

Autobiografičnost v tvorbě vybraných českých režisérek současného animovaného filmu

Karolína Pravdová

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Animovaná tvorba

Akademický rok: 2023/2024

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

| | |
|-------------------|--|
| Jméno a příjmení: | BcA. Karolína Pravdová |
| Osobní číslo: | K21254 |
| Studijní program: | N0211P310004 Teorie a praxe animované tvorby |
| Forma studia: | Prezenční |
| Téma práce: | 1. teoretická část: Autobiografičnost v tvorbě vybraných českých režisérek současného animovaného filmu |
| | 2. praktická část: To bude dobrý – krátký kreslený animovaný film |

Zásady pro vypracování

1. teoretická část:

Teoretická písemná práce se váže k praktické tvůrčí části diplomové práce. Ozřejmuje základní kroky při vývoji a realizaci praktické tvůrčí práce. Soustředí se tak nejen na sběr a vyhodnocování materiálů/informací, ale také na jejich následné využití při vývoji a realizaci tvůrčího počínu. Text je zpravidla strukturován dle klíčových fází při vývoji, produkci a postprodukci animovaného audiovizuálního díla. Jeho minimální rozsah je stanoven na 25 normostran, včetně úvodu a závěru. Nezapočítávají se přílohy, ani obrazová dokumentace.

Hodnotí se nejen jazyková úroveň textu (gramatika, stylistika), ale také formulace názorů, práce s informacemi, zacházení se zdroji. Povinný minimální počet odborných zdrojů je 8 článků, 4 knihy, alespoň z poloviny se jedná o cizojazyčnou literaturu.

Teoretická část se odevzdává pouze v elektronické podobě ve formátu PDF na Portál UTB a na NAS FMK.

2. praktická část:

Praktická diplomová práce má za cíl demonstrovat řemeslné a tvůrčí dovednosti absolventa navazujícího magisterského studia. Očekává se osobitost zpracování.

Diplomový projekt má povinnou minimální stopáž 90 sekund a povinnou maximální stopáž 300 sekund. Jen ve výjimečných případech a na základě schválení pedagogy ateliéru Animovaná tvorba je možné stopáž překročit. (Do stopáže se nezapočítávají titulky, pakliže neobsahují plnění požadavků praktické práce.) Projekt musí být animovaný a dokončený. Diplomový projekt je uceleným audiovizuálním dílem.

Dokončené dílo se odevzdává v předepsané technické kvalitě a s podklady k propagaci a distribuci díla (titulková listina, formuláře pro OSA a NFA, plakát, obrázky z filmu).

Odevzdání videosoubor (export o min. technické kvalitě: velikost obrazu v bodech 1920 x 1080 FullHD 1080p, poměr stran 16:9, bitrate (kbit/s) 10,000-20,000, počet snímků za sekundu 25, poměr stran obrazového bodu pixel aspect 1:1 square, vstupní formát zvuku WAV, případně MP3, parametry zvuku 48000 kHz, 24Bit, Stereo, kodek H.264).

Součástí jsou: výtvarný návrh plakátu (formát 70x100cm, digitální podoba PDF příprava pro tisk, rozlišení 300 dpi ve formátu PNG nebo JPEG, režim CMYK barva), 5 snímků výtvarných návrhů, 8 snímků filmu (obojí ve stejné velikosti jako video), titulková listina.

Pro přijetí práce je nutné odevzdat vyplněné formuláře pro OSA a NFA a licenční smlouva k audiovizuálnímu dílu.

Rozsah diplomové práce: viz Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz Zásady pro vypracování
Forma zpracování diplomové práce: tištěná/elektronická

Seznam doporučené literatury:

- RUSSETT, Robert a Cecile STARR. *Experimental animation : origins of a new art*. Revised edition. New York: Da Capo Paperback, 1988. ISBN 0-306-80314-3 0-306-80314-2
- TASKER, Yvonne. *Fifty Contemporary Film Directors*. 2nd edition. London: Routledge, 2010, 258 s. ISBN 9780203844342
- WRITER, Jerry. *Jak se píše autobiografie* [online]. 2017 [cit. 2022-10-30]. Dostupné z: <https://www.jerrywriter.cz/2017/11/jak-se-pise-autobiografie.htm>
- Děcká E. Autobiografičnost v díle režisérek českého animovaného filmu. *Illuminace*. 2008;20(4):178-182.
- SYNKOVÁ, Kristýna. *Autobiografičnost a sebeprojekce autora ve filmové tvorbě jakožto prostředek osobitého uměleckého vyjádření* [online]. Brno, 2020 [cit. 2023-10-30]. Dostupné z: <https://is.jamu.cz/th/fdkj7/>. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta. Vedoucí práce Hana SLAVÍKOVÁ. [online]. [cit. 2023-10-30]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Autobiografie>
- TÉMA: AUTOBIOGRAFIČNOST VE FILMU. BENDOVI, Helena. *Cinepur – časopis pro moderní cinefily* [online]. [cit. 2023-10-30]. Dostupné z: <http://m.cinepur.cz/article.php?article=1202>
- DUTKA, Edgar. *Minimum z dějin světové animace*. 2004 (1. vydání). ISBN 80-7331-012-0.
- MATĚJKOVÁ, Tereza. *Paradoxy autobiografičnosti* [online]. [cit. 2023-10-30]. Dostupné z: https://www.academia.edu/66973953/Paradoxy_autobiograf%C4%8Dnosti
- Diana Cam Van Nguyen [online]. [cit. 2023-10-30]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/145356-diana-cam-van-nguyen/biografie/>
- ZAVŘELOVÁ, Monika. Animátor by měl vědět, kdy může být líný a ušetřit si práci, říká Podskalská. *IDNES Zpravodajství*. 2021.

Vedoucí diplomové práce: **MgA. Martin Kukal**
Ateliér Animovaná tvorba

Datum zadání diplomové práce: **1. prosince 2023**
Termín odevzdání diplomové práce: **17. května 2024**



Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
děkan

Mgr. Lukáš Gregor, Ph.D.
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou 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 UTB 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/diplomovou 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/diplomové 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/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považuji 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/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne:

Jméno a příjmení studenta:

podpis studenta

Obsah

| | |
|---|----|
| Poděkování | 6 |
| 1.1 Úvod a motivace k výběru tématu diplomové práce..... | 7 |
| 1.2 Postup výzkumného šetření..... | 8 |
| 1.2.1 Cíl diplomové práce a hlavní výzkumná otázka..... | 8 |
| 1.2.2 Výzkumný vzorek..... | 9 |
| 1.2.3 Získávání a zpracování dat, etická stránka..... | 10 |
| 1.2.4 Analýza dat..... | 11 |
| 1.3 Výzkumná zjištění | 12 |
| 1.3.1 Jakým způsobem autorky nacházejí cestu k autobiografické tvorbě? | 13 |
| 1.3.2 Jaký má význam autobiografičnost díla pro autorku? | 17 |
| 1.3.3 Jak autorky ovlivňuje skutečnost, že jejich tvorba se dotýká lidí, kteří jsou jim blízcí? | 20 |
| 1.3.4 Jak probíhá přechod od animátorské práce k práci režisérské?..... | 22 |
| 1.3.5 Jak práce na filmu působí na každodennost a životní styl autorek? | 25 |
| 1.4 Vztah výzkumných zjištění k vlastní autorské zkušenosti | 27 |
| 1.5 Shrnutí a závěr | 31 |
| 1.6 Použité zdroje..... | 32 |
| 2. Popis procesu tvorby animovaného filmu To bude dobrý..... | 35 |
| 2.1 Preprodukce..... | 35 |
| 2.1.1 Volba námětu | 35 |
| 2.1.2 Scénář první a druhý..... | 35 |
| 2.1.3 Animatik první a druhý..... | 36 |
| 2.2 Zvolená technika | 38 |
| 2.3 Týmová spolupráce..... | 39 |

Poděkování

Děkuji Anně, Dianě, Darii a Magdaleně za vstřícnost a otevřenost.

Děkuji také vedoucímu mé diplomové práce MgA. Martinu Kukalovi za zpětnou vazbu a podporu.

1.1 Úvod a motivace k výběru tématu diplomové práce

Český animovaný film se pyšní bohatou historií, která ovlivnila nejen českou, ale i světovou filmovou scénu. Přestože je tento žánr často spojován s mužskými tvůrci, nelze opomenout významný přínos žen.

Výraznou českou režisérkou animovaného filmu byla Hermína Týrlová (1900–1993). Je považována za průkopnici české animace a celosvětově uznávanou autorkou. Za svůj život vytvořila více než šedesát krátkometrážních filmů. Další významnou českou animátorkou je Zdenka Deitchová (1928), která rozvinula svou kariéru ve Spojených státech amerických, kde pracovala pro studio UPA a studio Walta Disneyho.

Tvůrčí práce českých režisérek animovaného filmu je charakterizována širokým spektrem témat a často inovativních stylů. Jejich filmy nezůstávají omezeny pouze na domácí publikum, ale dosahují i mezinárodního uznání a úspěchu. Jejich díla byla oceněna na prestižních festivalech, což přispívá k dobré pověsti české animace a posiluje postavení českých tvůrců ve světovém animačním průmyslu.

O současných českých režisérkách animovaného filmu pojednává práce Elišky Děcké *Autobiografičnost v díle režisérek českého animovaného filmu* (2011). Autorka se ve své práci věnuje osmi autorkám: Michaela Pavlátové, Vlastě Pospíšilové, Marii Procházkové, Kristině Dufkové, Galině Miklínové, Báře Dlouhé, Ludmile Polákové a Lucii Štamfestové. Mnohé z nich do své práce vnášejí autobiografická témata. Při čtení této práce jsem se rozhodla propojit ve své diplomové práci téma *autobiografičnosti*, které souvisí s mým magisterským filmem, s dalším tématem mně blízkým, a to s tvorbou režisérek animovaných filmů, které se do povědomí diváků i odborníků zapsaly v posledních letech.

Autobiografičnost v umělecké tvorbě vnímám podobně jako Synková (2020): Při důkladnějším zkoumání autobiografičnosti v uměleckém vyjádření si jednoduše nelze vystačit s prostou definicí, že se jedná o dílo, v němž autor pojednává o svém životě, jelikož

téměř každá tvůrčí práce vychází ze zkušeností a prožitků jejího autora ať už ve větší či menší míře.¹

Vždy jsem toužila natočit autobiografický film a využít svůj životní příběh k tomu, abych divákům mohla předat silný filmový zážitek. Při zvažování možných námětů pro magisterský film mě to vždy vrátilo k tématu, jež jsem nakonec použila: příběh o dceři, která zjistí, že má její matka rakovinu, a rozpadne se jí celý svět. I když mi přišlo přirozené se tomuto tématu ve své tvorbě filmově věnovat, nebyla jsem si jistá, jestli je to dobrá volba. Měla jsem obavy otevřít se dalším lidem s tak niternými zážitky a také z toho, že pokud film nebude vydařený, mohl by působit jako nevkusná snaha dojmout diváka.

Začala jsem přemýšlet o tom, jakou dát svému filmu vlastně tvář. Zvažovala jsem, do jaké míry být pravdivá, jak moc zachovat podobu těch, jichž se příběh týká, i celistvost reálií. Kladla jsem si řadu otázek. Co je v autobiografickém filmu moc a co je málo? Kde je hranice toho, na co se divák chce dívat? Chtějí se lidé dojímat nad utrpením druhých? Jaký bude mít takový film význam? Má moje trauma nějakou váhu, když se na světě děje tolik hrozných věcí? Pro koho takový film vlastně dělám? Odpovědi na některé z těchto otázek se mi podařilo najít poté, co jsem uskutečnila rozhovory s režisérkami, jejichž autobiografické filmy mě inspirovaly, a zpracovala je pro účely mé diplomové práce.

1.2 Postup výzkumného šetření

1.2.1 Cíl diplomové práce a hlavní výzkumná otázka

Cílem mé diplomové práce je (a) popsat způsob, jakým do tvorby čtyř současných českých režisérek animovaných filmů vstupují autobiografické prvky a (b) porovnat zjištění s mými zkušenostmi, které jsem získala jako začínající režisérka animovaných filmů.

¹ SYNKOVÁ, Kristýna. Autobiografičnost a sebereflexe autora ve filmové tvorbě jakožto prostředek osobitého uměleckého vyjádření [online]. Brno, 2020 [cit. 2023-10-30]. Dostupné z: <https://is.jamu.cz/th/fdkj7/>. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta. Vedoucí práce Hana SLAVÍKOVÁ.

