POSPĚCH, Tomáš, TRHOŇ, Ondřej, BLÁHA, David. *Skrze tebe vidím sebe*. Nadační fond 8smička, 2022, s. 202. ISBN 978-80-907908-3-4.

¹² In: POSPĚCH, Tomáš (ed.). *Role fotografie: rozhovory o různé fotografii*. PositiF, 2019, s. 7. ISBN 978-80-87407-27-1.

¹³ VITVAR, Jan H. In: POSPĚCH, Tomáš (ed.). *Role fotografie: rozhovory o různé fotografii*. PositiF, 2019, s. 61. ISBN 978-80-87407-27-1.

vzácnosti.¹⁴ Děje se tak rozmělněním pozornosti (*světa*) mezi podstatně více kousků a možnost každého člověka produkovat podstatně více fotografií. Zároveň tím vývoj nekončí. Řada teoretiků se odkazuje na existenci nového typu fotografie, post-digitální či jinak nazývanou algoritmickou. V této, kvůli netransparentnosti fotografických postupů (schovaných od zraku laiků někde hluboko v mobilním zařízení) je zpochybňována i fotografická pravda. Ta fotografii v jejích začátcích definovala a najednou stojí v opozici.

1.2.2 Fotografický portrét

Tomáš Pospěch ve své knize *Skrze tebe vidím sebe* trefně popisuje různé tendence, které se v žánru fotografického portréту v průběhu posledních desetiletí objevily. Jde sice o (dle jeho slov) *nesoudržnou úvahu*¹⁵, jde z ní však čerpat pro obecnou charakteristiku. Ta se totiž rozpadá, jakmile jsou normy narušovány a média se prolínají, žánry fúzí. „*Portrét se v kontextu těchto tendencí rozmýšlí k nepoznání. Pokud byl někdy součástí světa umění pracujícího s fotografií, v posledních třech desetiletích se v něm definitivně rozpustil.*”¹⁶ Fotografický portrét (spolu s jeho podžánry jako například průkazková podobenka) pojmenovává jako *žánrovou kategorii tradičního umění*, která „*není pro současné umění povětšinou příliš použitelný*”¹⁷. Zároveň je důležité rozlišovat přístupy, kterými se autor může v rámci portréту vydat a spíše autorovo chápání pojmu portrét. Na straně jedné stojí zakázková fotografie, „*portrét jednoduše vnímaný jako zachycení tváře, která odlišuje lidské jednotlivce, tedy podobenka*”¹⁸. Na straně druhé je „*portrét jako vyjádření individuální osobnosti*”¹⁹ či „*zachycení momentálního citového rozpoložení*”²⁰.

Stejně jako u fotografie ostatních žánrů, pak i u portréту logicky platí podobné tvrzení o jeho kontextu. Dle Tomáše Pospěcha *je zásadní portrét vnímat nikoliv jenom z hlediska, jestli někoho zobrazuje, ale především k čemu se kontextuálně vztahuje.*²¹

¹⁴ Tamtéž.

¹⁵ In: POSPĚCH, Tomáš, TRHOŇ, Ondřej, BLÁHA, David. *Skrze tebe vidím sebe*. Nadační fond 8smička, 2022, s. 202. ISBN 978-80-907908-3-4.

¹⁶ In: POSPĚCH, Tomáš, TRHOŇ, Ondřej, BLÁHA, David. *Skrze tebe vidím sebe*. Nadační fond 8smička, 2022, s. 203. ISBN 978-80-907908-3-4.

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ In: POSPĚCH, Tomáš, TRHOŇ, Ondřej, BLÁHA, David. *Skrze tebe vidím sebe*. Nadační fond 8smička, 2022, s. 202. ISBN 978-80-907908-3-4.

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ Tamtéž.

²¹ In: POSPĚCH, Tomáš, TRHOŇ, Ondřej, BLÁHA, David. *Skrze tebe vidím sebe*. Nadační fond 8smička, 2022, s. 70. ISBN 978-80-907908-3-4.

1.3 Prolínání fotografického portrétu a dokumentárního filmu

„Co dnes považujeme za součást umění pracujícího s médiem fotografie, je spíše dlouhá tradice portrétu jako zachycení ne toho, kdo stojí před fotoaparátem, ale toho, kdo stojí za ním, kdo se dívá do jeho hledáčku,“²² píše Tomáš Pospěch. Odkazuje se na deník Josefa Koudelky: „Svět je dostatečně velký, že každý fotograf si v něm může najít to, co ho zajímá, a nakonec to, co s tím světem udělal, to, co nafotografoval, to je jeho portrét — to je, co on je — nic jiného.“²³ Dostává tím (možná nevědomky) fotografický portrét do přímé souvislosti právě s dokumentárním filmem jako takovým. Diskurz kolem záznamu a transformace skutečnosti, jež nakonec vypovídá o autorovi než o komkoli jiném, je očividně vlastní oběma těmto disciplínám. V obou případech je odkazováno především na autorovu koncepci samotného díla a s tím související volbu formy a tématu.

A dále pak můžeme mezi dokumentárním filmem a fotografií najít spojitosti v jejich schopnosti zobrazovat realitu. Opřu se tu o dva poměrně dlouhé citáty, jeden popisuje fotografii, druhý dokumentární film. Nahradím-li v nich jejich doslovná označení (tzn. „film“ nebo „fotografie“) třemi tečkami, je složité rozpoznat který citát se týká čeho.

„Jakoby se na počátku tak skvěle odrážející „zrcadlo světa“, jak bylo radostně vítáno, postupem času tříštilo a zdánlivě jednolitě zobrazovací médium nabývalo v každém úhlu pohledu zcela jinou podobu – s různorodými důvody a způsoby, proč a jak se jím zabývat.“²⁴

„Ať už (...) reprezentacím porozumíme v rámci indexikálního, sémiotického, či jakéhokoli jiného systému, od roku 1895 mají (...) adaptivní funkci, jejímž úkolem je zarámovat realitu jako, mimo jiné, epistemologický fakt, filozofický pojem, psychologický stav, estetickou kategorii, kulturní situaci, ideologickou pozici, osobní výraz či dějinnou událost – to vše jsou potenciálně odlišné verze skutečného.“²⁵

²² In: POSPĚCH, Tomáš, TRHOŇ, Ondřej, BLÁHA, David. *Skrze tebe vidím sebe*. Nadační fond 8smička, 2022, s. 203. ISBN 978-80-907908-3-4.

²³ Tamtéž.

