Skvělý krasavec aneb Žít nudný, nespokojený a lhostejný život bez cíle a bez naděje Dokumentace přípravy, realizace magisterské práce a rešerše

BcA. Blanka Adlerová

Diplomová práce
2020

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Animovaná tvorba

Akademický rok: 2019/2020

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE
(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení:	**BcA. Blanka Adlerová**
Osobní číslo:	**K17342**
Studijní program:	**N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor:	**Animovaná tvorba**
Forma studia:	**Prezenční**
Téma práce:	**1. teoretická část:** **Dokumentace přípravy, realizace magisterské práce a rešerše** **2. praktická část:** **Skvělý krasavec aneb Žít nudný, nespokojený a lhostejný život bez cíle a bez naděje – animovaný film**

Zásady pro vypracování

1. teoretická část:
Cílem dokumentace přípravy je obeznámení čtenáře se všemi přípravnými a realizačními fázemi magisterského filmu. Text odkrývá způsob a postup práce, může obsahovat také osobní postoje, a to s důrazem na potíže při realizace, hledání jejich řešení, nabyté zkušenosti. Toto se však musí vždy bezprostředně vztahovat k realizaci filmu a nesmí sklouznout k přílišné popisnosti nebo lehkovážnosti („historkám z natáčení"). Podstatnou součástí explikace je výčet inspiračních zdrojů a nakládání s nimi, rešerše podkladů pro přípravu a realizaci filmu. Hodnotí se jazyková úroveň textu (gramatika, stylistika), faktografický přínos a správnost odborné terminologie, také formální úprava textu. Diplomová práce musí obsahovat alespoň 8 knižních titulů a 6 odborných článků, s nimiž autor při přípravě a realizaci filmu pracoval (teorie i technologie).

Rozsah práce a pokyny k vypracování: Povinný minimální rozsah je 30 normostran, doporučené maximum 50 normostran textu (1 normostrana = 1800 znaků) + přílohy (vypracujte výtvarné návrhy, obrázkový a pracovní technický scénář audiovizuálního díla). Odevzdat v elektronické podobě 1 ks na CD nosiči ve formátu PDF; 1 ks pevné vazby v tisknuté podobě (barevně).

2. praktická část:
Film realizujte v minimální délce 90 sekund bez titulků, není-li animace již v titulcích. Doporučená maximální stopáž je 300 sekund. Absolvent prokáže kromě nabytého řemesla animace (pohyb postavy, v prostoru, komunikace objektů, jejich stylizace, charakterová animace, timing...), osobité výtvarné uchopení, a to vše v korespondenci se zvoleným tématem filmu. Výsledná podoba musí být ve finálním (hotovém) tvaru. Je třeba, aby film byl odevzdán v patřičné technické kvalitě – musí dodržet předepsaná kritéria při exportu.

Odevzdání 1ks videosoubor vypálený na DVD (export: 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 format zvuku WAV, případně MP3, parametry zvuku 48000 kHz, 24Bit, Stereo, kodek H.264).

Součástí DVD s videosouborem je také výtvarný návrh plakátu (formát 70x100cm, digitální podoba PDF příprava pro tisk, rozlišení 300 dpi ve formátu PNG nebo JPEG, režim CMYK barva), 15 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/umělecké dílo**

Seznam doporučené literatury:

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. 1. vyd. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, 639 s. Albatros Plus. ISBN 978-807-3312-176
NORŠTEJN, Jurij Borisovič. Sníh na trávě: ve dvou dílech. 1. vyd. Překlad Jiří Kubíček. V Praze: APZ Production, 2013. ISBN 978-80-7331-124-7
KUBÍČEK, Jiří. Úvod do estetiky animace. Praha AMU 2004. 108 s. ISBN 80-7331-019-8
NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. 1. vyd. Překlad Kateřina Kleinová. Praha: Akademie múzických umění v Praze a JSAF / Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0

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

Datum zadání diplomové práce: **2. prosince 2019**
Termín odevzdání diplomové práce: **10. srpna 2020**

UNIVERZITA TOMÁŠE BATI VE ZLÍNĚ
Fakulta multimediálních komunikací
L.S.
DĚKAN

doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka

Mgr. Lukáš Gregor, Ph.D.
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 2. prosince 2019

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, 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/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 30. 6. 2020

Jméno a příjmení studenta: Blanka Adlerová

.....
podpis studenta

ABSTRAKT

Tato diplomová práce obšírně prozkoumává proces tvorby krátkého animovaného filmu *Skvělý krasavec aneb Žít nudný, nespokojený a lhostejný život bez cíle a bez naděje*, zachycující životní etapu outsiderství, sebelítosti a fyzického i duševního úpadku autorčina staršího bratra. Jejím cílem je poskytnout vyčerpávající a chaotický vhled nejen do východisek a průběhu práce na filmu, ale také do problematiky mnoha témat a odboček s tímto dílem spojených – zejména trapnosti, amatérismu, žánrové nejasnosti, plešatosti atd. Svojí strukturou odráží košatou, střípkovitou a subjektivní povahu snímku, o němž pojednává.