Hlavní výzkumnou otázku jsem proto formulovala takto: *Jakým způsobem současné české režisérky animovaného filmu pracují s autobiografickými prvky ve své tvorbě?*

1.2.2 Výzkumný vzorek

Při výběru režisérek, které oslovím, jsem zvolila tato kritéria: (a) jedná se o současné ženské režisérky animovaného filmu, které nebyly zařazeny do práce Elišky Děcké z roku 2011; (b) jsou to autorky, jejichž tvorba získala nějaká ocenění, dosáhly úspěchu; (c) pracují se zajímavou technikou; (d) jejich tvorba mě inspirovala. Výzkumný vzorek nemohl být vzhledem k charakteru práce anonymizovaný. Tvoří jej čtyři současné režisérky animovaných filmů: Magdalena Hejzlarová, Daria Kashcheeva, Diana Van Cam Nguyen a Anna Podskalská.

Magdalena Hejzlarová (1988) vystudovala Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze s krátkým filmem Hypnagogia (2017, premiéra na FF Ji.hlava Int. Documentary). Absolvovala stáže v několika uměleckých a animačních studiích v Praze a Rotterdamu. Spolupracovala na filmech La Traversée režisérky Florence Mialhe (Čestné uznání na Annecy Int. Animation FF 2021) nebo Apart Diany Cam Van Nguyen. Je autorkou animovaných filmů: O stvoření světa (2015), Hypnagogia (2017), Dominikovy příběhy (2021), Until exhaustion (2021), Hun Tun (2024).

Daria Kashcheeva (1986) vystudovala Moskevskou hudební konzervatoř v oboru klavír, poté studovala hudební režii na Moskevské hudební akademii sester Gněsiných. Už před dokončením studia sbírala zkušenosti jako divadelní zvukařka. V roce 2014 odešla z Ruska do České republiky, kde začala studovat na FAMU na katedře animovaného filmu. S autorským snímkem To Accept vyhrála roku 2017 mezinárodní soutěž Nespresso Talents v Cannes. Mimořádným úspěchem pak byl její bakalářský loutkový film Dcera (2019), v němž při zkoumání vztahu mezi otcem a dcerou velmi netradičně experimentovala s ruční kamerou. Snímek získal cenu Crystal za nejlepší studentský počin na Festivalu animovaného filmu v Annecy a nominaci na Oscara v kategorii Nejlepší krátkometrážní animovaný film. Na tento triumf navázala v roce 2023 filmem Electra, který rovněž získal řadu ocenění.

Diana Cam Van Nguyen (1993) je česko-vietnamská režisérka, výtvarnice a absolventka FAMU. Specializuje se na animované dokumenty (*Malá, Spolu sami, Milý tati*) a ve svých filmech se věnuje osobním tématům. Její krátké filmy soutěžily na festivalech v Locarnu, Rotterdamu, Torontu nebo IDFA. *Spolu sami* (2018) bylo oceněno na MFDF Jihlava 2018 jako nejlepší český experimentální film a byl mezi třemi finalisty BAFTA Student Award 2019.

Její krátký film *Milý tati* (2021) vyhrál Českého lva a Cenu české filmové kritiky za Nejlepší krátký film 2021, Cenu Magnesia za Nejlepší studentský film a Nejlepší zvuk na MFDF Jihlava 2021. Mezinárodní ocenění film dostal na BFI London Film Festival, Clermont-Ferrand, DOK Leipzig a dostal Zvláštní uznání v Torontu. Cenami AFI Grand Jury Award 2021 a Flickerfest Documentary Short Film Award se film kvalifikoval na Oscary 2023.

Anna Podskalská (1996) je animátorka, režisérka a výtvarnice. Studuje animaci na FAMU v Praze. Její bakalářský animovaný film *Rudé boty* (2021) získal řadu ocenění: Českého lva za nejlepší animovaný film a cenu Magnesia za nejlepší studentský film, na filmovém festivalu v Cannes první cenu Cinéfondation, Cenu české filmové kritiky za nejlepší krátký film a na Zlín film festival – Zlínský pes, hlavní cena poroty za nejlepší studentský film a zvláštní uznání v Soutěži studentských filmů Zlínský pes. Film vznikl unikátní rukodělnou technikou animace olejomalby na skle, s jejíž estetikou pracuje Anna nadále i ve své digitální tvorbě. V současné době se kromě studia věnuje také svému autorskému výtvarnému projektu ČÁRY A ČRTY.

1.2.3 Získávání a zpracování dat, etická stránka

Získávání dat

Data jsem získala prostřednictvím čtyř hloubkových rozhovorů (Hendl, 2008), které jsem vedla se čtyřmi režisérkami animovaných filmů. Rozhovory jsem vedla při osobním setkání, jeden byl z časových důvodů realizován online. Rozhovory trvaly od 38 do 48 minut. Všechny rozhovory byly pořázeny v lednu a únoru 2023.

Režisérky jsem je oslovila přes e-mail a na sociálních sítích Facebook a Instagram. Rozhovor byl veden na základě připravených tematických okruhů. Nepřipravovala jsem

si sérii konkrétních otázek, nechtěla jsem rozhovor příliš strukturovat. Zajímalo mě, jakým způsobem se respondentky o tématu rozpovídají, šlo mi o přirozenost jejich projevu a spontánnost myšlení. Nechtěla jsem jim podsouvat svoje představy o tématu.

Zpracování dat

Rozhovory jsem nahrávala na diktafon. Audiozáznamy rozhovorů v rozsahu 176 minut jsem přepsala. Přepisy rozhovoru jsem pro potřeby analýzy vytiskla a pracovala s nimi v tištěné verzi.

Etická stránka

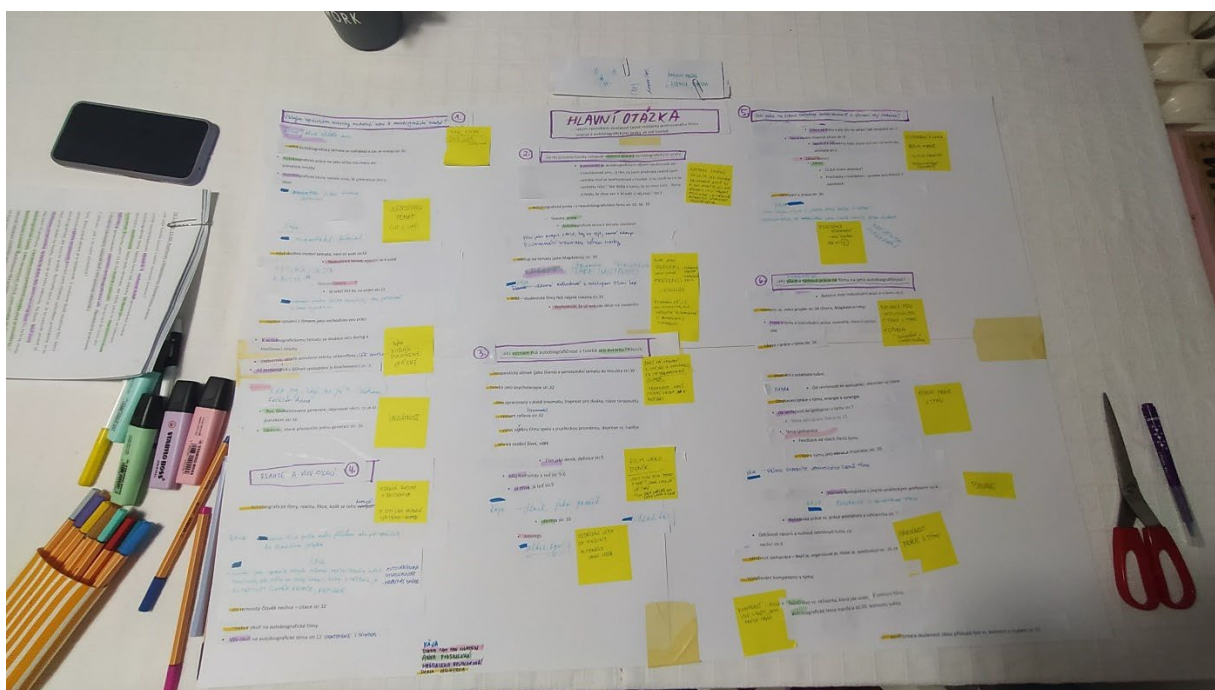
Respondentky na mou žádost o rozhovor reagovaly vstřícně. Při rozhovoru daly souhlas s jeho nahráváním. Následně byly seznámeny s finální podobou textu použitého v diplomové práci. Dvě z autorek, Anna a Magdalena, souhlasily se zveřejněním přepisu rozhovoru jako přílohy diplomové práce.

1.2.4 Analýza dat

K analýze dat jsem využila tematickou analýzu, která mi umožnila flexibilně pracovat s daty a současně je zkoumat do hloubky (Salomao, 2023). Postupovala jsem v následujících krocích.

1. Přepsané vytištěné rozhovory jsem opakovaně pročítala ve vztahu k hlavní výzkumné otázce: *Jakým způsobem současné české režisérky animovaného filmu pracují s autobiografickými prvky ve své tvorbě?*
2. Označovala jsem kódy, které se k otázce vztahovaly.
3. Následně jsem označila kódy, které se jevíly se jako opakující se ve více rozhovorech.
4. Kódy jsem sdružila témat, skrze něž by bylo možné odpovědět na výzkumnou otázku.
5. Provedla jsem redukci dat, to znamená, že jsem vyřadila části textu, které se přímo nevztahovaly k hlavní výzkumné otázce.
6. V reakci na krok 4 jsem formulovala dílčí výzkumné otázky.

7. K dílčím výzkumným otázkám jsem přiřadila témata identifikovaná v kroku 4, tak aby skrze ně mohla formulovat odpovědi na tyto otázky. Rozpracovanou analýzu zachycuje obrázek 1.
8. Následně jsem texty znovu pročetla a hledala detaily a specifika, která jsem před analýzou mohla přehlédnout a doplňovala jsem výsledky kroku 7.
9. Pro každou z dílčích výzkumných otázek jsem vybrala citace, které dobře ilustrují moje zjištění. Citace jsou v textu znázorněny kurzivou a uvozeny buď křestním jménem režisérky, nebo označeny v závorce za citaci iniciálami režisérky.



Obrázek 1. Tematická analýza a její zpracování.

1.3 Výzkumná zjištění

Při opakovaném čtení všech čtyř rozhovorů a hledání odpovědi na hlavní otázku *Jakým způsobem současné české režisérky animovaných filmů pracují s autobiografickými prvky ve své tvorbě?* jsem v textu objevila několik důležitých témat. Na základě toho jsem formulovala tři dílčí otázky.

- Jakým způsobem autorky nacházejí cestu k autobiografické tvorbě?
- Jaký má význam autobiografičnost díla pro autorku?
- Jak autorky ovlivňuje skutečnost, že jejich tvorba se dotýká lidí, kteří jsou jim blízcí?

Z textu však vyvstala ještě další dvě témata, která považuji za důležitá: životní styl a týmová spolupráce. Ta se sice netýkají přímo autobiografičnosti, ale obě mají vliv na proces tvorby a život autorek v době, kdy jejich filmy vznikají. Proto jsem se rozhodla formulovat ještě další dvě dílčí otázky:

- Jak probíhá přechod od animátorské práce k práci režisérské?
- Jak práce na filmu působí na každodennost a životní styl autorek?

Následující text budu strukturovat jako odpovědi na těchto pět otázek. Popíšu, jaké odpovědi jsem našla v jednotlivých rozhovorech, budu porovnávat, v čem se autorky shodují a v čem se jejich pohled liší.

1.3.1 Jakým způsobem autorky nacházejí cestu k autobiografické tvorbě?

Odpovědět na tuto dílčí otázku se pokusím prostřednictvím tří témat: (a) téma, které chtělo ven; (b) nedostatek témat; (c) osobní propojení s tématem jako východisko pro práci.

Téma, které chtělo ven

Dosud nejsilnějším tématem objevujícím se v tvorbě Magdaleny Hejzlarové je nespavost. Dostala se k němu již během studia na UMPRUM ve svém filmu *Hypnagogia*. Zpočátku Magdalena neměla sílu se tématu nespání věnovat. Problém se spánkem v té době prožívala ve svém každodenním životě: *S tím, co prožívám reálně, jsem neměla chuť se konfrontovat v tvorbě. (MH)*

Téma spánku si k ní ale přirozeně našlo v tvorbě svou cestu. *Řekla jsem si, aha, já v tom stavu usínání trávím hodně času, a tak jsem udělala film o usínání. (MH)* Nejdříve k tématu nepřistupovala autobiograficky. Chtěla se inspirovat obrazy, které viděla ve stavu usínání a rozhodla se zkoumat jejich tvary a barvy. Spíše, než téma nespavosti poeticky ztvárnila stav usínání a halucinační vjemy, které jej provázejí. Po nějaké době, když se její zdravotní stav proměnil a vytvořila si odstup od toho, co prožívala dříve, dokázala zpětně toto své prožívání zpracovat a pojmenovat. Zjistila, že nespavost je jev rozšířený a trápí velké procento lidí. Ve své další tvorbě se pak rozhodla zpracovat osobní téma nespavosti a přistoupit k němu již zcela vědomě autobiograficky.