²⁴ FIŠEROVÁ, Lucia L. In: POSPĚCH, Tomáš (ed.). *Role fotografie: rozhovory o různé fotografii*. PositiF, 2019, s. 7. ISBN 978-80-87407-27-1.

²⁵ HADRAVOVÁ, Tereza a CORRIGAN, Timothy, *Biografické filmy a chvějící se etika reálna*. Online. DOK.REVUE. 2020, s. *Adaptování skutečností*. Dostupné z: <https://www.dokrevue.cz/clanky/biograficke-filmy-a-chvejici-se-etika-realna#2up>. [cit. 2025-02-01].

2 CHARAKTERISTIKA AUTORŮ

V následující kapitole se budu věnovat tvůrcům filmu *Ještě nejsem, kým chci být*, jejich filmografii či uměleckou historii, mody práce a jak se na filmu podíleli.

2.1 Klára Tasovská

Klára Tasovská je režisérkou snímku. Její akademické začátky nebyly striktně filmové, její almou mater je pražská Akademie výtvarných umění, kde ve letech 2001 až 2007 studovala na Ateliéru nových médií obor monumentální tvorba a nová média. Dále pak absolvovala bakalářský program FAMU na Katedře dokumentární tvorby. Dlouhodobě se podílí na společných projektech s producentem a svým partnerem Lukášem Kokešem, který je také producentem snímku *Ještě nejsem, kým chci být*. Zajímavou spoluprací má také s Vierou Čákanyovou, která má na kontě několik experimentálnějších dokumentárních filmů (například *Bílá na bílé* či *Poznámky z Eremocénu*). Tasovská působila jako dramaturgyně (a scenáristka) u několika z nich, u filmu *Ještě nejsem, kým chci být*, si role vyměnily.²⁶

2.2 Alexander Kashcheev

Alexander Kashcheev je dramaturg a střiháč. Svoje studia započal v Rusku, kde studoval herectví na Divadelní akademii v Moskvě a Školu dokumentárního filmu a divadla Mariny Razbezhkiny a Michaila Ugarova v Moskvě. Ve svém studiu dále pokračoval v Praze na FAMU na Katedře střihové skladby. Mezi významné filmové tituly, na kterých spolupracoval patří filmy *Electra* či *Dcera* od režisérky Darii Kashcheevy, se kterou dlouhodobě spolupracuje. K filmu *Ještě nejsem, kým chci být* spolupvytvářel scénář, který dle jeho slov vznikl až ve střihně²⁷ a dále ho také stříhal. Jde o jeho první spolupráci s Klárou Tasovskou.^{28 29} S Alexanderem jsem vedla rozhovor a z jeho slov taktéž vycházím.

2.3 Libuše Jarcovjáková

Libuši Jarcovjákovou ve filmu *Ještě nejsem, kým chci být* můžeme vnímat dvojí optikou. Na jednu stranu je snímek jejím portrétem a Libuše je tedy protagonistkou filmu, hlavní

²⁶Klára Tasovská. Online. Filmový přehled. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/35192/klara-tasovska>. [cit. 2025-05-14].

²⁷ KASHCHEEV, Alexander, střiháč [ústní sdělení]. Praha, 26.4.2025.

²⁸ Alexander Kashcheev – ČSFD. Online. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/286036-alexander-kashcheev/prehled/>. [cit. 2025-02-01].

²⁹ Alexander Kashcheev - ji.hlava. Online. Dostupné z: <https://www.ji-hlava.cz/porotci/kashcheev-alexander>. [cit. 2025-02-01].

postavou. Sledujeme její pohnutky, vývoj, příběh. Na druhou stranu je potřeba ji vnímat i jako osobu mimo film, jako fotografku, jako osobu v reálném světě. Tyto dvě roviny se protínají a tvoří syntézu, když se o Jarcovjácové bavíme jako o spoluautorce filmu.

2.3.1 Jarcovjácová jako fotografka

Tvorba Libuše Jarcovjácové se už od začátku nese v autorském duchu. Libuše vždy spíš tvořila pro sebe a podle sebe. Komerčního úspěchu se dočkala až po letech své kariéry. Úspěchů v umělecké sféře také neměla mnoho na počátku své kariéry, autoritativní osoby z oboru její práci často nedoceňovali. Jednou z prvních tuzemských výstav, kde byly uveřejněny její fotky byla *37 fotografií na Chmelnici*, kterou pořádala Anna Fárová (ta se mimo jiné taktéž vyskytuje ve filmu jako postava) v roce 1989.³⁰ Dále pak spolupracovala s později zmíněnou kurátorkou Lucií Černou, která mimo jiné v době premiéry filmu spolupořádala výstavu v Národní galerii prozkoumávající tvorbu Libuše Jarcovjácové.³¹

Nepodřizování se komerčním požadavkům bylo pro Jarcovjácovou zásadní a jeho výsledkem se stává stoprocentní oddanost svému vidění světa. Jarcovjácová tvořila v duchu zachycování všeho, co se dělo okolo ní. V počátcích byla nesmělá, postupně z ní však padá ostych a začíná se přibližovat reálnému žitému světu „*opravdových lidí, který se dotýkají života*”³². Libuše se začíná profilovat jako fotografka *zaobírající se upozad'ovanými a perzekuovanými skupinami etnických nebo genderových menšin*³³.

V průběhu filmu Libuše pronese ještě několik replik, jež mohou podpořit tuto charakterizaci jejího fotografického stylu. Ten velmi úzce vychází ze způsobu, jakým žije svět. „*Výběr lidí, se kterými se stýkám bude vždycky široký, protože to je nezbytné pro mě i mou práci.*”³⁴, podotýká a zdůrazňuje tak svou inklinaci k zachycení rozmanitosti lidství, včetně menšin v něm. Její výrok: „*Originalita, originalita... Ale to pak vede lidi k hledání extrémů a k přeskakování vlastního stínu. Samozřejmě, fotografie je vzkaz. Ale já chci fotit*

³⁰ In: POSPĚCH, Tomáš, TRHOŇ, Ondřej, BLÁHA, David. *Skrze tebe vidím sebe*. Nadační fond 8smička, 2022, s. 68. ISBN 978-80-907908-3-4.

³¹ *LIBUŠE JARCOVJÁKOVÁ*. Online. NGP. Dostupné z: <https://www.ngprague.cz/udalost/4049/libuse-jarcovjakova/7123>. [cit. 2025-05-14].

³² *Ještě nejsem, kým chci být* [film]. Režie Klára TASOVSKÁ. Česko: Aerofilms, 2024.