Klíčová slova: animace, animovaný film, dokumentární film, trapnost, zvracení, antihrdinství, plešatost, autenticita (umění), Harry Potter

ABSTRACT

This thesis extensively examines the process of creation of a short animated film *The Fabulous Good-looker or: Living a Boring, Unsatisfying and Indifferent Life without Goal and without Hope*, capturing the life stage of outsiders, self-pity and physical and mental decline of the author's older brother. Its aim is to provide an exhaustive and chaotic insight not only into the starting points and the course of work on the film, but also into the issues of many topics and diversions associated with this work – especially awkwardness, amateurism, genre ambiguity, baldness, etc. Its structure reflects the extensive, fragmented and subjective character of the mentioned piece.

Keywords: animation, animated film, documentary film, awkwardness, vomiting, antiheroism, baldness, authenticity (art), Harry Potter

Ráda bych ze srdce poděkovala MgA. Martinu Kukalovi za neúnavné a obohacující vedení mé práce. A také za mnoho zázvorových a mátových čajů. Dále patří mé díky Jakubovi. Upřímnou soustrast pak přeji všem, kdož jsou nuceni tuto práci číst.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD **10**
I TEORETICKÁ ČÁST **11**
1 NÁMĚT A TÉMA **12**
1.1 Okolnosti vzniku námětu 12
1.2 Téma: antihrdinství, „lidské trosky“ a sourozenci 15
1.3 Název 16
2 KONCEPT **20**
2.1 Subjektivita a sobectví 22
2.2 Střípky a chaos 22
2.3 Autenticita a trapnost, pravdivost a lhaní 23
2.4 Práce s textem a voiceoverem 23
2.5 Humor 24
3 ŽÁNR **26**
3.1 Film a dokumentování 27
3.2 Dokumentární film 28
3.2.1 Vymezení pojmu 28
3.2.2 Dokumentární mody podle Nicholse 31
3.2.3 Závěr poznatků 34
3.3 Mockument 35
3.4 Experimentální film 36
4 HLAVNÍ MOTIVY **40**
4.1 Outsiderství a sebelítost 41
4.2 Smutek a deprese 41
4.3 Asociálnost 42
4.4 Zvracení a alkohol 44
4.5 Hypochondrie 45
4.6 Plešatost 46
4.7 Loutkový film na motivy Harryho Pottera 52
5 JAKUB **57**
5.1 Život Jakuba 58
5.2 Jakub a *Skvělý krasavec* 60
6 INSPIRAČNÍ ZDROJE **61**
6.1 Jakub 61
6.2 Ze života 61

6.3 PŮDA 64
6.4 OSTATNÍ 66
7 TRAPNOST 72
7.1 DEFINICE TRAPNOSTI 72
7.2 NAKLÁDÁNÍ S TRAPNOSTÍ V KINEMATOGRAFII 72
7.3 TRAPNOST VE *SKVĚLÉM KRASAVCI* 75
7.4 VÝZKUM TRAPNOSTI 76
8 ETIKA 83
8.1 ETIKA VE VZTAHU K SUBJEKTU 83
8.2 ETIKA VE VZTAHU K DIVÁKOVI 86
II PRAKTICKÁ ČÁST 89
9 POČÁTKY PRÁCE A ANIMATIK 90
9.1 POČÁTKY PRÁCE 90
9.2 ANIMATIK 93
10 VÝTVARNÁ ŘEŠENÍ A ZVOLENÉ TECHNIKY 95
10.1 VÝTVARNÁ ŘEŠENÍ 95
10.2 MATERIÁLY 101
10.3 ANIMAČNÍ TECHNIKY 108
10.4 TECHNICKÉ ZÁZEMÍ 114
11 ANIMACE A POSTPRODUKCE 119
11.1 ANIMACE 119
11.2 STŘIH 122
11.3 ZVUK 123
ZÁVĚR 127
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY 129
SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK 137
SEZNAM OBRÁZKŮ 138
SEZNAM TABULEK 143
SEZNAM PŘÍLOH 144

ÚVOD

Tato diplomová práce se zabývá mým magisterským filmem *Skvělý krasavec aneb Žít nudný, nespokojený a lhostejný život bez cíle a bez naděje*. Klade si za cíl rozebrat jeho rozličné rozpačité aspekty, a to zpravidla se sobeckým úmyslem prozkoumat témata, která mne v jeho kontextu zaujala. Vpravdě nejhlubší ideu celého textu ilustruje kapitola povšechně se věnující fenoménu trapnosti. Zahrnuje mimo jiné malý praktický příklad, kdy autorka demonstrativně nabízí vhled do osobního života; analyzováním vlastní zahanbující situace její trapnost ještě prohloubí.

Teoretická práce se snaží určitým způsobem souznít s prací praktickou; především tedy strukturou. Jako je *Skvělý krasavec* roztříštěnou sbírkou často nesouvisejících fragmentů, tak i následující text vytváří mozaiku motivů s filmem úzce či vzdáleně spjatých. Na prvním místě nestojí komplexnost, ale subjektivita spojená s osobou autorky jakožto nespolehlivého komentátora, poskytujícího také zevrubné – a patrně nevyžádané – obeznámení s podrobnostmi na pozadí, které lze z filmu jen těžko vyčíst.