V době, kdy se Magdalena věnovala tématu nespavosti, setkávala se s dalšími lidmi, kteří řešili totéž téma jako ona. Reakce a podněty z okolí autorku motivovaly ke tvorbě filmu *Hun Tun*. Vzhledem k narůstajícímu zájmu o téma nespavosti vznikl i radiodokument, který Magdalena vytvořila se scénáristou a střihačem Alexandrem Kashcheevem a s producentkou Karolínou Davidovou. Na Radio wave byl vysílán podcast Noční chodci inspirovaný Magdaleninou zkušeností. *To téma si řeklo, že chce ven a že o něj svět nějak stojí* (MH)

Podobně jako Magdalena i Daria Kashcheeva říká, že se nelze zabývat nějakým osobním tématem nebo traumatem v době, kdy ho člověk prožívá. Daria ve svém filmu *Dcera* vycházela také z osobních zkušeností. Ve filmu řeší svůj vztah s otcem. Námět na film měla už delší dobu takzvaně v šuplíku. Při hledání námětu pro svůj bakalářský film, si na něj vzpomněla a napsala podle něj scénář. I když v každodenním životě Daria aktivně neřešila své rodinné vztahy, silné téma, které bylo někde hluboce uložené, si našlo cestu ven.

Nedostatek témat

Daria v rozhovoru říká, že při cestách po festivalech se svým filmem *Dcera* si po diskusích s autory a autorkami z různých zemí světa a různého věku uvědomila, že zpracovávání tématu z dětství je v průběhu studia jakousi opakující se tendencí, až jakýmsi klišé. Uvědomuje si, že tomu sama neúmyslně podlehla. Klade si však otázku, kde hledat náměty, až všechno ve svém životě vyřeší? Pokud nepřijde nějaká silná událost, není z čeho čerpat. Pak pravděpodobně nastává moment, kdy člověk přejde od řešení velkých problémů k maličkostem, kterých si začne všímat, protože je na ně najednou prostor.

Při hledání nového námětu pro další, tentokrát magisterský film, se Daria inspirovala i četbou. V rozhovoru zmiňuje Jana Švankmajera, který nacházel inspiraci ve snech a ve vlastním dětství. Případá jí zajímavé, že úspěšný tvůrce po téměř půl století praxe stále uvádí jako inspirační zdroj své dětství.

Autorky hovoří o tom, že nedostatek námětů, které by se staly impulsem pro vznik dalšího filmu, přináší potřebu vracet se k sobě, pátrat ve svém nitru, klást si otázky, na něž chtějí nalézt odpověď.

Magdalena v rozhovoru dochází k tomu, že ve stavu usínání a při řešení svého problému spojeného s absencí spánku trávila tolik času, že už jí vlastně nezbývalo mnoho dalších sil na to, zažívat jiné silné události, z nichž by čerpala náměty.

Když se autor vrací v tvorbě sám k sobě, nemusí to vždy znamenat, že je příběh přímo o něm. Ve svém posledním filmu Elektra Daria znovu zpracovává téma rodič-dítě. Tentokrát film není pojat přímo autobiograficky. Daria nevychází ze své vlastní zkušenosti ze vztahu s rodiči, a přesto se propojuje s jednou z postav.

Osobní propojení s tématem jako východisko pro práci

Pokud téma filmu není autobiografické, je pro Dariu důležité se s nějakým prvkem nebo motivací postavy vědomě propojit. *Měla jsem různé verze scénáře, každý docela odlišný. Bylo to proto, že jsem něco napsala, ale pak mě to přestalo zajímat. Až když jsem našla nějaké osobní spojení, tak to fungovalo. I když bylo docela vzdálené nebo pojaté metaforickým způsobem. Když se to takhle propojilo, hodně mi to pomohlo. Já si myslím, že když osobní témata docházejí, je potřeba tam najít nějakou spojku.* (DK) Autobiografické prvky lze tedy nalézt i v neautobiografickém filmu.

Je lehčí říct to, co znám, říká Diana hned v úvodu rozhovoru. Je to jeden z důvodů, proč autor někdy sáhne do repertoáru vlastních zážitků raději než po tématech, která jsou mu cizí. Autor tak přeskakuje fázi seznamování, při kterém se snaží porozumět dané problematice a motivaci, která vedla k daným událostem. Přechází rovnou ke zkoumání tématu. Proces zkoumání a následné pochopení může být různě dlouhý.

Diana se na začátku psaní scénáře ke svému filmu rozhodovala, jak s příběhem naložit. Původně se měl film věnovat pobytu jejího otce ve vězení a anidok měly ilustrovat především otcovy dopisy z vězení. Jako klíčový moment pro vývoj scénáře Diana

zmiňuje své rozhodnutí jet na CEE Animation Workshop². Nezaujatý pohled profesionálů, publika a jejich následná zpětná vazba Dianě pomohla odhalit, čeho se její problém s otcem skutečně týká a nasměrovali ji k projevení větší autenticity ve svém filmu: *Oni vlastně cítili, že tam něco nesedí, že jsem nebyla upřímná a vynechala jsem tam věci z naší rodinné historie.* (DN)

Po filmu *Milý tati* se Diana rozhodla, že už nebude dělat nic osobního. Byla otevřená i tomu točit adaptace děl jiných autorů. Pokusila se navázat spolupráci, napsala scénář. Nakonec od projektu ustoupila, protože jí nesesedl. Pak napsala další scénář, tentokrát takový, který vychází z její vlastní zkušenosti. Přestože hlavní postavou není ona sama, říká: *Stejně jsem se do toho zas zapletla. Zas vyprávím nějakou mou zkušenost Vietnamky žijící v Čechách. To jsem prostě já, to nemůže dělat moc lidí. Chtěla bych do budoucna nedělat filmy týkající se vietnamské tematiky, ale zase si říkám, kdo jiný, když ne já?* (DN)

Autorky vnímají zachycení svých životních příběhů a jako určitý druh poslání. Podobně to vnímá také Anna Podskalská, která se ve svých filmech inspiroje folklórem. Anna pochází z Moravy a paradoxně od doby, co žije v Praze, je na folklór více napojená. Má pocit, že kdyby zůstala doma, tak se k folklóru spíš nedostane. K oblasti, odkud Anna pochází, nepatří konkrétní lidový kroj ani lidová hudba, přesto si domov s folklórem a tradicemi spojuje. Kdyby Anna zůstala na Moravě, možná by ji všudypřítomné téma nezajímalo tolik, jako ji zajímá nyní, v Praze: *Tady jsem prostě za Moraváka, a tak si troufnu se do toho víc pouštět.* (AP)

V situaci, kdy je člověk vytržen ze svých kořenů, uvědomí si, jak jsou silné, jak jej ovlivňují a že od nich vlastně odpojen není. *Přijde mi to jako rys naší generace, která je strašně globalizovaná. Tak mi to přijde dobré, objevovat něco, co máš vlastně za barákem. Jako nějaký dědictví, které přeskočilo jednu generaci.* (AP)

Anna si myslí, že její generace vnímá folklór a tradice dogmaticky. Ona sama jej dřív vnímala, jako sexisticky rozdělené prostředí. Podle ní by k folklóru mohla mít její

² CEE Animation je organizace, která pořádá workshop pro tvůrce z celého světa. Cílem workshopu je představit audiovizuální díla širšímu publiku již ve fázi vývoje, a podpořit tím evropskou koprodukcí, mezinárodní distribuci a navzájem sdílet strategie a know-how v oboru.

generace jiný přístup. Není potřeba folklor vnímat jako něco, co nás svazuje, ale spíš jako něco, co nám dává kořeny a můžeme na tom postavit svou identitu. Starobylost a tradice, ať už lidových příběhů a pohádek, ze kterých ve své tvorbě vychází Anna, nebo mytologické náměty, kterými se inspiroje Magdalena, s sebou nesou nějakou přidanou hodnotu, nějakou unikátnost, která k nim autorky táhne. *Byla by škoda je zapomenout. Jsou to perly.* (MH)

1.3.2 Jaký má význam autobiografičnost díla pro autorku?

Na tuto otázku odpovím prostřednictvím tří identifikovaných témat: (a) od intuice k vědomému rozhodnutí; (b) autobiografie jako forma terapie; (c) film jako deník.

Od intuice k vědomému rozhodnutí

S tím, co jsem prožívala reálně, jsem neměla chuť se konfrontovat v tvorbě, říká Magdalena hned v úvodu rozhovoru. Ve svém filmu *Hypnagogia* a v některých svých dalších filmech, které v době před vznikem rozhovoru vytvořila, se přímo inspiroje stavem usínání, v němž tráví kvůli své nespavosti hodně času. Inspiroje se ale na úrovni obrazové a tematické. V těchto filmech problém nespavost konkrétně nepojmenovává ani neřeší jeho příčiny nebo následky. Další film *Hun Tun*, který byl v době rozhovoru v pokročilém stadiu produkce a který zpracovává totéž téma, je už v anotaci označen jako autobiografický.

Film Hun Tun vzniká už tři roky. Přišla jsem s námětem, hlásila jsem se na fond, prošli jsme výběrem a teď jsme ve výrobě. Za tu dobu musím říct, že hloubání na tím tématem a potřeba strukturovat si námět i hlavní hrdinku, což jsem, dejme tomu já, vznikla potřeba tomu chaosu, ve kterém jsem se nevyznala, dát nějaký řád, vytvořit narativ. Vznikla potřeba z mého osudu, který jsem považovala za chaos, protože jsem se v tom nevyznala a nevěděla jsem, proč nespím, dát narativ. (MH)

Zvědomení si problému, který autorka prožívá, je pro vytvoření autobiografického díla klíčové. Ve filmu *Hypnagogia* se autorka tématu, který ji bude na několik dalších let života determinovat, otevírá a snaží se ho přijmout prostřednictvím tvorby. Ve filmu

Hun Tun už pracuje s hlavní postavou dívky, která je Magdaleniným alter egem a nám jako divákům předává zkušenosti, které Magdalena při probdělých nocích zažívá.

Jedna z věcí, která přispěla k vědomému rozhodnutí pracovat s autobiografickým tématem, byla změna zdravotního stavu k lepšímu. Autorka se už nenacházela v nejhorším stadiu své nespavosti a od svého dřívějšího stavu měla odstup. Díky tomu nabyly nových sil, ve kterých je prostor i pro sebereflexi. Díky odstupu a rozhovorům s lidmi, kteří se jejímu námětu věnovali spolu ní, téma mohla reflektovat. Díky zpětné vazbě od zcela cizích lidí, kteří se cítili být s jejím tématem propojeni, nabyly dojmu, že je o zpracování problematiky opravdu zájem. *Vždycky jsem na to šla hodně z oblouku. Teprve teď do toho jdu natvrdo.* (MH)

Podobně jako Magdalena i Daria popisuje nutnost odstupu pro rozvoj osobních témat ve filmu: *Filmová díla, která vznikla v době, kdy člověk to trauma prožívá a je do něj opravdu ponořený, jsou moc bolestivá.* (DK) Daria se věnovala přístupu k autobiografickým tématům i v rámci kurzu *Psychologie pro film* vedený školenou psychoterapeutkou. Poznatek, který vyzdvihuje je, že je-li divák konfrontován s příliš surovým, doposud nezpracovaným prožitkem autora, cítí se možná až trapně. Je příliš ponořený do toho, co autor prožívá. Pokud má autor nutkání zpracovat téma, které ho právě teď šíří nebo tíží, obvykle není schopen zprostředkovat téma tak kvalitně, jako by ho dokázal podat s odstupem a sebereflexí. *Je lepší ho vědomě nechat být a vrátit se k němu se střízlivým pohledem. Do temnoty člověk nechce.* (DK)

Nedělám svoje věci autobiografické. (AP) Je první věta Anny, která v rozhovoru zazní. V průběhu rozhovoru ale popisuje jednotlivé události ze svého života, které ji vedly k tomu, že je otiskla do svých filmů. Svůj absolventský film *Rudé boty* vytvořila v tvůrčím duu s Matějem Podskalským, který měl na starost dramaturgii a střih. Téma se však dotýkalo spíše Anny. Nápad vznikl už dříve. Anna vychází z lidového námětu, samotná zápletky filmu není autobiografická, ale poslání a ponaučení, které z filmu plyne, ano. Anna své filmy nedělá záměrně autobiografický, ale vybrala si téma, která ji oslovila, a mohla skrze něj sdělit to, o čem přemýšlí. I tento postup lze označit jako autobiografický. *Lidi si budou asi vybírat autobiografická témata vždycky.* (AP)

Anna se při vývoji filmu propojuje s hlavní postavou, která nosí *Rudé boty* a díky pochopení její motivace, dokáže do filmu dostat ty správné emoce a náboj. Anna tak sama pro sebe otevírá téma, které pro ni bylo dlouhé roky konverzační tabu.