³³ CHALOUPKOVÁ, Petra. *Spor o národní film / Vlny versus Ještě nejsem, kým chci být*. Online. CINEPUR. 2024, s. *Žít dějinám navzdory*. Dostupné z: <https://www.cinepur.cz/rubriky/5545-spor-o-narodni-film-vlny-versus-jeste-nejsem-kym-chci-byt>. [cit. 2025-02-01].

³⁴ *Ještě nejsem, kým chci být* [film]. Režie Klára TASOVSKÁ. Česko: Aerofilms, 2024.

obyčejný věci kolem mě a nehledat něco čím se stanu slavná.“ odráží nejen její přístup, ale také to, jak mu zůstává věrná, a také částečně popisuje její postoj ke komerci.

Důležitou součástí tvorby Libuše Jarcovjákové jsou její autoportrétní cykly. „*Z každého svého životního období mám cyklus autoportrétů a mám ho i dnes.*“³⁵ Pro takový druh fotografií po většinu Libušiny kariéry nebyly diváci, ona však ve focení portrétů pokračovala nadále až se autoportréty staly její součástí. Tradici dokumentovat sama sebe a reflektovat svou životní situaci tedy má Jarcovjáková už dlouho, což jí napomáhalo i v přístupu k filmu.

2.3.2 Jarcovjáková jako postava

Libuše Jarcovjáková je ve filmu *Ještě nejsem, kým chci být* postava zmítaná historickými událostmi a cizími rozhodnutími, které nedokáže ovlivnit. Libuše Jarcovjáková se jako malý člověk snaží zorientovat a najít způsob, jakým existovat a po cestě snad najít sebe. „*Život ubíhá příliš rychle na to, abych ho pochopila. Jediný způsob, jak přežít je fotit.*“³⁶ pronese ve čtyřicáté osmé minutě filmu. Tato věta nám může být klíčem k vnímání Libuše jako osoby i jako fotografské. Když je podruhé v Berlíně pronese: „*Konečně zas fotím jen pro sebe. Tvořím si své vlastní obrazy.*“³⁷ Je ráda, že komerční úspěchy jsou za ní a Libuše se znovu může soustředit na sebe. Z proudu dějin se jí však vymanit nedaří. Během filmu je vyslýchána Státní bezpečností, sleduje pád Berlínské zdi... „*Chci být součástí té změny.*“, říká³⁸. Je ovlivňována vnějším světem, i když se snaží udržet si svou integritu. A tak Libuše zůstává sama sebou a snad se po cestě životem najde.

2.3.3 Jarcovjáková jako spoluautorka

Filmu nejen přihlížela, ale především vytvořila pevné jádro, ze kterého film vychází. Její fotografie tvoří obrazový (fotografie jako základní stavební jednotka filmu) a ideový základ (Jarcovjákovou vnímáme především jako fotografskou, díky autoportrétům pak i jako osobu procházející životem), její deníky ve formě voiceoveru pak zvukový podklad a zároveň hlavní narativní hybatel. Tím, že žila svůj život a těmito formami ho dokumentovala dala vzniku potřebným materiálům, bez kterých by se film neobešel. „*Měli jsme tolik fotek například z vlaku, Libuše fotila takovým způsobem, že jsme to mohli použít, podtrhnout. To*

³⁵ Artist talk / Libuše Jarcovjáková [Národní galerie Praha]. Rozhovor. Online. 2025. Dostupné z: https://youtu.be/GFO8Vdh7f00?si=Da_cvTAWHOiOvbgl. [cit. 2025-05-14].

³⁶ *Ještě nejsem, kým chci být* [film]. Režie: Klára TASOVSKÁ. Česko: Aerofilms, 2024.

³⁷ Tamtéž.

³⁸ Tamtéž.

je její charakter, kdyby byla jiná fotografa, tak by to byl úplně jiný film, který by třeba ani nedovolil ty fotky rozpohybovat.“³⁹

Každopádně prakticky se na postprodukcí filmu příliš nepodílela. „*Libuše je poměrně fajn, že jsme s ní nemuseli probírat každý náš krok. Šetřili jsme ji a ukázali až nějakou hrubou verzi střihu. Řekla, že je s tím v pohodě.*“ Nechávala autorům volnou ruku, což ovšem bylo zásadní, protože Tasovská i Kashcheev měli prostor a svobodu experimentovat, zkoušet různé postupy.

Opravdová syntéza osoby před i za kamerou nastává ve chvíli, kdy štáb chce kontaktovat osoby vyobrazené ve filmu. „*Nevěděla, jestli jsou někteří lidé naživu. To je pak problém, řešit smlouvy, práva... Kvůli tomu lidem, u kterých jsme nemohli najít, jestli existují, jsme změnili jména. Například Kirsten z Německa, ta už pravděpodobně nežije. Je to spíš pojištění, kdyby se náhodou objevila, aby z toho nebyl problém.*“⁴⁰

³⁹ KASHCHEEV, Alexander, střihač [ústní sdělení]. Praha, 26.4.2025.

⁴⁰ KASHCHEEV, Alexander, střihač [ústní sdělení]. Praha, 26.4.2025.

II ANALYTICKÁ ČÁST

3 ÚVODNÍ CHARAKTERISTIKA FILMU

Ještě nejsem, kým chci být je umělecké dílo vytvořené přeměnou žitého života Libuše Jarcovjákové, jí zachyceného na fotoaparát, do (časově) lineárního formátu filmu. Tuto mediální transformaci posléze popíšu. Film má (nejen) díky tomu svá určitá specifika. Řadu omezení, jež mu dávají spíše prostor se vyjádřit jinak, než je zvykem, ale zároveň i řadu výhod, kterých s jistotou využívá. Těm se rovněž budu věnovat později.

Film je vyprávěn chronologicky. Jedná se o (auto)biografii Libuše Jarcovjákové a vypráví příběh *vnitřní a vnější revoluce* ⁴¹, vyprávění končí pádem Berlínské zdi a následující léta jsou pouze naznačena rapidmontáží Libušiných autoportrétů (z důvodu jiného charakteru fotografií).

3.1 Strukturální rámec filmu

Základním stavebním kamenem *Ještě nejsem, kým chci být* je fotografie. „Ze začátku se nevědělo, jestli bude celý film z fotek, nebo budou zpracovány archivy. Je to poměrně důležité rozhodnutí, které jsme s Klárou udělali ve střížně.“ ⁴² Film je celý vytvořen z fotografií Libuše Jarcovjákové, které samostatně, nebo ve skupinách slouží jako záběry filmu. Zvukově se film opírá převážně o Libušin voiceover, ten je doslovným přepisem z jejího deníku. Komentuje její pocity i dění, díky němu získáváme kontext a také tvoří příběh filmu.