V první, teoretické části, kromě trapnosti rozkrývám okolnosti vzniku námětu a pohnutky vedoucí k realizaci *Skvělého krasavce*, jež jsou pro snímek zásadní. Dále se snažím navodit dojem, že bylo dílo vytvořeno na základě určitého konceptu, popisuji své myšlenkové pochody a spekulace týkající se hlavních motivů a zdrojů inspirace, odhaluji detaily ze smyšleného života fiktivního Jakuba[1], a následně se v kapitole pojednávající o etické stránce filmu potýkám s výčitkami. V neposlední řadě se zaobírám žánrovou klasifikací filmu s důrazem na dokument. Přestože v této práci docházím k poznání, že můj magisterský film není filmem dokumentárním v pravém slova smyslu, o jeho východiska se opakovaně opírám, neboť – vzhledem k roli mého staršího bratra v celém tomto projektu – se přesto v mnoha ohledech potkávají.

Druhá část se pak soustředí na samotný proces tvorby filmu a jeho specifika, zejména v souvislosti s využitím klasické kamery a minima digitálních zásahů. Zdůrazňováním záměrné neprofesionality zde opět spíše poukazuji na veškeré nedostatky z tohoto pojetí vyplývajících. Neméně zásadní je ovšem celým textem prostupující adorace radosti z technicky nadmíru nedokonalé tvorby.

[1] Hlavní hrdina tohoto magisterského filmu, beznadějně skvělý krasavec a můj starší bratr v jedné osobě.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 NÁMĚT A TÉMA

Nápad filmově ztvárnit postavu mého staršího bratra Jakuba jako zosobnění antihrdinství, sebelítosti a rezignace přišel již v době práce na mém bakalářském filmu[2]. V tom jsem se pokoušela zachytit strach a zbabělost na vlastním psovi lehce bizarního vzezření. Aniž bych se tedy chtěla dotknout kteréhokoli z těchto dvou „protagonistů", musím zpětně připustit, že je mezi nimi určitá spojitost a že téma jakéhosi outsiderství a nelíbivosti mne provází již delší dobu – avšak snahu o návaznost na bakalářský počin rozhodně popírám. Na rozdíl od psí etudy jsou ovšem počátky filmu *Skvělý krasavec aneb Žít nudný, nespokojený a lhostejný život bez cíle a bez naděje* zpečetěny závazným slibem a prosty jakýchkoli jiných námětů, které bych snad zvažovala.

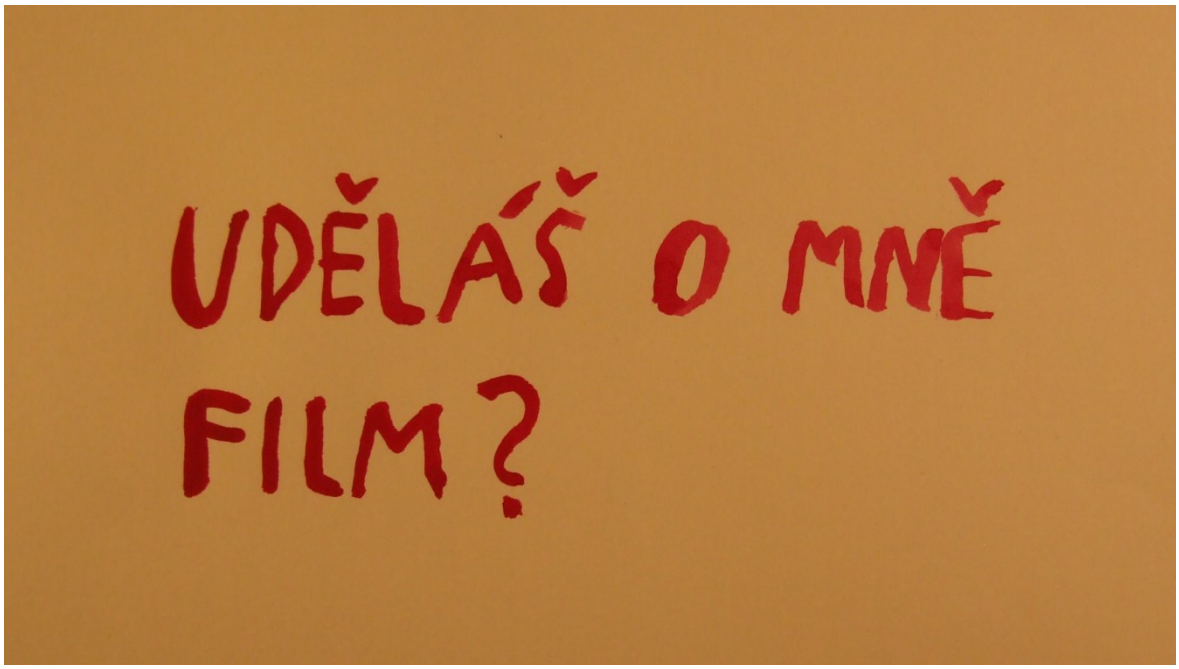
1.1 Okolnosti vzniku námětu

Nastínit situaci, kdy celý nápad na snímek o mém starším bratrovi vznikl, považuji za naprosto zásadní; už jen proto, že je tato součástí filmu. Scéna, v níž Jakub leží na gauči (Obr. 1 a Obr. 2) a táže se, zda o něm udělám film, je celkem výmluvná (a pravdivá); nevysvětluje však zcela všechno, jelikož jde jen o malý střípek. Z tohoto důvodu se tedy musím – ačkoli to zadání teoretické práce důrazně nedoporučuje – uchýlit k něčemu, co by se dalo bezesporu nazvat jako „historka z natáčení"[3].