Autobiografie jako forma terapie

Vytvoření odstupu potřebného pro sebereflexi osobního tématu a jejího využití pro uměleckou tvorbu, která je pro publikum srozumitelná, je pro autorky rozdílně dlouhým procesem.

Magdalena během vývoje scénáře k filmu *Hun Tun* vedla se svým dramaturgem dialogy, které pro ni měly terapeutický význam. Vznikla tak potřeba dát chaosu, jenž Magdalena popisuje, řád a narativ: *Až jsem měla jako špatný svědomí, když jsem pracovala se Sašou, který byl dramaturg, že mi dělá takovou terapii. Nějakým způsobem to bylo strašně hodnotný. Nevím, jestli se to promítne v tom filmu, to se uvidí, ale pro mě to bylo hodnotný. Skrz ten film jsem v něčem hodně vyrostla.* (MH) O terapeutickém významu hovoří i v souvislosti s prací na scénáři: *Až cesta a hledání toho mýtu mi pomohlo začít chápat a uvědomit si nějaké věci, to bylo pro mě šíleně terapeutický.* (MH)

Diana při vývoji filmu *Milý tatí* vysvětluje vývoj a změny ve scénáři jako něco, co jí hodně pomohlo si urovnat myšlenky, otevřít se některým nevyřešeným tématům ve vztahu s otcem. Diana přirovnává nejen vývoj, ale i celý vznik filmu k terapii, která jí pomohla problém se svým otcem zpracovat a posunout se dál. To, že pro magisterský film při svém studiu na FAMU zvolila takto osobní téma, zapříčinilo, že se Diana začala problému s otcem vůbec věnovat, šla do mnohem větší hloubky, než na začátku předpokládala.

Když Daria rozpracovávala svůj scénář, konzultace a rozhovory s kolegy a pedagogy na ni měly až terapeutické účinky. K osobnímu tématu, v němž jde o emoce a vztahy, najednou bylo potřeba přistoupit otevřeně a logicky.

Zpracování nějakého problému, který je nám vlastní, může v tvorbě a umění zafungovat nejen jako léčba traumatu, ale také jako prevence hrozby. *Rudé boty* Anny Podskalské zpracované podle lidové předlohy jsou příběhem dívky s párem rudých bot, které ji doženou až za hranu sil. Dívka dostane boty od mládence, jenž je ve skutečnosti čert, a

ona si boty už nedokáže vyzout. *Rudé boty jsou pro mě o nějaké závislosti. (AP)* Nápad na tento film měla Anna už o pět let dříve, ale vrátila se k němu až v době, kdy hledala námět pro svůj bakalářský film, podobně jako tomu bylo u Dariina filmu *Dcera*.

Anna se prostřednictvím svého filmu snažila vyrovnat s obavou, která pramenila z dědičné predispozice ke vzniku závislosti. *No, a díky tomu filmu jsem si to v hlavě srovnala, že jde o ten moment, kdy člověk ještě může poznat, že zašel nějak daleko. Může si to ještě uvědomit, aby mohl přestat. (AP)*

Film jako deník

K autorskému filmu se dá přistupovat i jako k autentickému záznamu autorova života, k deníku. Magdalena hovoří o svém filmu jako o deníku také: *Člověk za sebou nechává nějaké stopy a je to svědectví o tom životě. Je jedno, jestli je dobré nebo špatné, prostě to tak je. Je to takový deník. (MH)*

Když začala tvořit výtvarné návrhy pro svůj film, hledala pomocí různých technik v obraze něco, co ztvární halucinační výjevy, které vídává před usnutím. I když některé práce ve filmu nebudou použity ani jako předloha, vnímá tento proces jako důležitý záznam tehdejšího období. Autentické zachycení prchavého okamžiku z určitého období v jejím životě. Okolnosti, čas a stav, ve kterém se tehdy nacházela už se nikdy nezopakuje, neboť čas stále plyne. Když Magdalena vzpomíná na záběry, které ilustrovaly stav její mysli, říká: *Něco, co jsem zjistila je, že když člověk nespí, tak se mozek zrychluje. Protože si neodpočine, tak jede, jede, jede a tempo se zrychluje. Když se na to zpětně koukám, tak tomu vůbec nedokážu rozumět. Tehdy mi to nepřišlo rychlý. (MH)*

1.3.3 Jak autorky ovlivňuje skutečnost, že jejich tvorba se dotýká lidí, kteří jsou jim blízcí?

Odpovědět na tuto otázku lze prostřednictvím dvou témat: (a) mezi realitou a fikcí a (b) ti, kterých se film týká.

Mezi realitou a fikcí

Autorky v rozhovoru tematizují i skutečnost, že v autobiografickém filmu se nejedná o přenos reality na plátno. Některá autentická témata či motivy se v příběhu nepoužijí, jiné se přidávají. Má to řadu důvodů. Jedním z nich je potřeba vytvořit film pro diváka zajímavý a samozřejmě také srozumitelný. Daria k tomu říká: *Vím od svých známých, že berou inspiraci od své babičky, pak ale někdy ten život není tak pestrý, aby se zfilmoval, něco se musí dovymyslet. Diváka nezajímá, jestli takhle přesně se to stalo, nebo se to ve skutečnosti stalo trochu jinak.* (DK)

Dalším krokem, který autorkám pomáhá poodstoupit od osobního tématu tak, aby svůj příběh, své myšlenky mohly předat publiku a aby byl schopen k příběhu přistoupit bez emoční závislosti na tématu, je někdy snazší se od něj mentálně oprostit vytvořením svého alter ega. To umožňuje autorce nehovořit o hrdince příběhu v ich – formě, nýbrž v er – formě. V Dariině případě je příběh filmu *Dcera* vyprávěn prostřednictvím malé dívky, figurky se zamazaným obličejem a rozcuchanými havraními vlasy. Diana se svým alter egem pracuje jednak ve filmu *Milý tati*, kde Dianin hlas ilustruje herečka vietnamského původu, ale také ve svém předchozím filmu *Malá*.

Ti, kterých se film týká

Daria i Diana ve svých filmech zpracovaly příběh, který se vztahuje ke konkrétním členům jejich rodiny. Ani otec Diany, ani otec Darii, jichž se filmy dotýkají, nebyli do tvůrčího procesu nijak zapojeni. Diana během vývoje filmu *Milý tati* přemýšlela o možné otcově reakci na film, a měla z ní obavy. I když film oba rodiče film viděli, své filmy s nimi neprobírá. Má pocit, že by jim rodiče neporozuměli i kvůli jazykové bariéře.

Daria se dostala k diskusi o tom, jak na rodiče působil její film až rok po vzniku filmu *Dcera*, kdy s ní vyšel velký rozhovor v ruštině v časopise, který si matka mohla přečíst. Daria v rozhovoru s matkou přiznala souvislost námětu s rodiči. Daria je přesvědčena, že autor by se neměl nechat ovlivnit reakcemi okolí: *Autor by se neměl nechat ovlivnit tím, že třeba urazí někoho, koho se to dotýká. Že tam jsou nějaký negativní pocity.* (DK)

O vlivu rodiny na svou tvorbu mluví i Anna. Přestože v Anna nepochází z uměleckého prostředí, před pěti lety s matkou o svých filmech pravidelně hovořila. *Moje máma měla také nějaké nápady. Chrlila je podobně jako já, neučesaně. Pak z nich možná něco vznikne.* (AP) V rozhovoru Anna také mluví o potřebě pochvaly, ocenění, kterou jí rodina sytila. Přirovnává to k fungování sociálních sítí. Dnes jí tuto potřebu sytí lajky na Instagramu. Lajky Anna přirovnává k pochvale, kterou dostává od rodiny. Chtěla by se od toho oprostít.

1.3.4 Jak probíhá přechod od animátorské práce k práci režisérské?

Na čtvrtou otázku přinášejí odpověď témata: (a) od sevřenosti ke spolupráci, (b) výhody spolupráce v týmu, (c) náročnost práce v týmu.

Od sevřenosti ke spolupráci

Magdalena na svých projektech pracuje intuitivně. Nepřemýšlí o tom, co film potřebuje a co ne. *O filmovém jazyku nevím nic,* říká Magdalena. Studium na UMPRUM ji k tomuto způsobu přemýšlení nevedlo. Je to podle ní v něčem výhoda, ale může to mít i nevýhody. Nejvíce jí daly tři roky strávené při výrobě filmu *Hun Tun* a spolupráce s kolegy jiných profesí: *Oceňuji spolupráci s jinými filmovými profesemi, protože dokážou film ukotvovat.* (MH) Také Anna mluví o nějakém typu ukotvení, když do její tvůrčí animátorské a režisérské práce vstupuje manžel Matěj, který do procesu tvorby přináší pohled střihače a dramaturga.

Magdalena hodnotí práci v týmu, jako osvobozující, protože ostatní členové jí pomocí svého umu pomohou dosáhnout cíle. Uvědomuje si ale i riziko plynoucí ze zapojení většího množství tvůrčích lidí: *Zároveň to znamená, že to bude stylově úplně jiný film.* (MH) Intuitivní styl práce by si do jisté míry ráda zachovala, ale během vývoje filmu v týmu viděla, že to nebude snadné. Chtěla mít film částečně abstraktní a něco takového se podle ní špatně plánuje a předává v nějaké pochopitelné formě komisi, když jako režisérka žádá o finanční podporu pro svůj film.

I přes to, že je pro ni práce v týmu přínosem, a pracovat s lidmi Magdalenu baví, je to pro ni také vyčerpávající. Chtěla by si udržet obě pracovní roviny. Jak režisérskou práci se

štábem, tak individuální práci ve studiu. *Ráda bych udržela obě tyto roviny. Tu, že si něco sama tvořím a může z toho být blbost a pak něco, co bude přínos světu. Doted' to byla opravdu režisérská práce. To je něco úplně jiného než práce animátora a výtvarníka. (MH)*

Cestu od krátkého animovaného filmu, který tvoří autorka a režisérka v podstatě sama, ke snímkům s delší stopáží a spolupráci s ostatními filmovými profesemi popisují v rozhovoru Diana, Daria i Magdalena. Jejich autobiografické filmy jsou autorskými nejen námětem, ale i formou. O přechodu od projektu komorního k velkému, hovoří jako o přirozeném procesu. *Po Dceři jsem se docela bála, jestli mi půjde práce v týmu. Pak jsem zjistila, že mi to vyhovuje víc. Dcera byla hodně komorní projekt, Elektra je hodně velký projekt. Je otázka, kdybych měla další projekt komorní, jestli by mě to ještě bavilo. (DK)*

S velkým projektem ale přicházejí i obavy. Jedna z obav spojená s režii větších projektů je, jestli si lze udržet intuitivní práci, o které v rozhovoru mluví Magdalena. Narozdíl od ostatních tří režisérek pracuje Anna v *Rudých botách* technikou olejomalby na sklo, která neumožňuje spolupráci v týmu. Mluví o možnosti nahradit ji digitální malbou, která by mohla napodobit estetiku olejomalby. Digitální malba bude mít menší ekologickou stopu, a narozdíl od malby na sklo bude zpětně editovatelná a lépe dostupná pro spolupracovníky v týmu.

Obava, kterou přesun k velkému projektu autorky provází, je i to, zda se podaří najít člověka, který bude mému tématu rozumět tak, jak potřebují. *Je důležité najít toho svého člověka. (DK)* Daria říká, že pokud takové lidi režisér najde, měl by si je v budoucnu v týmu zkusit udržet. Podle ní každý, kdo se na filmu podílí, do toho nějakým způsobem promítne kousek svojí osobnosti. Je potřeba hledat lidi nejen podle profesionality, ale i podle toho, jací jsou lidé a jestli se dokážou na projekt naladit.