3.1.1 Kapitoly

„Klára od začátku věděla, že budou kapitoly. Nebylo jasné, co bude obsahem, jen ty velké události. Nevědělo se, kdy se bude končit. Dva až tři měsíce se zkoušelo v pokračování příběhu. Nakonec bylo jasné, že to bude končit pádem Berlínské zdi a návratem do Prahy.“

Film je rozdělen na kapitoly, které uvozují části příběhu a zasazují je do místa a času. Každá kapitola je uvedena textem přes černou, roky, jak jsem již zmínila, jsou seřazeny chronologicky. Jsou to styčné body, které pomáhají divákovi v orientaci v časoprostoru. Aby nevystupovaly z filmu, jsou navázány na přiléhající záběry pomocí zvukových můstků.

⁴¹ KASHCHEEV, Alexander, střihač [ústní sdělení]. Praha, 26.4.2025.

⁴² Tamtéž.

4 MEDIÁLNÍ TRANSFORMACE

Ještě nejsem, kým chci být byl uveden jak na festivalech, tak i v kinodistribuci. Jednoslovné pojmenování tohoto uměleckého díla by tedy logicky mělo být *film*. Myslím si ale, že jako diváci tohoto *filmu*, sledujeme složitější, multimediální souhru.

Vzít jedno médium a transformovat ho do jiného je úloha složitá a velmi nebezpečná. Balancuje na hraně účinnější výpovědi po proměně za cenu ztráty určitých kvalit uměleckého díla původního. V konkrétním příkladu *Ještě nejsem, kým chci být*, neztrácíme nic doslovně. Tím, že ale fotografiím přidáváme 2 nové dimenze – čas a zvuk, vytváříme úplně nové pole působnosti, a fotografie musíme vnímat tímto novým pohledem.

V této kapitole se zaměřím převážně na transformaci z fotografie do filmu, druhému aspektu, který do hry Jarcovjáková přinesla – jejím deníkům, se budu věnovat později při rozboru zvukové skladby.

4.1 Původní umělecké dílo

Jarcovjáková je primárně fotografka. Její způsob, jak reflektovat svět, který žije je fotografovat. Svou cestu životem zachycuje pomocí nehybných světelných otisků na světlocitlivý materiál. Tyto otisky samozřejmě nesou svou jedinečnost díky autorce a jejímu vnímání světa. Svým fotografiím pak dává kontext k jejich čtení pomocí výstav či publikovaných knih. Souborů, které ačkoliv mohou být koncipované lineárně, nediktují přísně kdy, jak a jak dlouho se divák do fotografie ponoří. Knihu mohu listovat běžně či pozadu, na výstavě se mohu zastavit u druhé či u osmé fotky, pokud má vůbec smysl se o nějakém číslování bavit. Ve zkratce, divák má v rukou čas a je na něm, jak s ním naloží.

4.2 Nové umělecké dílo

Tasovská je primárně filmařka. Bere tedy umělecké médium fotografie a přidává k němu dvě nové dimenze. Zvuk a čas. Díky nim je schopna sdělit konkrétnější a koherentnější příběh. Alexander Kashcheev se v rozhovoru, který jsem s ním vedla, vyjádřil k rozdílnosti těchto dvou vnímání Libušiných fotografií: „*Výstava není film, film není výstava. Naším úkolem bylo vyprávět příběh, naším úkolem bylo oživit. Vnímáme ty fotografie v čase. Můžeme zastavit čas, když je Libuše sama, zároveň zrychlujeme, když například tančí nebo jede vlakem. Vždy vycházíme z té postavy, z jejího vyprávění. Není to přehledka jejích fotografií, i když v nějakém smyslu je. Vnímáme to jako proud. Před týdnem jsem slyšel názor: „Mně zajímají ty rozmazané fotky ve filmu, ale na výstavě bych si jich asi ani*

nevšiml. “*Je to prostě jiný způsob. Nevnímáme to jako fotografie, což je zastavený čas, ale může to být okamžik, jen pár okének.*”⁴³ Je patrné, že jde o zcela nový přístup k těmto fotografiím. Přístup, který umožňuje i zasahování do jejich integrity pomocí jejich modifikace. Vše pod morálním štítem tohoto nového média, kterým je film. Níže popíši způsoby, kterými se tyto zásahy dějí a jak ovlivňují původní a/nebo výsledné dílo.

4.2.1 Výběr

Z nepřeberného množství fotografií musí režisér za účelem vystavění příběhu vybrat ty, které použije. Ty, které ho vypráví. Výpovědní hodnota každé jednotlivé fotografie má tím pádem zničehonic posunutý význam. Nemusí být nejlepší, nést silnou emoci, či jiným způsobem promlouvat k divákovi sama o sobě. Režisérka staví jednotlivé fotografie do pozice, kdy se nejen musí hodit narativu, ale současně by měly (ideálně) komunikovat se svým prostředím (tím myšleno záběry v bezprostřední blízkosti, scény jako celky či obraz se zvukem), nejednou nesou i specifickou funkci. Najednou se fotografie uchází v soutěži, na kterou nebyly připraveny. Jsou kladena kritéria, na základě kterých nikdy nebyly hodnoceny. A do určité míry mám za to, že tento nový pohled je pragmatizuje, ubírá jim jejich původní uměleckou hodnotu. Ostatně ale, dalo se předpokládat, že proměna z jednoho média do druhého bude v něčem ztrátová.

Vezměme například vyobrazení tance a pohybu na cikánské oslavě, cirká v 17. minutě. Na 6 fotografiích vidíme malého chlapečka, který se kroutí, hýbe, tancuje. Jsou nakomponovány podobně a chlapeček je na všech šesti středem zájmu. Tyto fotografie se mění v rytmu hudby, každá zůstane na plátně méně než vteřinu. Spolu s ostatními minisekvencemi v rámci této scény si ale po chvíli na žádného chlapečka nevzpomeneme. Jen na atmosféru daného místa a tanec. Tím chci poukázat na to, že fotografie se v rámci *Ještě nejsem, kým chci být*, stávají jen malými částčkami v rámci celku, není na ně kladen takový důraz ve smyslu jedinečnosti a jsou vybírány i jen pro nějaký účel. Věřím, že mnoho fotografií v této scéně bylo vybráno pro svou kompoziční soudržnost (přihlédneme-li ke střihu, fotografie jsou trefně poskládané za sebe) a proto, že evokují pohyb.