[2] Film *O Fordovi* (2016); nejvýznamnějším okamžikem tohoto díla je vyzvracení něčeho divného. Vůbec to ale neznamená, že by zvracení bylo nějakým leitmotivem autorčiny tvorby, natožpak života.

[3] Nejedná se však doslova o historku z natáčení, neboť se odehrála ještě před natáčením a zároveň v rámci celého *Skvělého krasavce* nemůžeme o natáčení v pravém slova smyslu hovořit tak jako tak. Definici tohoto sousloví však aby člověk pohledal. Malou nápovědu poskytuje web MovieZone.cz: „Ať už jsou to zlobiví herci, režiséři, studia nebo hlídači studiových parkovišť, vždy je to zajímavé čtivo s lehkým nádechem bulváru. Zajímavost a filmová tématika vyhrává. Budeme tedy trochu bulvární a vy to jistě pro jednou přežijete." In: TEDGEORGE. Téma: TOP 11 hollywoodských historek z natáčení. In: *MovieZone.cz* [online]. 7. 7. 2016 [cit. 2020-05-28]. Dostupné z: https://www.moviezone.cz/clanek/31794-tema-top-11-hollywoodskych-historek-z-nataceni/. A aby zbytek stránky nezel prázdnotou, přidávám další „historku z natáčení" *Skvělého krasavce*: Původní představa o animaci svetru se soby byla taková, že ve svetru bude oblečen skutečný Jakub a sám bude rukama zevnitř pohybovat pleteným vzorem severských přežvýkavců. Ukázalo se však, že jsou pro něj tyto pohyby fyzicky příliš náročné, tudíž je odmítal opakovat. Navíc zkušební záběr získaný touto technikou zásadně zavrhl a odsoudil s tím, že to vypadá, jako by pod svetrem pohyboval prsy (a ještě k tomu nadměrnými).

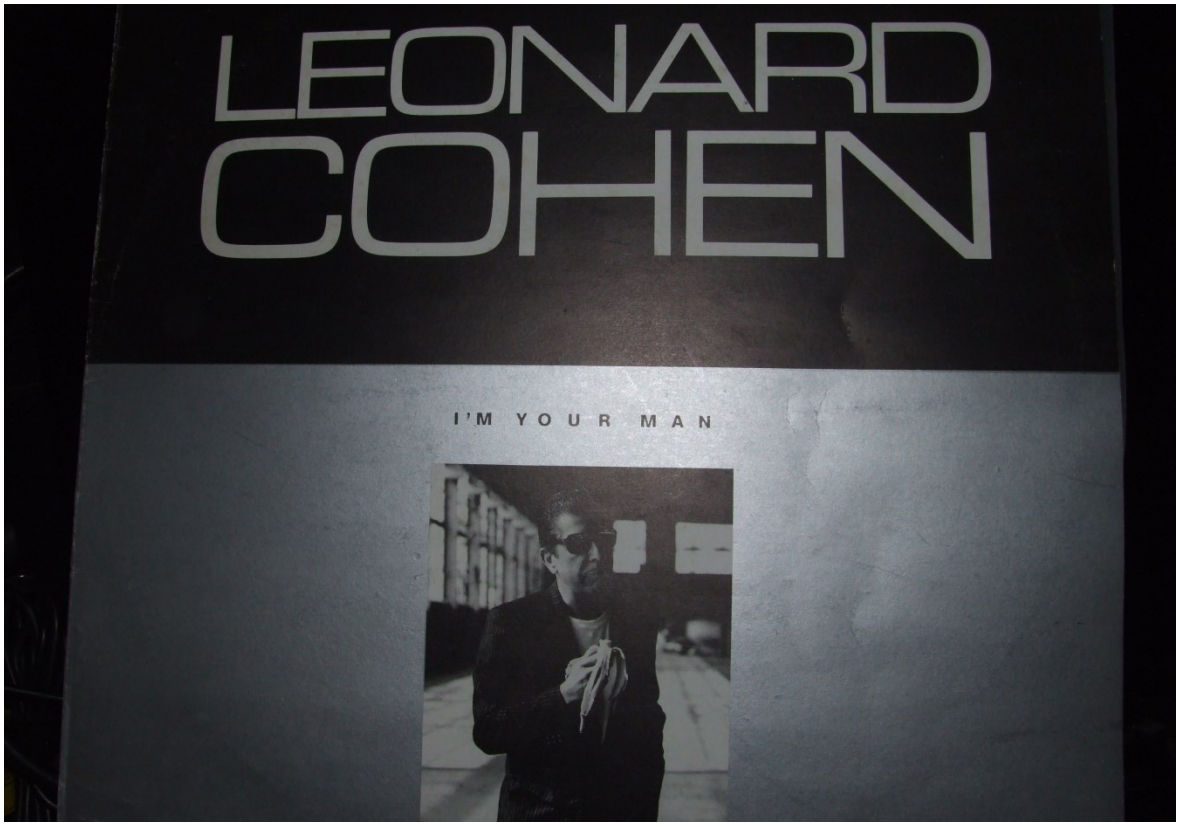
Obrázek 1. Scéna z filmu přímo zachycující moment vzniku námětu.