Výhody spolupráce v týmu

Jedna z výhod práce v týmu je vzájemné obohacování se. Daria vypráví o tom, jak se cítila při finalizaci projektu Elektra: *Občas tvůrci dojde energie a pak prostě přijde někdo z týmu, kdo té energie má zrovna více. Když vidíš, co do toho dává, tak tě to hrozně nadchne. Párkrát se mi to stalo na natáčení. Pamatuji si, když jsme se potkali s ruchařkou těsně před Vánoci. Byla jsem po střihu už unavená, za celý rok jsem neměla žádnou dovolenou. Museli*

jsme se s Dominikou potkat a domluvit se, jak to naruchujeme. Já jsem si říkala, že už je mi to jedno, prostě tam dáme, co je v obraze. Pak jsme se potkaly a ona byla taková čerstvá! Sestřih filmu ji inspiroval a začala do něj tu energii zase vnášet. Bylo to super. (DK)

Daria mluví o dynamice v týmu jako o druhu energie, která se přelévá tam a zpět. Musí ji ona, jako režisérka, dávat členům štábu, ale také ji dostává zpátky. Historku, kterou popisuje označuje jako příklad synergie, která v týmu skvěle fungovala. Členové štábu se mohou v týmu inspirovat nejen profesně, ale i lidsky. Každý z nich přichází z jiného prostředí a s jinými zkušenostmi a vnáší do filmu svou expertízu. Společně mohou sdílet své strategie a know-how.

Můj střihač je zároveň i scénárista, takže jsme do toho vstupovali spolu. Já to posílám všem ze štábu, aby mi dali nějaký feedback³. I když je to jen hrubý střih, ten názor od ostatních je důležitý hned. (DK)

Zpětná vazba od lidí s jinou profesí, než je přímo animace, nabízí autorkám nový úhel pohledu a jinou perspektivu. *Nejdůležitější konzultace byla u Matěje na střihu, kde jsme měli dílnu s Jankou Vlčkovou a Otakarem Šenovským. To mě nejvíc posunulo. Střiháči mají nejlepší feedback, protože oni neřeší, jak by to udělali oni, ale jak by to bylo nejlepší. To je rozdíl od animátorů. Když přijdeš za nějakou kapacitou, tak ti řeknou, jak by to udělali oni, ale ty chceš slyšet to, co je objektivně pro film nejlepší. (AP)*

Náročnost práce v týmu

Názoru tvůrců jiných profesí mohou být pro režisérku přínosné, ale je důležité nastavit v týmu hranice, které se nebudou překračovat. Daria v rozhovoru mluví o hierarchii ve štábu jako o něčem, co se začíná ve společnosti kritizovat. Podle ní má taková hierarchie svůj smysl právě proto, že nastavuje hranice mezi kompetencemi členů týmu.

Jedna ze zkušeností z Elektry je, že je v tom filmovém štábu hierarchie. To není z toho důvodu, aby se nad sebou lidé povyšovali, ale proto, aby se lidé nezatěžovali tím, co nemají dělat a věnovali se svému úzkému oboru nebo svojí práci. Stávalo se mi, že jsem dostala komentář od někoho, kdo mi neměl komentáře tohoto typu dávat. Ze začátku jsem se jim snažila vysvětlit, že mě to hodně zatěžuje. Ale nedá se to vysvětlovat a komentovat, že to

³ Z angličtiny, feedback – zpětná vazba

takhle nemůže fungovat pořád. Musí vědět, do čeho můžou nebo nesmí zasahovat a komentovat to. Protože pokud to neví, bere to zbytečnou energii. U velkých projektů je to hodně o tom, jak se ta energie distribuuje. Všechno potřebuje energii a čas. Je důležité něco prioritizovat. (DK)

S větším týmem samozřejmě roste náročnost toho, jak udržet svou původní představu o autobiografickém filmu. Aby to bylo možné, je zapotřebí vytyčit hranice jednotlivých profesí. Daria říká: *Já jsem hodně přísná režisérka. Pokud člověk začne překračovat nějakou hranici, tak ho nenechám. Ale když cítím, že spolu souzníme, tak si ho vyslechnu. Pokud si nerozumíme, tak ne. (DK)*

Umět říct *ne* na podněty ostatních je způsob, jak si při práci i ve větším týmu lze udržet vizi, kterou režisérka má. Zmiňované filmy *Milý tati*, *Hun Tun* a *Elektra* jsou autorské filmy, které kombinují více technik dohromady. Obsahují animaci i hrané nebo také dokumentární prvky. Zvolené animační techniky nejsou takové, že by z jednotlivých fází filmu šlo vyčíst, který záběr tvořily autorčiny ruce a který ne. V tomto směru jsou filmy nějakým způsobem netradiční a pro spolupráci v týmu jsou díky technikám dostupnější. Při tradiční animaci je propojenost s rukopisem autora mnohem důležitější.

Jedním z dalších nároků režiséřské profese je pro Dariu péče o tým. Aby energii od lidí dostávala zpátky, musí s ní na plac také přicházet. Hlídá, aby se dodržovaly stanovené pracovní hodiny, aby členové týmu nebyli přepracovaní a udrželi kvalitu práce, kterou na filmu mají odvádět až do konce: *Ted' jsem z Elektry poučená. Já se snažím nabádat svůj štáb, aby odpočíval. Protože po takovém 26hodinovém natáčení – já to zvládnou, ale přijde mi kameraman, který to nemusí zvládnout, bude unavený, nemocný a co já s tím udělám? Jak budeme pracovat? Takže já musím hlídat všechny, aby byly v pohodě fyzicky a psychicky, aby všichni byli inspirováni projektem a nějak to šlo. (DK)*

1.3.5 Jak práce na filmu působí na každodennost a životní styl autorek?

Odpověď na závěrečnou otázku přináší témata: (a) pracovní den animátorky a (b) vědomí vlastních hranic jako prevence vyhoření.

Pracovní den animátorky

Režim člověka, který chodí do klasického zaměstnání se většinou pohybuje v pravidelném rytmu. Dynamika pracovního režimu v animaci bývá často velmi různorodá. Pracovní režim, často není v souladu se zdravou životosprávou a pracovní hodiny se upravují podle aktuálních potřeb projektu, režiséra, autora nebo časových možností týmu.

Režisérky toto téma vnímají jako problém své profese. Je důležité si předem stanovit pravidla a pracovní režim, v němž může tým nebo i jednotlivec fungovat. Jak říká Daria: *Podmínka animátorů byla, že se animuje jenom od 9 do 18 h. Občas se to protáhlo, ale velmi výjimečně. Ale aby animátoři měli co animovat, tak to musí nachystat. Takže my jsme byli s kameramanem standardně od 8 ráno do 20 h večer s animátory na place. Výjimečně jsme odcházeli dřív, mezi 18. a 20. hodinou, ale méně výjimečně jsme zůstávali déle. Dost často jsme pracovali 14 hodin, občas i 16. Jednu natáčecí noc jsme museli točit v tunelu, tak tam pracovní doba byla 26 hodin, což bylo šílený. (DK)*

Jak je z citace patrné, i přes nastavený pracovní režim je pro režisérku náročné jej udržet například kvůli potřebě připravovat denní práci po členy týmu. Navíc selhání jednoho člena týmu znemožnit a pozastavit celou výrobu.

Animace je obor, který má vždy digitální výstupy. I když je technika animace ruční, v nějaké fázi výroby se papír, barva nebo hmota vždy převedou do digitální podoby, což vyžaduje mnoho hodin strávených u počítače. Dlouhodobá práce u počítače, uzavřenost v místnosti, samota při práci mají negativní vliv na psychiku a fyzické zdraví a jsou to faktory, které u animátorů přispívají k vyhoření.

Vlastní hranice jako prevence vyhoření

Diana popisuje svůj pracovní režim během výroby *Milý tati* v době pandemie Covid-19. *Myslím, že to byl zdravý režim. Byl lockdown, takže jsme ve třech lidech čtyři měsíce pracovali, i o víkendu. Ale všichni jsme chtěli, protože nebylo na práci nic jiného. Čím jsem starší, tak vidím, že je opravdu důležité si od práce odpočinout a mít k režimu zdravý přístup. Dávat si víkendy. (DN)*

I pro animátorku je důležité znát své osobní hranice a vytvořit si pracovní režim, který je udržitelný, a to jak po stránce pracovní, tak zdravotní. Anna svůj pracovní režim dříve srovnávala s kolegyněmi na katedře: *Já jsem totiž měla v té době porovnání s Dariou Kashcheevou, která je workoholička. Je hrozně cílevědomá a ty věci, které dělá, dělá na 150 %. Ona animovala v tom stejném studiu přede mnou 12 hodin denně. A já jsem si nejdřív říkala, ty brd'o, já zvládnou těch 8. Ale pak jsem zjistila, že když dělám 6 hodin animaci denně, tak jsem ráda. Mně to pak totiž ani nejde. To, co uděláš, když se přetáhneš, tak stejně druhý den musíš opravit.* (AP)

Anna také zmiňuje potřebu dobře hospodařit s časem, která je srozumitelná každému, kdo rozumí časové náročnosti animátorské práce: *Takže spíš, než abych se s tím babrala a dávala to tam za každou cenu, tak jsem si řekla, že to za to ani nestojí a že ten čas využiju jinak. To je taky další věc, já jsem asi strašně líný člověk. Když něco nemusím dělat, tak to nedělám. To říkáme u nás na katedře. Že animátor musí vědět, kdy si ušetřit práci.* (AP)

1.4 Vztah výzkumných zjištění k vlastní autorské zkušenosti

V této podkapitole popíšu vlastní zkušenosti, které jsem jako začínající režisérka animovaných filmů získala. Již při analýze rozhovorů jsem nacházela podobnosti mezi tvůrčím procesem dotazovaných režisérek a tvůrčím postupem vlastním. Pokusím se proto moje zkušenosti propojit se zjištěními, která jsem získala při analýze rozhovorů. Text budu strukturovat rovněž podle témat, která vzešla z rozhovorů při hledání odpovědí na dílčí otázky.

Téma, které chtělo ven

Když jsem rozpracovávala různé verze námětů pro svůj magisterský film, došla jsem do stadia, kdy bylo jasné, že moje nápady už směřují k jedinému námětu, a tím je vliv matčiny nemoci na psychiku dcery. Přesto jsem o tématu pochybovala. Měla jsem tendenci považovat se za slabou autorku právě proto, že opět směřuji k autobiografické práci. Styděla jsem se za to, že nemám spoustu dalších nápadů, které bych vytáhla z rukávu. Alespoň ne tak silných, jako byl ten, k němuž jsem směřovala.

Když jsem se cítila nejhůř, listovala jsem v knize obrazů Fridy Kahlo. Když Frida utrpěla vážnou nehodu a celé dny, měsíce a roky ležela v posteli, jediné, na čem očima spočívala, byl její pokoj. Když si nad svou postel, v níž trávila všechn čas, nechala později připevnit zrcadlo, její vlastní odraz byl tím, co vídala nejčastěji. A tak vznikly desítky autoportrétů Fridy Kahlo vycházející z percepce sebe sama v realitě i ve snech. Její malby mě vždycky vrátily k tomu, že se můžu věnovat obrazům ze svého života a že je to v pořádku. Nikdo jiný než my sami nevidí svět našima očima. Náš pohled bude vždy unikátní.

Podobně jako Magdaléna zpracovala téma nespavosti, Daria a Diana vztah s otcem a Anna svůj pohled na riziko závislosti, i já jsem se rozhodla zpracovat téma autobiografické, které bylo natolik silné, že i po osmi letech chtělo ven.

Nedostatek témat

V době, kdy jsem dokončila svůj bakalářský film *Rotsethorne* a on si začal razit cestu festivalovým životem, pomalu přicházel čas vymýšlet další námět. Na mém bakalářském filmu se mi líbila jeho lehkost a atmosféra bezstarostnosti. Po více než půl roce usilovné práce na ručně kresleném filmu, který v době covidové pandemie vznikl především v domácím prostředí, jsem neměla příliš mnoho zážitků, které by mě inspirovaly. Šest měsíců jsem strávila především za pracovním stolem, doma, v bytě, mezi čtyřmi zdmi nebo na polích a procházkách v lese. Měla jsem ale příležitost zpomalit a vracet se k sobě. I když byl námět filmu *Rotsethorne* autobiografický, byl vytvořen tak, že neodhaloval mnoho z mého soukromí. Pouze ilustroval model partnerské komunikace, v němž se našla i řada jiných dvojic. Podobně jako u dotazovaných režisérek, i já jsem pro nedostatek témat měla potřebu vracet se k sobě, pronikat do hloubky niterných, osobních témat.

Autobiografie jako forma terapie

Zpracovat téma dívky, jíž se před očima zhroutí celý svět v okamžiku, kdy zjistí, že má její matka rakovinu, jsem se rozhodla s odstupem osmi let. Tedy v době, kdy už matčina nemoc nebyla pro mě a mou rodinu každodenní hrozbou.