Je pak otázkou nakolik si je Jarcovjáková jistá každou svou zmáčknutou spouští. Namísto jedné nejlepší fotografie odevzdává všech 6 fotek jednoho subjektu, ubírá váhu každé jedné z nich a tvoří z nich jedno. Zároveň z Jarcovjákové jako fotografky je cítit určitý chtíč zachytit vše okolo ní, to, co prožívá a jak to prožívá, a tak nespočet fotografií může být

⁴³ KASHCHEEV, Alexander, střiháč [ústní sdělení]. Praha, 26.4.2025.

její způsob vyjádření této fascinace. „*Libuše, když to viděla, tak řekla, že by vyndala pár fotek. Ale rozumí, že je to potřeba pro celek* (použití vícero fotografií; pozn. autora). *Ale ona to vnímá jako každodennost. Myslím, že je odvážné rozhodnutí pro fotografku nám nechat volnou ruku,*“ odhaluje Kashcheev postoj Libuše Jarcovjákové k takovému užívání jejích fotografií. „*Měli jsme štěstí, že nám dovolila používat všechny,*“ dodává.

4.2.2 Čas

Dostáváme se do střížny. Stejně jako u normálního filmu, se *Ještě nejsem, kým chci být* drží v nějaké formě základních stříhových pravidel. Každopádně mějme na paměti, že *záběry*, ze kterých se film skládá byly kdysi samostatnými fotografiemi. Díváme-li se tímto pohledem, můžeme si všimnout, že zatímco Kashcheev stříhal v podstatě běžný film, temporytmicky některé scény urychloval a jiné zpomaloval, dával tím nevědomky fotografiím odlišný prostor. Přidáním času staví fotografie do nerovného boje, kdy některé vyzdvihuje a jiné upozaduje. Některé fotografie se objeví na tak krátkou chvíli, že je nelze pořádně ani přečíst.

Opět však podotýkám, že takové zacházení s fotografiemi není ztrátové v rámci nového média, ba naopak. Oživují fotografie takovým způsobem, aby byly divácky atraktivnější a udržely divákovu pozornost.

4.2.3 Modifikace obrazu – ořez a barevnost

Občas ještě fotografie, kromě výše zmíněného, prochází řadou modifikací. Jedná se o zásahy zvenčí, které narušují integritu původního uměleckého díla. A opět se jedná o rozhodnutí, která pomáhají temporytmu nebo podporují narativ či danou část voiceoveru. Kashcheev dodává, že zásahy se děly opět hlavně pro diváckou atraktivitu. Nechtěli jich využívat příliš a samoučelně, ale bez nich by to podle něj nešlo.⁴⁴

Zprv se Klára Tasovská nebojí zasáhnout do fotografie ořezem, a to dvěma způsoby. V obou využívá linearitu filmu ku svému prospěchu. V jednom fotografie odhaluje postupně, zpočátku zaměří divákovu pozornost na jistý detail fotky, následně fotku odhalí celou. Konkrétním příkladem tohoto úkazu může být montáž propagandistických symbolů v 5. minutě filmu. Dle slov Alexandra Kashcheeva se jedná částečně i o utilitární rozhodnutí. Když pro zásadní moment v příběhu, konkrétně například nájezd tanků v roce 1968, měli tvůrci filmu nedostatek fotografií, využívaly ořezy k postupnému odhalování hlavního

⁴⁴ KASHCHEEV, Alexander, střihač [ústní sdělení]. Praha, 26.4.2025.

motivů scény a k její gradaci, ale zároveň tím natahovali čas a ve výsledku byli schopni vytvořit soudržnou scénu pouze ze dvou fotografií.⁴⁵

Ne vždy však ukáže fotku ve své celistvosti. Ve 13. minutě 2. hodiny filmu vedle sebe skládá ořezané fotografie ohňostrojů. Ořez nedovysvětlí zbytkem fotky. V druhém pak fotku nejprve odhalí celou a pak ji kopíruje a posouvá (tím ji ořezává) aby imitovala pohyb postavy. To můžeme vidět ve 36. minutě filmu, kdy různé postavy scházejí ze schodů či se jen posouvají z jedné kantny do druhé. Obě instance vycházejí z daného momentu filmu, podporují jejich vyznění. Konkrétní využití schodové animace Kashcheev popisuje slovy: „*Lidé utíkají před ní, před foťákem, utíkají z ulic.*“ O ohňostrojích se zase vyjádřil takto: „*Do toho jsem nezasahoval, udělal jsem z toho jen sekvenci, aby to vypadalo jako ohňostroje. Když šlo neupravovat ty fotografie, tak jsme to nedělali.*“ Ořezy tedy Kashcheev zařazuje do repertoáru použitelných výrazových prostředků. Nesnaží se je ale využívat formalisticky, ale pouze jimi podpořit to, co bylo a priori obsahem fotografií.

A ještě divákovi nepostřehnutelný ořez využívá Tasovská s Kashcheevem u Libušiných autoportrétů. Ty, které jsou foceny na výšku zvětšují tak, aby zabíraly celou plochu plátna. Jde už o opravdu kontroverzní zásah, který mění původní kompozici fotografie. Kashcheev však opravňuje toto rozhodnutí tím, že fotografie na výšku v horizontálním formátu vytvářejí odstup, což u autoportrétů nebylo žádoucí. Fotografie na výšku využívají vždy jako koncept.

46

Druhý způsob, kterým Tasovská fotografie ovlivňuje je změna jejich barevnosti a/nebo světelnosti. Tasovská ji využívá během stylizovanějších scén a konkrétní změnu barevnosti přizpůsobuje dané pasáži. Ještě nutno podotknout, že modifikuje nejen fotky černobílé, ale i ty barevné. Použití takového způsobu je opět ovlivněno obsahem scény. Jednotlivý červený přeliv přes pasáž černobílých fotek focených v době Libušina konfliktu s nástupem na FAMU měl symbolizovat temnou komoru. Barevná inverze v již zmíněné rapidmontáži propagandistických symbolů, měla podpořit jejich monumentalitu a dala by se interpretovat i jako jistá zvrácenost.⁴⁷ Někdy změna barevnosti není autorským výmyslem tvůrců filmu, ale navazují na nápady jiných, kteří s jejími fotografiemi pracovali. To se děje například ve scénách v T-clubu, takzvaném Téčku. Kurátorka Lucie Černá spolupracovala v roce 2024 pod vydavatelstvím Untitled knihu *T-club*, kde publikovala fotografie Libuše Jarcovjácové

⁴⁵ KASHCHEEV, Alexander, střihač [ústní sdělení]. Praha, 26.4.2025.