Obrázek 2. Také scéna z filmu přímo zachycující moment vzniku námětu.

Osudový večer, kdy se odehrál Jakubův monolog na gauči s mým zúčastněným přihlížením, završený slibem, byl zasazen do již tak trudných dní mezi traumatickými vánočními svátky a neméně trpkými oslavami Silvestra. Onoho dne se můj starší bratr, toho času bez zaměstnání, přátel, titulu, cílů a tak dále, působením okolností (abychom byli veselí všichni a aby mě měl kdo doprovodit domů nebezpečnými ulicemi Brna), připojil ke mně, trávící příjemný večer v restauračním zařízení s kamarádkami. Konverzaci

dominovaly hlavně smělé a optimistické plány budoucnosti mých o něco mladších společnic, toho času v očekávání maturity a hezkého života. Pod vlivem těchto událostí a množství alkoholu jsem v pokročilých nočních hodinách zastihla Jakuba ležícího doma na gauči, jak za občasného podrnkávání na kytaru nechává z gramofonu znít pochmurnou produkci Leonarda Cohena[4] (Obr. 3) a propadá se do ještě pochmurnějšího sebezpytování. Poté, co svoji existenci srovnal s domnělou zářivou budoucností mých štěstím a mládím kypících kamarádek, usoudil, že je docela v pytli. V tomto poetickém okamžiku ztotožnění se s naprostou lidskou troskou – orámovaném vánočními světélky – vznesl otázku, jestli o něm, jakožto muži s takovýmto beznadějným životním údělem outsidera prostého happyendu, natočím film. Já jsem samozřejmě souhlasila; stejně jako můj bratr totiž nemám žádné cíle a bez občasných lehkovážných slibů[5] by se můj život neměl kam ubírat.



Obrázek 3. Přebal pochmurné produkce, již nechal Jakub znít z gramofonu.

[4] Leonard je „čestný muž (nebo sportovec) a pastýř, líný bastard žijící v obleku.“ […] a sportsman and a shepherd / He's a lazy bastard / Living in a suit. In: Going Home. In: *The Official Leonard Cohen Site* [online]. [cit. 2020-05-28]. Dostupné z: https://www.leonardcohen.com/track/going-home-2

[5] Mezi mé další lehkovážné sliby různým osobám v posledních letech patří zejména: sehnat jako svatební dar stolek ze starého šicího stroje; jako příští film udělat dojemné porno; vykopat sklípek na dvoře; upéct cheesecake a zaplatit útratu ve SKØG Urban Hub (restaurační zařízení v Brně, tzv. na úrovni), když přijdu pozdě na schůzku; jít nahatá do českého kostela, „protože tady jsou stejně všichni takoví neznabozi, že by si toho nikdo ani nevšiml“; sloužit Nejvyšší Pravdě a Lásce věrně v každé době.

Další osudy této látky k takřka životopisnému dramatu byly velmi prozaické; námět zůstával opomíjen, aby se vždy jako nevážně míněná z nouze ctnost objevil v souvislosti s přijímacími zkouškami k navazujícímu magisterskému studiu, a posléze jako závazný dokument zpečeťující osud mého magisterského filmu. Nezastírám, že jsem po celou dobu doufala v nalezení nějakého jiného – seriózního, inteligentního, možná i vtipného – námětu, zvláště při čtení jeho prvotní formulace:

Ve své diplomové práci hodlám uchopit téma „lidské trosky". Již dlouhou dobu mne láká vytvořit protipól populárních příběhů, kde věční outsideři jednoho dne všechny přechytračí, najdou pravou lásku, vydělají jmění a stanou se úspěšnými a obdivovanými. Chci udělat film, kde by sice zoufalec zůstal stejným zoufalcem, ovšem pojmout to pozitivně. Ač to zase tak nenarativně nezní, jednalo by se spíše o hříčku, střípky situací, vhled do duše, subjektivní pohledy a ztvárnění neviditelných překážek v hlavě, které člověku brání vykročit z vlastního stínu.