Nedokážu si představit, že bych s tématem mohla pracovat, byť jen o pár let dříve. Neměla bych dostatečný nadhled nad svým traumatem, nebyla bych schopná ho přerátovat, aby mělo nějaký význam i pro diváky filmu. Pokud se stává, že studentské filmy řeší problémy ve vztazích v rodině a s rodiči často, není se čemu divit. V době, kdy studenti vytvářejí svá první díla jsou ve věku, kdy vstupují do dospělosti. Díky tomu můžou dětství reflektovat jako etapu, která už je za nimi. Když se mě jednou někdo ptal, kdy myslím, že byl ten moment, kdy mi skončilo dětství, věděla jsem naprosto jistě, že to byla právě chvíle, kdy jsem zjistila, že moje matka může zanedlouho zemřít. Zatímco člověk, který otázku položil, si na ni odpověděl tím, že jeho dětství skončilo, když už nedostal k Mikulášce čokoládu. Tento kontrast mi přinesl zvědomení toho, že můj zážitek z doby, kdy mi bylo šestnáct let, není něco, co zažívá každý. Není něco, co není třeba zpracovat.

K finálnímu přerátování traumatu došlo až tehdy, když jsem upustila od svého prvního scénáře. Ten měl pomocí rozděleného obrazu ukazovat dva kontrastní, odlišné světy. Ten, který dospívající dívka žije, versus ten, který by jako mladý člověk žít chtěla. Ke konci vývoje jsem usoudila, že tato forma filmu je příliš expresivní, ale kromě toho nepřináší poselství pro ostatní, ukazuje jen temnotu. Chtěla jsem se vyhnout dojmu, že sama sebe lituji. Mým záměrem bylo analyzovat toto období a vyvodit alespoň nějaký závěr, který by byl přínosný pro mladého člověka v podobné situaci jako jsem před lety byla já. Závěr tohoto svého bádání jsem se snažila do filmu vtisknout, a tím negativní zkušenost přerátovat.

Film jako deník

Proč přirovnávat film k deníku? Deník je formát, kam jeho majitel píše autentické záznamy ze svého života. Bez váhání a bez cenzury. Může v nich listovat jako ve svých vzpomínkách a pomocí nich se ve svém životě a emočním vývoji dokáže lépe orientovat. Vzpomínky se můžou postupem času zkreslovat a dokreslovat. Ale pravda, kterou v tu chvíli vepíšeme do našeho deníku, už zůstane. Konfrontujeme své já tehdy a teď. Jsme schopni vnímat kontrast mezi nimi. Deníkové záznamy jsou něco, co v mém životě hraje velký význam. Na začátku středoškolského studia jsem s deníky začala. Obecně se slovo deník vnímá jako zápisník. Mé zápisy a záznamy měly spíše obrazovou podobu. Kreslila

jsem skici a výjevy ze svého života, lidí, se kterými trávím čas, a věci, které mám kolem sebe.

Největší množství naplněných skicáků jsem produkovala právě v době, kdy jsem řešila těžké období spojené s matčinou nemocí. Deníky mi tehdy sloužily jako forma úniku, ale také jako terapie. Tehdy jsem si to ale ještě neuvědomovala. Díky těmto záznamům jsem se v průběhu let vracela sama k sobě a rekapitulovala si určitá období a situace tak, jak bych to bez nich už nedokázala. Deníky mi slouží jako moje druhá, záložní paměť. Díky těmto ilustrovaným deníkům vznikl i námět pro můj magisterský film. Můj film tedy není deník, ale z deníků vychází a deníky byly jeho předlohou.

Mezi realitou a fikcí

Při vývoji autobiografického filmu jsem jako autorka myslela na diváka a kladla si řadu otázek: Jaký pocit si divák z filmu odnese? Bude to ten, který se snažím vyvolat? Pokud chci autobiografický příběh vyprávět autenticky, mohu z příběhu odstranit některé zápletky? Jak zachovat motivaci postav? Tak, jako se může divadelní hra stát filmem a kniha se může stát divadelní hrou, může se zážitek či vzpomínka stát dobrým filmem, pokud jeho scénáři věnuji dostatečnou péči. Došla jsem k závěru, že pokud kvůli srozumitelnosti některé prvky autobiografického příběhu vypustím nebo pozměním, jde o moji volbu, která může pozitivně přispět k celistvosti vyprávění.

Oproštění se od reality a snahy zobrazit ji tak, jak se stala, bylo pro mě těžkým úkolem, stejně jako hledání rovnováhy mezi realitou a fikcí. Největší pomocí bylo, když jsem o hlavní hrdince přestala mluvit jako o sobě a dala jí jméno – Karin. Karinův příběh jsem poté mohla upravit tak, aby se z něj stala co možná jeho nejlepší filmová verze. Svůj vlastní příběh jsem totiž měnit nechtěla.

Výhody spolupráce v týmu

Feedback od učitelů, střihačky nebo blízkých, který jsem dostala ke scénáři a k animatiku filmu *To bude dobrý*, mě v mnoha ohledem posunul. Kromě zpětné vazby o tom, co ve filmu funguje a co ne, jsem dostala i řadu podnětů, co by se do filmu mohlo přidat. Nejtěžším úkolem pro mě, jako pro režisérku bylo, rozhodnout se, které nápady

filmu prospějí a zavrhnout ty, které ne. Nejdůležitější proto bylo vybrat z připomínek funkční elementy, které rozvíjejí moji představu.

Pracovní den animátorky

Věděla jsem, že pokud chci svůj film zpracovat kvalitně a nechci vynechat žádné důležité momenty, sama na něj stačit nebudu. Už z předchozích projektů o sobě vím, že pod tlakem a bez dobrého spánku nedokážu odvádět kvalitní práci. V běžném životě přichází políbení múzou – kreativita nahodilá a nečekaná. U projektu jako je diplomový film se kreativní práce vyžaduje systematicky každý den. Pro každodenní kreativní činnost byla potřeba mít podněty zvenčí, zachovat si, pokud možno, alespoň po část období produkce filmu normální pracovní režim a nepřepínat se. Týmová spolupráce mi takovéto podmínky částečně umožnila.

1.5 Shrnutí a závěr

Cílem mé diplomové práce bylo popsat způsob, jakým do tvorby čtyř současných českých režisérek animovaných filmů vstupují autobiografické prvky a porovnat zjištění s mými zkušenostmi, které jsem získala jako začínající režisérka animovaných filmů.

Odpověď na hlavní výzkumnou otázku: *Jakým způsobem současné české režisérky animovaného filmu pracují s autobiografickými prvky ve své tvorbě?* jsem hledala prostřednictvím pěti dílčích otázek.

Každá z autorek pracovala s tématem, které takzvaně chtělo ven. I když jejich původním záměrem nemuselo být jej zpracovat, našlo si k nim cestu. Autorky čerpají témata z vlastního života, vztahů s blízkými nebo z událostí, kterým v životě čelí. Je pro ně lehčí a přirozené pracovat s tématy, která znají. Pokud taková témata dojdou, i v nových námětech hledají cestu, jak se s příběhem propojit skrz podobnosti v motivacích nebo činech postav.

S autobiografickými náměty autorky zpočátku pracují intuitivně a postupně se dopracovávají k vědomým rozhodnutím a přístupům, které utvářejí podobu jejich autobiografického díla. Jejich filmová autobiografická tvorba jim poskytuje možnost sebepoznání a pomáhá jim utříbit si vlastní postoje a emoce.

Proměnu animátorky, která na filmu pracuje v podstatě sama, v režisérku animovaného filmu, která spolupracuje s širším týmem, lze chápat je vývojovou fází, kterou autorky procházejí. Spolupráce s ostatními profesemi na jejich autobiografických filmech jim otevírá nové perspektivy a nastavuje zrcadlo, díky němuž mohou své já ještě lépe reflektovat.

Důležitým tématem je pro všechny autorky hledání rovnováhy mezi pracovním a osobním životem a nastavení osobních hranic, které jim umožní zvládnání nároků vlastní profese.

1.6 Použité zdroje

Tištěné zdroje:

HENDL, Jan. Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace. 2., aktualiz. vyd. Praha: Portál, 2008, 407 s. ISBN 978-80-7367-485-4

TASKER, Yvonne. Fifty Contemporary Film Directors. 2nd edition. London: Routledge, 2010, 258 s. ISBN 9780203844342

TÉMA: AUTOBIOGRAFIČNOST VE FILMU. BENDOVIÁ, Helena. Cinepur – časopis pro moderní cinefily [online]. [cit. 2023-10-30]. Dostupné z: <http://m.cinepur.cz/article.php?article=1202>

Online zdroje:

DĚCKÁ, Eliška. Autobiografičnost v díle režisérek českého animovaného filmu. Illuminace. 2008;20(4):178-182.

SYNKOVÁ, Kristýna. Autobiografičnost a sebeprojekce autora ve filmové tvorbě jakožto prostředek osobitého uměleckého vyjádření [online]. Brno, 2020 [cit. 2023- -10-30]. Dostupné z: <https://is.jamu.cz/th/fdkj7/>. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta. Vedoucí práce Hana SLAVÍKOVÁ.

CSFD.CZ. *Rudé boty*. Online. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/1043433-rude-boty/prehled/>. [cit. 2024-05-11].

Anna Podskalská. Online. Dostupné z: <https://www.linkedin.com/in/anna-podskalsk%C3%A1-488444289/?originalSubdomain=cz>. [cit. 2024-05-12].

CSFD.CZ. Anna Podskalská. Online. CSFD.cz. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/672098-anna-podskalska/oceneni/>. [cit. 2024-05-12].

CSFD.CZ. Online. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/145356-diana-cam-van-nguyen/biografie/>. [cit. 2024-05-11].

CSFD.CZ. *Daira Kascheeva*. Online. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/286154-daria-kashcheeva/prehled/>. [cit. 2024-05-11].

Magdalena Hejzlarová. Online. Dostupné z: <https://www.magdalenahejzlarova.com/>. [cit. 2024-05-11].

CEE ANIMATION EU. Magdalena Hejzlarová. Online. Dostupné z: <https://ceeanimation.eu/person/magdalena-hejzlarova/>. [cit. 2024-05-12].

PODSKALSKÁ, Anna. *Čáry a črty*. Online. Dostupné z: <https://www.cary-a-crty.cz/>. [cit. 2024-05-11].

WILSON, Rachel. *Memory Cages (2003) - Trauma, Memory and Autobiography Within a Personal Art Film*. Online, Bakalářská práce. Australia, 2003. Dostupné z: https://www.academia.edu/26506099/Memory_Cages_2003_Trauma_Memory_and_Autobiography_Within_a_Personal_Art_Film?source=swp_share. [cit. 2024-05-11].

S. VALLANCE, Andrew. *Memories made in seeing : memory in film and film as memory*. Online. Royal College of Art, 2017. Dostupné také z: https://www.academia.edu/92371814/Memories_made_in_seeing_memory_in_film_and_film_as_memory?source=swp_share.

ZAVŘELOVÁ, Monika. Animátor by měl vědět, kdy může být líný a ušetřit si práci, říká Podskalská. IDNES Zpravodajství. 2021.

BOHÁČKOVÁ, Kamila. RÁDA SE ŠŤOURÁM V DUŠI, ŘÍKÁ REŽISÉRKA ANIMOVANÉ ELECTRY, KTEROU NYNÍ UVÁDÍ FESTIVAL V CANNES. Online. 2023. Dostupné z: <https://art.ceskatelevize.cz/360/rada-se-stouram-v-dusi-rika-reziserka-animovane-electry-kterou-nyni-uvadi-festival-v-cannes-11LJl>. [cit. 2024-05-11].

BOHÁČKOVÁ, Kamila. Daria Kashcheeva: „Za autorskou a materiální svobodu jsem velice vděčná“. Online. *Indiefilm*. 2020. Dostupné z: <http://www.indiefilm.cz/2020/02/17/daria-kashcheeva-za-autorskou-a-materialni-svobodu-jsem-velice-vdecna/>. [cit. 2024-05-11].

BOHÁČKOVÁ, Kamila. DIANA CAM VAN NGUYEN. Online. *Art*. Dostupné z: <https://art.ceskatelevize.cz/profil/diana-cam-van-nguyen-9a67b>. [cit. 2024-05-11].

SLÍVOVÁ, Hana a , Tomáš. Rudé boty se prošly po Cannes. Folklor je mi inspirací, i další film bude na motivy pohádky, říká animátorka Anna Podskalská. Online. *Český rozhlas Vltava*. 2021. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/rude-boty-se-prosly-po-cannes-folklor-je-mi-inspiraci-i-dalsi-film-bude-na-8554525>. [cit. 2024-05-11].