⁴⁶ *Tamtéž.*

⁴⁷ *Tamtéž.*

s barevným přelivem. Vydání knihy doprovázela i výstavami, kde s fotografiemi pracovala stejně.⁴⁸ „*T-Club byl místem, kde tlak komunistického režimu mizel a lehkost často přetrvala až do rána. Série má silné poselství svobody v nesvobodné době, které platí i dnes.*“⁴⁹ „*Tady se šedý svět proměnil do barevného.*“⁵⁰

⁴⁸ T-club. Online. Untitled. Dostupné z: <https://www.un-titled.org/publishing/detail/t-club>. [cit. 2025-05-14].

⁴⁹ Výstava T-Club české fotografky Libuše Jarcovjákové. Online. TJECKISKA CENTRET STOCKHOLM. Dostupné z: <https://stockholm.czechcentres.cz/program/vystava-t-club-ceske-fotografky-libuse-jarcovjakove>. [cit. 2025-05-14].

⁵⁰ KASHCHEEV, Alexander, střihač [ústní sdělení]. Praha, 26.4.2025.

5 DALŠÍ FORMÁLNÍ POSTUPY A SPECIFIKA FILMU

5.1 Využití fotografie jako základního stavebního kamene

Fotografie jako základní montážní kousek, z něhož je vystavěn příběh, nabízí různé pozoruhodné souvislosti, v nichž se může vyskytnout v rámci jejich zasazení do filmu. Tyto popíšu níže.

5.1.1 Opakování, repetice

Malý počet jedinečných okének přináší jednu velkou výhodu. Fotografie se jednoduše mohou stát zapamatovatelným obrazem, samy o sobě motivem, ke kterému se může autor vrátit a vyvolat v divákovi konotace z předchozího využití. V malém měřítku s tímto principem Kashcheev pracuje na začátku druhé hodiny filmu, kdy Libuše mluví o pohlednici, na které jsou nohy, následně si nohu zlomí a k pohlednici se vracíme. Motiv nohou v této krátké sekvenci vnímáme na intelektuální rovině, ale fotografie jsou jeho výborným nosičem, protože nám dovolují identicky obraz významotvorně zopakovat.

5.1.2 Kontext

Když jsem psala o fotografii jako médiu obecně, zmínila jsem několikero výroků o silném působení *kontextu* na čtení fotografie. V tomto filmu můžeme vnímat několik instancí, kdy pomocí zasazení Libušiny fotografie do filmu změnila či nabyla nový význam.

Ve 36. minutě filmu Libuše čte ve svém deníku: „*Za přečin dlouhodobého opuštění republiky mi odebrali pas. S cestováním je konec.*” Kashcheev dává jako vizuální reprezentaci vyřčeného několik fotografií stromů, kolem kterých je uvázaný jakýsi řetěz. Opravdovou dataci a záměr vyfocení je složité dohledat, v tomto případě ale metaforicky ilustruje situaci, do které se Libuše dostala. Kashcheev tak potvrzuje tezi o absolutní závislosti fotografie na kontextu, ve kterém je uváděna. „*Deníky ovlivňují obsah kapitoly.*“

⁵¹ Dalším příkladem může být, když se Libuše rozpovídá o mateřství a o tom, jak nechce pokračovat v „tradici“, kterou dodržovala její babička i její matka. Pod text tohoto niterného vyřčení svých pocitů a důležitého vnitřního životního rozhodnutí vidíme Libuši nahou. Kontext voiceoveru ale snímá jakoukoli sexualizaci, které by mohly fotografie podlehnout. Její tělo vnímáme v tu chvíli jen jako ženu, ženské tělo, tělo, které může být tělem, i když se rozhodne nevyužívat svoje reprodukční orgány.

⁵¹ KASHCHEEV, Alexander, střiháč [ústní sdělení]. Praha, 26.4.2025.

5.1.3 Statika versus pohyb

„Po týdnech, měsících a někdy i letech natáčení se nám tedy nahromadilo úctyhodné množství filmového pásu nebo magnetických pásek. Znamená to hodiny projekcí, deset, dvacet, třicet hodin, mnohem více, než by snesl i ten nejoddanější divák. (...) U každého filmu platí, ať je jakkoli dlouhý, že při svém vzniku vyžadoval natočený materiál, který bývá až dvacetkrát delší.“⁵² (moje poznámka: V dnešním světě digitálního záznamu i mnohokrát delší.) píše Guy Gauthier v knize *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Obecně by se toto tvrzení mohlo považovat za pravdivé. Nikoliv však v případě *Ještě nejsem, kým chci být* Kláry Tasovské. Oproti obvyklým sto třiceti tisícům filmových políček, kterých by obvykle bylo potřeba k vytvoření úspěšného vyprávění a iluze kontinuálního pohybu v celovečerním filmu, Klára Tasovská využila „jenom“ tři tisíce, příhodně vypočítává Petra Chaloupková ve svém článku pro Cinepur.⁵³ To je sice běžný počet filmových záběrů v celovečerním filmu, ne však počet okének. Takové specifické podmínky uzavírají autora do jistých mantinelů, kterých se pro čistotu a jednotu stylu, jako systému uměleckých voleb, jenž se vždy podřizuje požadavkům systému díla⁵⁴, pravděpodobně bude držet, či z nich vědomě vykračovat za účelem přidaného významu. Otevírá se mu tím ale zároveň trychtýř neprobádaných kreativních způsobů využití v tomto případě omezeného počtu snímků.

Již zmíněné iluze pohybu se obvykle dosahuje rychlým střídáním dvacet čtyři či dvacet pět snímků za vteřinu. V animaci či ve videích ze starých kamer (8mm film) se lidské oko smíří i s osmnácti. Klára Tasovská, nebo respektive střihač Alexander Kashcheev, využívá častokrát i jen pouhou jednu fotografii. I přesto ale *Ještě nejsem, kým chci být* není jen slideshow obrázků. Kashcheev spolu s Tasovskou využívají během celého filmu neotřesitelnou a velmi důležitou vlastnost nejen diváka, ale jednoduše každého člověka – představivost.

Role střihové skladby je na konkrétním případě tohoto filmu velmi zdůrazněna. Jejím úkolem je poskládat za sebe zdánlivě nesouvisející fotografie, ne-li je rozhýbat. „Záměr to byl už od začátku, jen jsme nevěděli jak. To nám dalo svobodu. Pohyby mají různý charakter, byl záměr pracovat se sekvencemi, když Libuše fotila více fotografií. Ta tendence tam byla

⁵² GAUTHIER, Guy. Střih aneb nový pohled. In: *Dokumentární film, jiná kinematografie*. NAMU, FAMU - CAS, MFDJ Ji.hlava, 2004, s. 201. ISBN 80-7331-023-6.