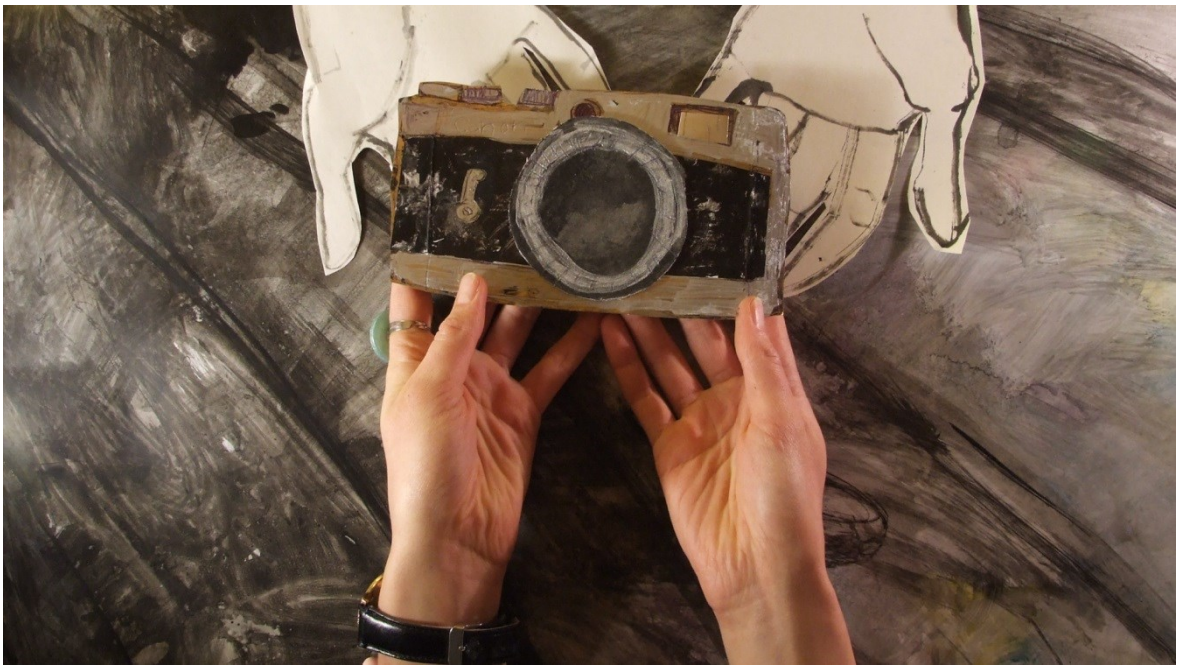
Avšak na nic jiného jsem samozřejmě nepřišla, tudíž mi nezbylo než tuto trapnou snůšku slov, která konečně velmi výstižně postihuje podstatu a východiska mého magisterského filmu, uvést v život. Na místo anonymní postavy „lidské trosky" jsem doplnila zamýšleného Jakuba, ačkoli bych tam stejně dobře zapadla i sama.

1.2 Téma: antihrdinství, „lidské trosky" a sourozenci

Původně jsem měla za to, že vytvářím dílo, jehož látkou je antihrdinství a outsiderství bez šťastného konce, potažmo bez vykoupení z osudu „lidské trosky" (toto slovní spojení si Jakub velmi oblíbil). Ovšem „lidské trosky", která si svůj depresivní úděl občas užívá a celkem značně si na něm zakládá. Dokonce jsem považovala za něco objevného klást důraz právě na onu absenci životního zvratu a alespoň částečného obratu k lepšímu. Do finální verze filmu se však posléze dostaly i záblesky naděje, takže hlavní myšlenka opět sklouzla k již mnohokrát ztvárněnému vhledu do životních útrap trudného a nepopulárního jedince, který se nakonec dočká něčeho alespoň trochu pěkného.

Je ovšem třeba si položit otázku, o čem skutečně vypovídá film, jehož autorka zobrazuje svého vlastního bratra v nelichotivých situacích – byť možná pravdivých, nepokrytě ho znevažuje a ještě se svým komentářem snaží naznačit lehce pohrdavý a výsměšný odstup, zatímco jeho nenechá ani promluvit. Přes vlastní sobeckost jsem to – jak ve filmu nakonec nezazní, ale mělo zaznít – skutečně myslela dobře a tento film sám o sobě je víc než cokoli jiného – od zoufání si nad údělem chmurného asociálního mládence až po přijetí role

„lidské trosky“ jako životního programu – samozřejmě ztvárněním specifického (laskavého) sourozeneckého vztahu. A to nejen kvůli několika přímo vyjádřeným vlídným momentům (Obr. 4) ze života bratra a sestry, ale také celkovým konceptem, kdy jsem se rozhodla věnovat rok, respektive dva roky života opakovanému kreslení tváří svého staršího bratra, probírání se společnými vzpomínkami a kdy byl můj bratr do procesu tvorby filmu nadstandardně zapojen. Toto téma je dle mého názoru na přímočaré znázornění příliš problematické, neboť například dojemné sourozenecké objetí ho vystihuje jen sotva, obzvlášť když já ani bratr nic takového neprovozujeme; proto z obsahu prosakuje také do formy.



Obrázek 4. Ukázka vlídného momentu z filmu: vlídně z rukou bratra přebírám jeho fotoaparát, aby si ho nepozvracel.

Ironií samozřejmě je, že ve snaze vyhnout se ohraným stereotypům, kterými tolik opovrhuji, se nakonec ukázalo, že mimoděk pracuji s tímto ryze sentimentálním tématem. Jelikož ale celý film vznikal značně organicky, nemohu odmítnout ani tento důsledek. Moje a bratrovo sourozenecké pojítko zjevně spočívá ve spřízněnosti v sebelítostném osudu, a tak je i původní vize filmu o „lidských troskách“ ve *Skvělém krasavci* zachována.