Umění interpretace: Cesta tematickou analýzou. Online. *Mind the GRAPH*. Roč. 2023. Dostupné z: <https://mindthegraph.com/blog/cs/tematicka-analyza/>. [cit. 2024-05-12].

Animované filmy:

Elektra [film]. Režie Daria KASCHEEVA. Česko, 2023. Délka 24 min.

Dcera [film]. Režie Daria KASCHEEVA. Česko, 2019. Délka 15 min.

Milý tati [film]. Režie Diana Cam VAN NGUYEN Česko, 2021. Délka 13 min.

Malá [film]. Režie Diana Cam VAN NGUYEN Česko, 2017. Délka 10 min.

Until exhaustion [film]. Režie Magdalena HEJZLAROVÁ Česko, 2021. Délka 3 min.

Hypnagogia [film]. Režie Magdalena HEJZLAROVÁ Česko, 2017. Délka 5 min.

O stvoření světa [film]. Režie Magdalena HEJZLAROVÁ Česko, 2015. Délka 2 min.

Rudé boty [film]. Režie Anna PODSKALSKÁ Česko, 2021. Délka 14 min.

2. Popis procesu tvorby animovaného filmu To bude dobrý

2.1 Preprodukce

2.1.1 Volba námětu

Když jsem se hlásila na navazující magisterské studium, věděla jsem, že chci, aby můj další film obsahoval charakterovou animaci. Po bakalářském filmu Rotsethornet, který byl autobiografickým snímkem založeným na reálných událostech, jsem další autobiografické téma úmyslně nehledala. Lákalo mě si vyzkoušet animaci s dialogem nebo voiceoverem. Představovala jsem si film, který by byl nějakým typem zpovědi, ale nemohla jsem najít vhodné téma ani námět. Když mi docházely nápady, začala jsem hledat inspiraci ve svých denících. Procházela jsem kresby a skici a figurální kresby, na kterých byla vyobrazena moje rodina a nejčastěji moje matka. Kresby autenticky zobrazovaly dobu, kdy jsme řešili matčino onkologické onemocnění. Při listování deníkem jsem si uvědomila, že je to tak silná událost v mém životě, že ji nelze ignorovat. Rozhodla jsem se zase zpracovat autobiografický příběh. Uvědomila jsem si, že je lehčí tvořit o tom, co znám.

2.1.2 Scénář první a druhý

Po utříbení myšlenek o tom, jak bych mohla film koncipovat jsem začala formulovat scénář. Nejdřív jsem si nebyla jistá, jakým způsobem formulovat tak osobní příběh a kolik myšlenek a reálií v něm přiznat. Pro začátek jsem se rozhodla seřadit si jednotlivé události, jak šly po sobě. Tak jsem se mohla ve své vlastní minulosti zorientovat. Na základě časové osy jsem začala psát scénář v ich-formě, tedy z mého vlastního pohledu. Když si zpětně scénář čtu, působí na mě text až příliš niterně. Ještě neobsahuje prvky vyprávění, které by byly vhodné pro film.

Příběh matky a dcery měl vycházet z dceřina kresleného deníku jako vzpomínka. Pro představu o animaci a formě jsem udělala animační test. Náznak příběhu v animaci se mi zdál moc abstraktní. Nevěděla jsem, jak ho uchopit. Vedoucí práce Martin Kukal mi

doporučil, abych námět a scénář konzultovala se scénáristkou Irenou Kocí. Další verze scénáře byla už v er-formě. Stále jsem ale přemýšlela o hlavní hrdince jako o sobě. Po dalších konzultacích na katedře scenáristiky s Irenou Kocí jsem scénář ještě dvakrát upravila.

Irena Kocí mi navrhla, abych hlavní hrdinku pojmenovala, aby se mi o ní lépe mluvilo. Navrhla jméno Viky, jako Victory, která zvítězí, protože vše dobře dopadne. Nápad mluvit o hlavní hrdince jako o postavě se jménem se mi líbil, ale potřebovala ji pojmenovat tak, abych k ní měla mentálně blízko a její jméno si nespojovala s lidmi, které znám v reálném životě. Pojmenovala jsem ji proto Karin. Podobnost tohoto jména s mým jménem Karolína mi byla sympatická. Díky pojmenování postavy se mi o příběhu přemýšlelo snáze a bylo mnohem lehčí do něj přidat prvky, které potřeboval, a ubrat detaily, které naopak překážely pro potřeby filmové řeči. Vznikla další verze scénáře, v níž jsem plánovala pracovat s rozděleným obrazem.

2.1.3 Animatik první a druhý

Nakreslila jsem animatik. V jedné polovině obrazu měly být scény z Karinina života takového, jaký by dívka v jejím věku mohla žít. V druhé části rozděleného obrazu byla náročná realita, v níž se nečekaně ocitla. Vyznění filmu s rozděleným obrazem bylo experimentální a expresivní. Jednotlivé obrazy jsem zpracovala intuitivně a příliš jsem nepřemýšlela o tom, jestli bude mít film nějaké poselství. Také jsem se v příběhu snažila převyprávět příliš velký časový úsek a nezbyval prostor pro zobrazení niternějších momentů charakterové animace hlavní postavy.

Po prezentaci rozpracovaných magisterských projektů na Ateliéru Animace jsem dostala neurčitou zpětnou vazbu. Pravděpodobně s respektem k citlivému osobnímu tématu se vyučující ani studenti k mé práci příliš nevyjadřovali. Film totiž neměl dějovou linku, do které by mohli vstupovat i nezasvěcení diváci. Kromě hodnocení: *je to síla*, nebo: *to je těžký příběh*, se mi zpětné vazby tedy nedostalo. Až na jednu. Pan docent Michal Zeman mi vytkl, že postavy matky a dcery v celém filmu nejsou propojeny a divák tedy nevidí jejich vztah. Označil postavy za *jen takové berličky*. Také zpochybnil smysl deníku ve filmu, podle něj mohl být celý film deníkem.

Ze zpětné vazby, kterou jsem obdržela, jsem byla zmatená a smutná. Neodnesla jsem si jedinou konstruktivní výtku, která by mě posunula a kterou bych mohla při práci využít. Byl to těžký krok, ale rozhodla jsem tuto podobu scénáře opustit. Po nějaké době, kdy jsem se trauma z prezentace zpracovala, jsem scénář znovu přepsala do současné podoby.

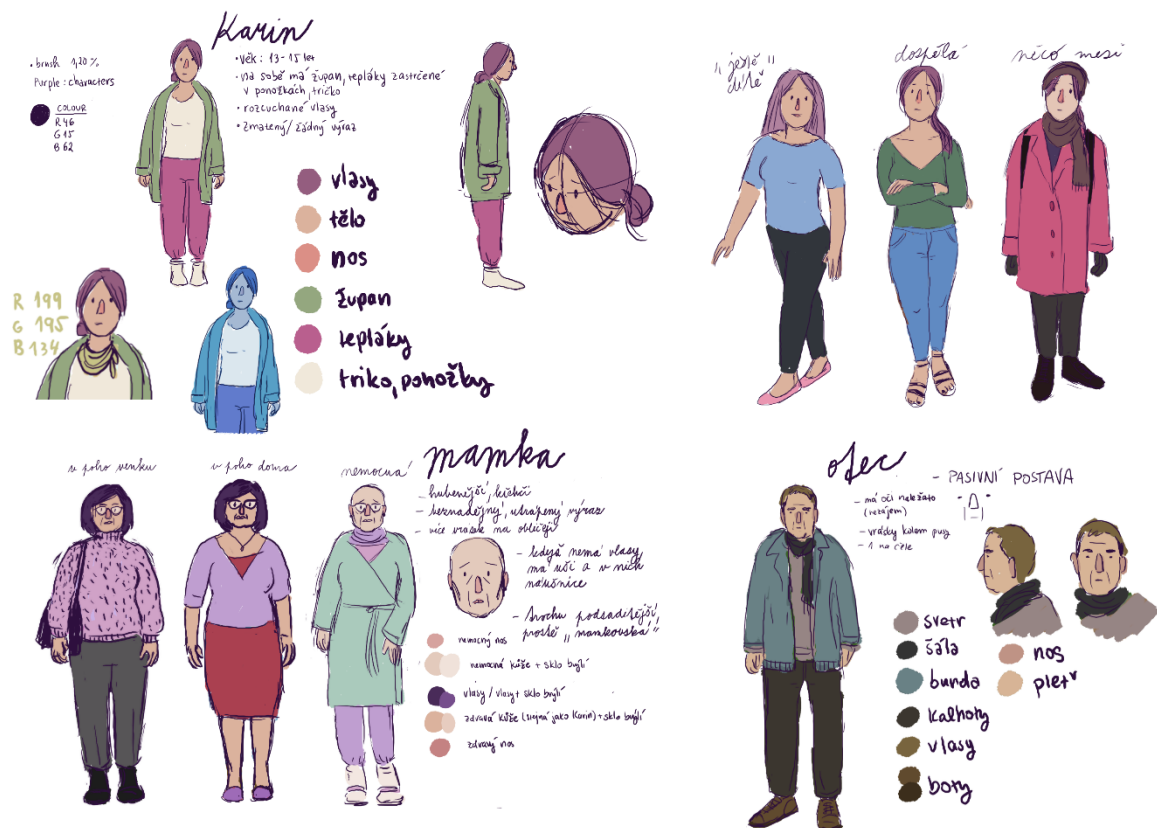
Naanimovala jsem ke scénáři zcela nový animatik, který už neobsahoval rozdělený obraz. Ve filmu jsem vytvořila narativ o tom, jak se Karin cítí, když během jediného okamžiku skončí její dětství. Animatik jsem opět konzultovala s Irenou Kocí. V této verzi se v příběhu zvýraznila třetí postava, otec. K nové verzi dávala Irena Kocí podněty k vyobrazení pospolitosti rodiny, která se jí zdála ve filmu klíčová. Také navrhla, aby měl film nějaký komický prvek, který film alespoň trochu dějově odlehčí. Probrali jsme společně nápady o tom, kam by se film mohl posunout. Zpracovala jsem některé z nich a připravený animatik se posunul do finální podoby.

Začala jsem kreslit návrhy hlavních charakterů a vymýšlela jejich hlavní rysy. Postava otce ve filmu měla být pasivní. Z tohoto důvodu jsem ji ladila do nevýrazných šedohnědých barev a po celou dobu filmu nechávala postavu otce víceméně němou a málo hybnou. Měl představovat kulisu rodiny, ale do příběhu příliš nezasahovat. Hlavní vztah, který jsem chtěla vykreslit byl mezi matkou a dcerou.

Postava Karin má fialové vlasy, na začátku filmu kratší, a především rozpuštěné. Nesvázané vlasy měly představovat uvolněnost a dívčí charakter postavy. Její proporce jsou více dětské, v průběhu filmu se její vzhled mírně mění, jak dospívá. V situaci, kdy se začnou odehrávat špatné věci, má Karin vlasy stažené do culíku. Působí tak připravena na cokoli, odhodlaná převzít zodpovědnost.

Abych podpořila propojenost matky s dcerou, má matka také fialové vlasy, jen tmavší. Výrazným prvkem postavy matky jsou brýle. Brýle po celou dobu příběhu rámují její obličej i charakter, aby ve scénách, kdy přijde postava o vlasy, byla stále rozpoznatelná a působila žensky.

CHARACTER DESIGN - ANIMOVANÉHO DIPLOM. FILMU TO BUDE DOBRÝ...



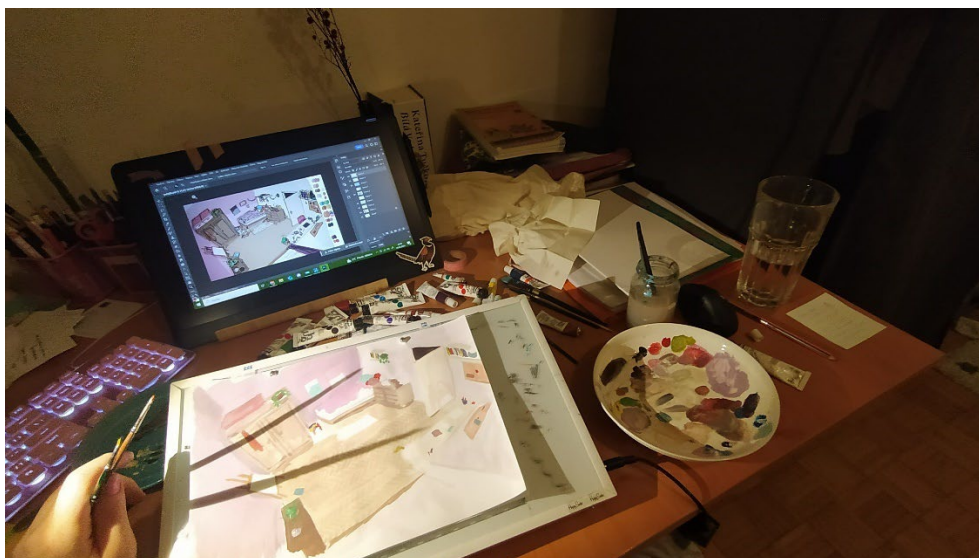
Obrázek 2. Character design postav filmu.