⁵³ CHALOUPKOVÁ, Petra. *Žít totální přítomností / Ještě nejsem, kým chci být*. Online. CINEPUR. 2025, s. úvod. Dostupné z: <https://www.cinepur.cz/rubriky/5556-zit-totalni-pritomnosti-jeste-nejsem-kym-chci-byt>. [cit. 2025-02-01].

⁵⁴ KOKEŠ, Radomír D. In: *Rozbor filmu*. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2015, s. 28. ISBN 978-80-210-7756-0.

od začátku, protože ten materiál to dovoľoval.“⁵⁵ Zároveň se jednotlivé pohybové sekvence odvíjeli od obsahu a plánovaného sdělení. „*Nehledáme pohyb pro pohyb, hledáme smysl.*“

⁵⁶ Jakými metodami toho střihač Kashcheev dosahuje popíšu níže.

Nejprve je potřeba zmínit, že divák musí na takovou specifickou filmovou řeč přistoupit. Proto je důležité ji použít brzy a nastavit tak status quo. Kashcheev to potvrzuje: „*Pozorujeme přes výřezy Vltavu a pak tam je loď, která propluje v záběru. Podařilo se mi vytvořit, že projede. To nastavuje filmovou řeč. Když později Libuše otevírá dveře do dvora, skřípne dveřmi. Už to nevnímáme jako slideshow.*“⁵⁷

Jak bylo již několikrát zmíněno, pohyb zde není tvořen konvenčním způsobem, úplně však neabsentuje. Nápodobu konvenčního způsobu vytvoření iluze pohybu můžeme vnímat v několika scénách, kdy Kashcheev využívá Jarcovjákové rozhazovací způsob nakládání s filmovým materiálem a její zvyk fotit vše a mnohokrát. Ve scéně, kdy se Jarcovjáková dostává na cikánský ples, jsou častokrát využity fotografie vyfocené jen nepatrnou chvílí od sebe a v podobné kompozici (tak podobné jako to rychlý sled dokumentovaných událostí a kamera v ruce dovoľuje). Vytváří se tak jakýsi stop-motion tance. Jiného tance zas dosahuje ve scéně z prostředí T-klubu ve 48. minutě. Ve vyprávění se dostáváme do klubu a jeho specificky nabitě a matoucí povahy. Kashcheev tady fotografie nastříhává za sebe v rychlém tempu a imituje flikr efekt klubových svícení tím, že fotky od sebe, zdánlivě bez klíče, odděluje černou. Píšu *zdánlivě*, protože čeho se Kashcheev opravdu dopouští je *rytmická montáž*, jak ji popisuje Ejzenštejn. „*Formálního napětí pomocí zrychlení se zde dosahuje zkracováním montážních kousků nejen podle vzorce opakování základního schématu, ale také porušováním tohoto kánonu*“⁵⁸. Zároveň dává fotkám prostor dýchat a čas se rozpoľhovat. Ve tmě.

V scénách z T-klubu také, jak už jsem dříve zmínila pracuje s barevností. Ta se dynamicky mění a tyto změny (užité například i ve scénách s ohňostrojem) jsou jedinými případy, kdy, ačkoliv fotografie zůstává stejná, čas plyne v běžné snímkové frekvenci. Dynamická změna barev taktěž imituje pohyb.

Jiný pohyb, lineární, sledujeme při přejezdu vlakem. Kashcheev za sebe opakovaně nastříhává fotky z vlaku, s podobnou kompozicí, ale měnící se krajinou. Tato technika mu

⁵⁵ KASHCHEEV, Alexander, střihač [ústní sdělení]. Praha, 26.4.2025.

⁵⁶ *Tamtěž.*

⁵⁷ *Tamtěž.*

⁵⁸ EJZENŠTEJN, Sergej. Čtvrtá dimenze filmu. In: BABOROVSKÁ, Sandra a ANGER, Jiří (ed.). *Myslet filmem / Thinking through film*. GHMP, 2023, s. 45. ISBN 9788070101940.

dovoluje nechat scénu působit tak dlouho, jak to temporytmus filmu vyžaduje. Obdobně, za pomoci manipulace obrazu a jeho štěpení, imituje lineární pohyb (v rámci obrazu z bodu A do bodu B) při záběrech na lidi scházející schody. Fotku nakopíruje a posouvá po diagonále dolů. Opět diváka díky jakési stop-motion technice přesvědčí o pohybu.

Opak pohybu, však za použití stejné techniky, můžeme pozorovat ve 31. minutě. Libuše se v té chvíli nachází v Tokiu. Mluví o tom, že by tu zůstala navždy. Ve stejné kompozici, vidíme postel a ji na ní, sledujeme sérii fotografií. V tomto případě jde ale naopak o iluzorní stálost, nehybnost. Rozmazané obrazce dlouhé expozice a jakýkoli pohyb je uzavřen do rámce postele. Postel jako taková je znakem nehybnosti, spánku. Dlouhá expozice zas naznačuje, že i přesto že fotka byla focena dlouho, focený subjekt – Libuše – zůstává v obklopení rámu záběru.

Méně patrná, v kombinaci se zvukovou dramaturgií více spoléhající na divákovu imaginaci, je pak metoda stavění vedle sebe snímků ze stejného prostředí, ovšem s odlišnou kompozicí. V analýze „normálního“ filmu by šlo prostě jen o scénu – definovanou jednotou místa, času a děje. V *Ještě nejsem, kým chci být* má však ještě další skrytou funkci. Tou je právě iluzorní pohyb. Nastřižení na sebe například fotek z večírku dává divákovi volnost představit si kamerový pohyb nebo ostrý střih. Využíváním fotografií se totiž pohybujeme někde na rozhraní mezi těmito prvky filmové řeči. Tím, že reálně chybí, jsou přítomny více.

Kromě vizuálního pohybu chci ještě zdůraznit kontrast mezi nehybností a pohybem příběhovým. Stojí za zmínku, že tato biografie, často velmi cestovatelská, a která znázorňuje příběh velkého niterného pohybu vstříc nalezení se, je vyprávěna pomocí statických fotografií.

5.2 Zvuková dramaturgie

Tím že se film *Ještě nejsem, kým chci být* spoléhá na vytvoření pohybu naší představivosti, jsou zákonitě ostatní složky filmové řeči v naší mysli posíleny. Ne snad ani záměrem autora, ale čistě přirozeně se divák bude soustředit na všechno ostatní, co mu film nabízí.