1.3 Název

Titul *Skvělý krasavec aneb Žít nudný, nespokojený a lhostejný život bez cíle a bez naděje* je výsledkem dlouhé a náročné práce plné slepých uliček a rozpačitosti. Stojí na konci řady názvů, které samy o sobě nebyly špatné, ale mne ani bratra nenadchly tak, jak bychom si

přáli. Titul totiž považuji za zásadní součást filmu, která by měla souznít s jeho konceptem. V tomto duchu jsem se tedy – stejně jako v mnoha dalších oblastech snímku – nenechala absencí názvu až do pokročilých fází výroby nijak silně znepokojovat a ponechala jeho vznik náhodě.

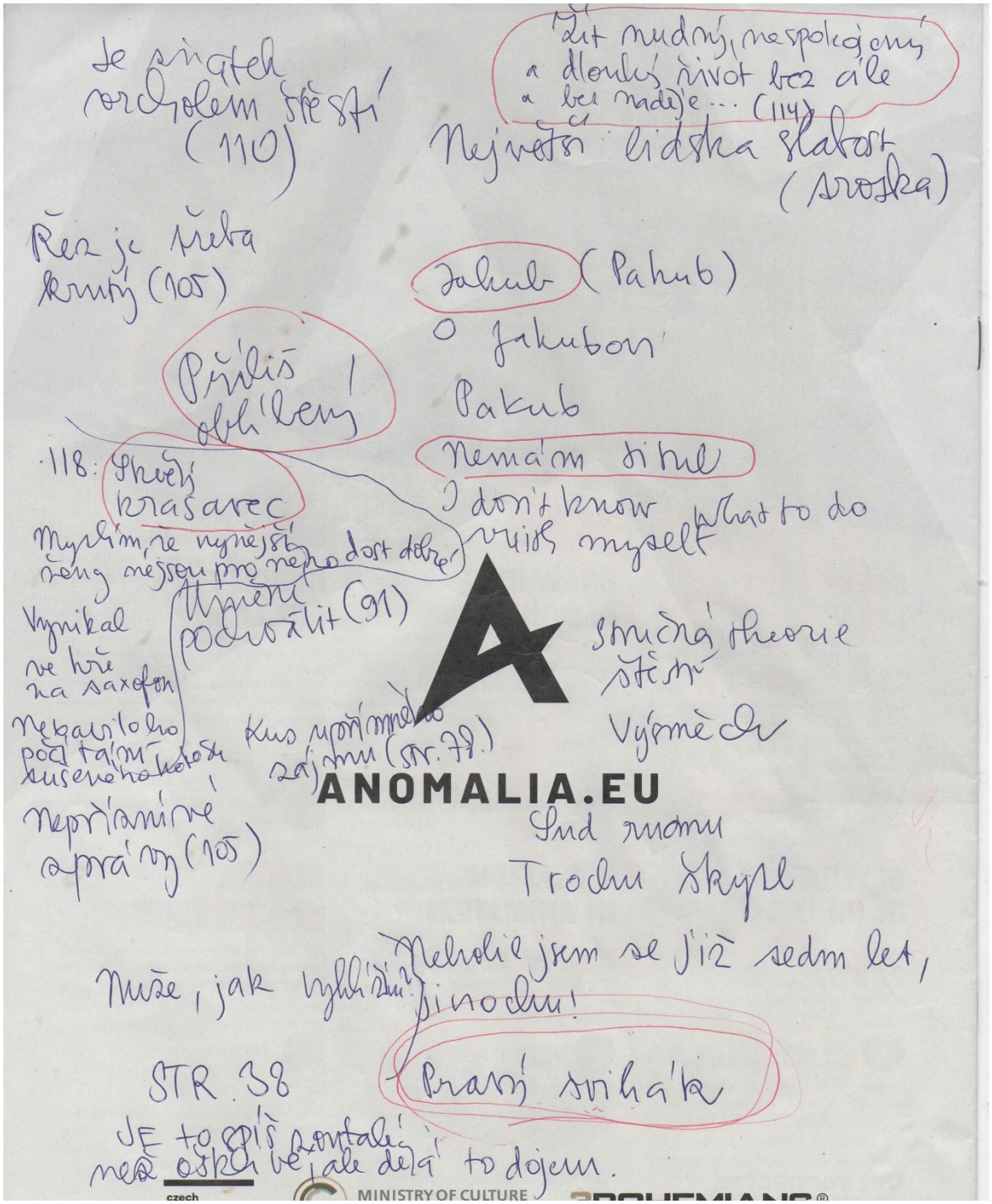
Pracovní název „Jakub“ či „O Jakubovi“ je sice prostý a výstižný, zároveň však i poněkud banální a nic neříkající. Přestože se mi nepodařilo vypátrat žádný animovaný film nesoucí tento titul, nazývání (alespoň částečně) biografických snímků podle jména hlavního hrdiny lze vidět poměrně často – příkladem může být *Ryan* (2004) Chrise Landretha. Navázat na můj bakalářský film *O Fordovi* by bylo také lákavé, nicméně jde pořád o stejný neduh. Strohý název „Bratr“ jsem zavrhla z obdobných důvodů; popularita jmen filmů podle rodinných příslušníků je skutečně velká, a to i na poli animace. A nejde jen o svého druhu poznávací znamení Adama Elliota, který snímky *Strýc* (*Uncle*, 1996), *Bratranec* (*Cousin*, 1998) a *Bratr* (*Brother*, 1999) pokryl téměř celou rodinnou sféru mužského rodu. Jednoduchost těchto pojmenování nadchla i další tvůrce, například Michaëla Dudoka de Wit s filmem *Father and Daughter* (2000), Siqui Song se *Sestrou* (*Sister*, 2018) či z nejčerstvějších Dariu Kascheevu se snímkem *Dcera* (2019).