Matka a dcera mají oči na obličeji zasazeny vertikálně, jediný otec má ten stejný tvar představující oči na obličeji horizontálně, aby působil nepřítomněji, má oči mírně přivřené. Oblečení postav se ve filmu příliš nemění. Pro matku jsem zvolila oblečení v pastelových barvách, domácího stylu, protože po většinu filmu je postava v nemocnici nebo doma v posteli.

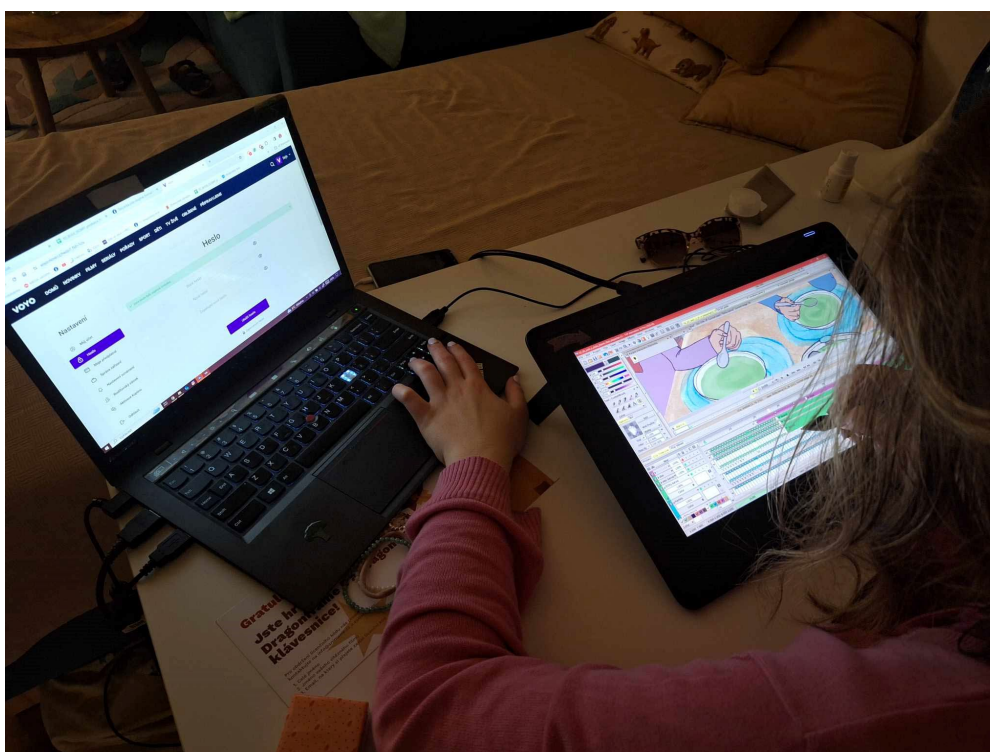
2.2 Zvolená technika

Od začátku vývoje námětu pro magisterský film jsem chtěla stejně jako v bakalářském filmu Rotsethorne pracovat s ruční technikou, kterou nějak zkombinuji s digitální animací. Udělala jsem animační test jednoho konkrétního záběru. Nejdříve jsem sekvenci nakreslila na papír tuší, to jsem oskenovala a převedla do programu TVPaint. Pak jsem tutéž sekvenci naanimovala v počítači. Výsledek se mi jako lepší a plynulejší jevil v počítači. Zvolila jsem štětec, který působil jako tuš více než samotná tuš. Z toho

důvodu jsem scény, které se zkušební scénou dějově pojily, naanimovala v počítači a na pozadí použila texturu z akrylových barev. Použití akrylové a kvašové malby na malbu pozadí jsem využila téměř v celém filmu. Všechny postavy jsem animovala digitálně.



Obrázek 3. Malba pozadí.



Obrázek 4. Animace.

2.3 Týmová spolupráce

Už od původního animatiku s rozděleným obrazem jsem spolupracovala se střihačkou Eliškou Diviškovou, s níž jsem se propojila již u projektu Rotsethorne. Eliška díky střihu

filmu pracovala také s jeho timingem a udělala několik verzí návaznosti záběrů. Pomocí dynamičtějšího střihu do filmu dostala zpátky kontrast, který byl v původní verzi. Verze střihu jsme spolu probíraly a zvažovaly jeho varianty. Eliška filmu dělala také compositing a VFX úpravy.

Protože fázi storyboardu jsem tentokrát v preprodukcí přeskočila, vytvořila jsem pro orientaci v projektu excelovskou tabulku, kam jsem přidala obrázky a název každého záběru a jednotlivé kroky výroby každého záběru. K záběrům jsem připadala popis děje, poznámky pro střihačku, animátory i zvukaře. Každý se tak mohl k záběrům vrátit, přečíst si, o co v něm jde, a po dokončení se mohla daná úkol označit jako hotová. Záběry se mezi členy týmu sdílely přes úložiště *Mega.nz* a byly rozřazeny do tří základních složek: Rozdělané záběry, Hotové záběry a Odevzdané záběry.

| NÁZEV ZÁBĚRU | | posadí | lávni fize | naemimovno štýp | PRACOVNÍ | PRONOSOVANÉ VÍŘÍ (BILK) | MÍŘÍ/TVRDI | Přeměny/přechody | ZVUK (poznámky pro Lukáša) | malý | malý |
|--------------|-----------------------------------|--------|------------|-------------------------------------|----------|-------------------------|------------|------------------|----------------------------|------|------|
| 1 | 01_Livodni_scena_najest | ✓ | ✓ | Lucka (25-17.3) | 80 OF | Arti | 80 OF | 0 | 80 | 0 | 0 |
| 2 | To bude dobrý | ✓ | ✓ | Lucka (13-15.3) | 18 OF | Arti | 18 OF | 0 | 10 | 18 | 0 |
| 3 | 02_01_polivka | ✓ | ✓ | Štěpánka | 25 OF | Štěpánka | 10 OF | 0 | 25 | 0 | 0 |
| 4 | 02_02_ved_u_tolu | ✓ | ✓ | Lucka (8-15.3) | 100 OF | Lucka, Štěpánka | 100 OF | 0 | 80 | 40 | 0 |
| 5 | 03_01_nocni_mura_předvesti_kuchyn | ✓ | ✓ | Kája | 0 | 0 | 0 | 0 | 25 | 0 | 0 |
| 6 | 03_02_nocni_mura_předvesti_pokoje | ✓ | ✓ | Arti (8-11.3), medfize, stromu Arti | 15 OF | Arti | 60 OF | 0 | 150 | 0 | 0 |
| 7 | 04_drevena_deka | ✓ | ✓ | Kája | 0 | 0 | 0 | 0 | 220 | 0 | 0 |
| 8 | 05_01_rano_pote | ✓ | ✓ | Lucka | 128 OF | Lucka | 128 OF | 0 | 120 | 128 | 0 |

Obrázek 5. Excelovská tabulka výroby filmu.

Díky finanční podpoře, kterou jsem získala prostřednictvím interního grantu FMK UTB, jsem se propojila se dvěma animátorkami, které mi pomohly s animací a barvením. Většiny profázování a velké části animace se ujala Lucie Lisníková, k ní se připojila Arina Kosianenko nejdříve s animací, pak spíše s barvením. Kvůli vytíženosti animátorek a deadlinu, do kterého měl být můj film hotový, jsem usoudila, že bude lepší oslovit ještě další spolupracovníky, aby se výroba urychlila.

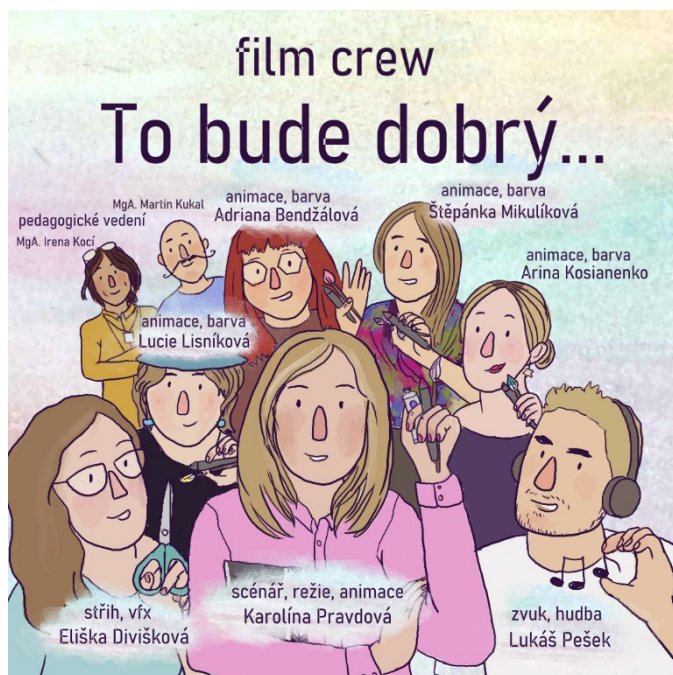
Nejdříve jsem si nebyla jistá, jestli bude dobrý nápad, aby jednu postavu animovali dva nebo tři různí lidé, ale jinou možnost jsem v tu chvíli už neměla. Se zájmem o práci se

přihlásily Adriana Bendžalová a Štěpánka Mikulíková. S doktorem Lukášem Gregorem jsem konzultovala rozpočet, který bych na produkci filmu mohla dostat. Domluvili jsme se na částce 50 000 Kč, která by pokryla náklady na práci zvukaře, autora hudby, střihačky a animátorů. V té době jsem neměla jasno v tom, jestli budou pro realizaci zvuku potřeba herečky, takže jsme se s touto částí nepočítali.

Celková částka, kterou jsem vyčlenila jen pro animátorky, které budou i vybarvovat, byla 30 tisíc korun. Po animaci prvních záběrů jsem odhadla, kolik jednotlivé záběry (ač různě dlouhé) mohou zabrat hodin a dní. Na základě toho jsem navrhla počet záběrů, které budou moct animátorky dopracovat, aby jejich finanční odměna byla stále uspokojivá. Domluvili jsme se, že si budou pro lepší přehlednost počítat počet odpracovaných hodin na projektu a já jen potom porovnáím s množstvím dokončené animace. Rozpočet se podařilo dodržet téměř přesně a všechny záběry, které měly být hotové, hotové skutečně byly.

Za zvuk a hudbu je zodpovědné tvůrčí duo Lukáš Pešek a Filip Vojtech. Filip složil pro film hudbu, Lukáš přidal do filmu ruchy, zvuky a zrežíroval Johanku Tesákovou, která namluvila hlas Karin a paní Helenu Čermákovou, která propůjčila hlas matce. Nahrávání probíhalo ve studiu na Kudlově ve Zlíně.

Při tomto magisterském projektu jsem poprvé vystoupila z role animátorky a vyzkoušela si roli režisérky. Všechny výzvy, které projekt přinesl, mě bavilo řešit. Spolupráce s ostatními mě inspirovala a zároveň mi jejich pomoc umožňovala uchovat si energii a čas na svoji část tvůrčí práce.



Obrázek 6. Tvůrci filmu.

Někdy jsem měla k řešení spolupráce až příliš „tabulkový přístup“.

Například, když jsem své představy s poznámkami o zvuku vepsala pro zvukaře Lukáše do tabulky a očekávala, že se na ně podívá a prostě je do obrazu zapracuje. Když jsme přijeli do studia, Filip s Lukášem chrlili nápady, co by kde mohlo zaznít, Lukáš pouštěl různé ruchy rovnou na místě a v reálném čase je zkoušel s animací. Byla jsem svědkem kreativní práce, do které Lukáš s Filipem vnášeli svůj um a došlo mi,

že můj film je v nejlepších rukou. Střihačka Eliška do projektu také vnášela profesionalitu, které bych sama ve střihu a compositingu u tohoto filmu nedosáhla.

Díky spolupráci s kolegy jsem se poprvé cítila být skutečně režisérkou svého animovaného filmu.