Zaměřím se nyní na zvukovou složku filmu. Ve filmu převažuje diegetický zvuk – zvuk vycházející z příběhu. Ve filmu, kde se pracuje s fotografiemi – médiem a priori *jen* vizuálním, se zvuk tvoří až v postprodukci. Tasovská využívá atmosféry napodobující prostor, ve kterém byly fotografie vyfoceny. Konkrétně tedy, když vidíme déšť, slyšíme déšť, když vidíme auto, slyšíme auto, když vidíme ohňostroje, slyšíme ohňostroje. Ač by se

tak mohlo zdát, tyto atmosféry nepracují s doslovností. Subtilně dotváří zážitek z fotografie, pomocí nich se dokážeme do fotografie vžít, dostat se do prostoru před objektivem. Tuto nenápadnou zvukovou linku doplňuje pak samozřejmě voiceover, Libušin monolog, její deníkové zápisy. Ty jsou pro diváka základním narativním vodítkem. Provází nás od začátku do konce a jde o jediné mluvené slovo, jež ve filmu slyšíme. Náladu pak dotváří jednoduché repetitivní hudební motivy, obvykle složeny z pár tónů. Opět dostatečně subtilní, aby nechaly vyznít v plné síle Libušina slova. V nespočtu večírkových scén jsou zase silně rytmičné a motivují střih.

Tento princip je nabourán jen párkrát. V 13. minutě druhé hodiny filmu vidíme Libuši, jak poslouchá hudbu na střeše v Tokiu. Fotky jejích nohou (takzvané point-of-view fotky), jejího obličej a walkmana. Ačkoliv se ve vyprávění nacházíme v roce 1989, Libušin monolog postupně přehluší současná píseň – *Open* od interpretky *Amelie Siby*. Píseň zároveň slouží jako zvukový můstek do další sekvence oddělené nápisem přes černou.

ZÁVĚR

V své práci jsem odhalila Libuši Jarcovjákovou jako protagonistku filmu a skrz ni následně i její fungování jako fotografky. Analýzou mediální transformace z fotografie na film jsem osvětlila různá specifika, která ve výsledku film nese. Analýzou stříhové skladby jsem přišla na různé metody, jak dosahovat iluzorního pohybu i bez jeho doslovné přítomnosti a v obecnosti jak filmová a fotografická řeč nejsou v tomto případě oddělené, ale vzájemně se podporují a doplňují. Film tak přináší dobrou perspektivu pro intermediální vztahy (nejen) v dokumentárním filmu. Podobnou syntézu přináší spoluautorství režisérky, střihače a protagonistky, kteří se každý svým dílem podíleli na výsledku filmu a jsou zajímavým úkazem pro zkoumání prolínání autorství v rámci jednoho uměleckého díla.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ADLER, Rudolf, 1997. *Cesta k filmovému dokumentu*. Praha: FAMU. ISBN 80-85883-22-8.

EJZENŠTEJN, Sergej, 2023. Čtvrtá dimenze filmu. In: BABOROVSKÁ, Sandra a ANGER, Jiří (eds.). *Myslet filmem / Thinking through film*. Praha: GHMP. ISBN 978-80-7010-194-0.

FÍŠEROVÁ, Lucia L., 2019. In: POSPĚCH, Tomáš (ed.). *Role fotografie: rozhovory o různé fotografii*. Ostrava: PositiF. ISBN 978-80-87407-27-1.

GAUTHIER, Guy, 2004. Střih aneb nový pohled. In: *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: NAMU, FAMU – CAS, MFDF Ji.hlava. ISBN 80-7331-023-6.

KOKEŠ, Radomír D., 2015. *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. ISBN 978-80-210-7756-0.

NICHOLS, Bill, 2022. *Úvod do dokumentárního filmu*. 2. vyd. Praha: NAMU. ISBN 978-80-7331-181-0.

POSPĚCH, Tomáš (ed.), 2019. *Role fotografie: rozhovory o různé fotografii*. Praha: PositiF. ISBN 978-80-87407-27-1.

POSPĚCH, Tomáš, TRHOŇ, Ondřej, BLÁHA, David, 2022. *Skrze tebe vidím sebe*. Humpolec: Nadační fond 8smička. ISBN 978-80-907908-3-4.

FILMY

TASOVSKÁ, Klára, 2024. *Ještě nejsem, kým chci být* [film]. Česko: Aerofilms.

ÚSTNÍ SDĚLENÍ

KASHCHEEV, Alexander, 2025. Osobní rozhovor o filmu *Ještě nejsem, kým chci být*. [ústní sdělení]. Praha, 26. dubna 2025.

VACHEK, Karel, dokumentarista. [ústní sdělení].

INTERNETOVÉ ČLÁNKY A ZDROJE

CHALOUPKOVÁ, Petra, 2024. *Spor o národní film / Vlňy versus Ještě nejsem, kým chci být*. Cinepur [online]. Dostupné z: <https://www.cinepur.cz/rubriky/5545-spor-o-narodni-film-vlňy-versus-jeste-nejsem-kym-chci-byt> [cit. 2025-02-01].

CHALOUPKOVÁ, Petra, 2025. *Žít totální přítomností / Ještě nejsem, kým chci být*. Cinepur [online]. Dostupné z: <https://www.cinepur.cz/rubriky/5556-zit-totalni-pritomnosti-jeste-nejsem-kym-chci-byt> [cit. 2025-02-01].

HADRAVOVÁ, Tereza a CORRIGAN, Timothy, 2020. *ickéické filmy a chvějící se etika reálna*. DOK.REVUE [online]. Dostupné z: <https://www.dokrevue.cz/clanky/biograficke-filmy-a-chvejici-se-etika-realna#2up> [cit. 2025-02-01].

ČSFD, 2025. *Alexander Kashcheev – ČSFD* [online]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/286036-alexander-kashcheev/prehled/> [cit. 2025-02-01].

Filmový přehled, 2025. *Klára Tasovská* [online]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/35192/klara-tasovska> [cit. 2025-05-14].

Ji.hlava, 2025. *Alexander Kashcheev* [online]. Dostupné z: <https://www.ji-hlava.cz/porotci/kashcheev-alexander> [cit. 2025-02-01].

Národní galerie Praha, 2025. *Artist talk / Libuše Jarcovjaková* [online]. Rozhovor. Dostupné z: https://youtu.be/GFO8Vdh7f00?si=Da_cvTAWHOiOvbgl [cit. 2025-05-14].

Národní galerie Praha, 2025. *Libuše Jarcovjaková* [online]. Dostupné z: <https://www.ngprague.cz/udalost/4049/libuse-jarcovjakova/7123> [cit. 2025-05-14].