Velmi nadějným se zdál být název „Nemám titul“. Tento výrok zazní z Jakubových úst v klíčové scéně filmu a vyjadřuje jeho smutek nad neúspěšným završením vysokoškolského studia. Také však poukazuje na fakt, že dílo postrádá název, a v neposlední řadě formuluje autorčinu nejistotu, zda s takovýmto filmem může získat titul magisterský. Překlad do angličtiny by ovšem tento trapný žert poněkud znehodnotil. Zvrhnuto bylo i vcelku přijatelné slovní spojení „Osobnost a její poruchy“ – název jednoho oddílu v knize *Diagnostika a terapie duševních poruch*[6]. Přes důvěrný vztah s nejednou z příslušných poruch jsme však neshledali toto řešení náležitě osobním.

Naštěstí jsme na půdě narazili na knihu *Umění jednati s lidmi*[7], která je vskutku nevyčerpatelnou studnicí životních mouder a přiléhavých názvů filmů prakticky jakéhokoli žánru. Snad ještě vhodnější je k výběru jmen punkových kapel[8], těch však já ani můj starší

[6] DUŠEK, Karel a Alena VEČEŘOVÁ-PROCHÁZKOVÁ. *Diagnostika a terapie duševních poruch*. Praha: Grada, 2010, s. 115. Psyché (Grada). ISBN 9788024716206.
[7] DOBROVOLNÝ, Bohumil. *Umění jednati s lidmi, získáváti přátele a žíti zdatně*. 2., rozš. vyd. V Praze: J. Hokr, 1945.
[8] Jako název punkové kapely doporučuji zejména: nepříznivé zprávy (str. 105), vydatně odpočívali (str. 151), známý muž s pendrekem (str. 101), v obchodě s prasaty mu to nemohlo svědčit (str. 99), příliš oblíbení (str. 98), byl plešatý až hanba (str. 95), spor s domácím (str. 95), tvé podkůvky dělají příliš velký rámus (str. 90), žádná švanda (str. 90), citlivá kuří oka (str. 62), silně čpěl mrtvými telaty (str. 24), řez je třeba krutý (str. 105), kabinetní ukázka americké sentimentality (str. 104), kus jarmareční muziky (str. 106), vědomí risika

bratr nejsme součástí. Zmíněnou knihu ani jeden z nás nepřečetl celou. *Skvělý krasavec aneb Žít nudný, nespokojený a lhostejný život bez cíle a bez naděje* je pak spojením dvou v podstatě náhodně nalezených útržků vypůjčených z této příručky tak, aby mně i mému bratrovi dobře zněly.



Obrázek 5. Ilustrace procesu výběru názvu za použití udržitelných zdrojů.

(str. 115), vyvařený čaj jednou týdně (str. 117), přes nářek rodiny (str. 117), představa ženy s malou nohou (str. 118).

První část, tedy „Skvělý krasavec“, se objevuje v příběhu, jímž autor knihy dokresluje své poznatky a rady v podkapitole „Umění jednati s manželkou“. Skvělým krasavcem je zde nazýván Fred, jehož „smíšení krve bylo báječné“[9], což je připisováno kombinaci jeho předků nespočetných národností. Fred „krásou předčil milovníka z divadla, byl urostlý a zdravý“[10]. Nedovedu si tedy představit jiný přívlastek, jenž by mohl být vhodnější pro mého neduživého bratra s počínající pleší.

Část „Žít nudný, nespokojený a lhostejný život, bez cíle a bez naděje“ pochází rovněž z oddílu „Umění jednati s manželkou“. Předchází mu suché zkonstatování, že většina manželství utíká v nezamýšlené setrvačnosti, načež se místo štěstí dostaví stav jakési netečnosti, a manželé se pouze snášejí.[11] V uvedeném kontextu autor prohlašuje, že žít nudný nespokojený a lhostejný život, bez cíle a bez naděje je „snad z nejhorších neštěstí, jaké může člověka potkat“[12].

Kromě toho, že tento název vystihuje podstatu filmu a především Jakubovu prezentaci vlastního života (druhá část názvu) a moji prezentaci jeho života (první část názvu), odkazuje zároveň k naší společné zálibě v předčítání si navzájem náhodných pasáží ze starých knih nalezených na půdách a zrcadlí způsob, jakým snímek vznikal. *Skvělý krasavec aneb Žít nudný, nespokojený a lhostejný život bez cíle a bez naděje* je tedy přesně takový název, jaký bychom já a můj starší bratr dali filmu, který bychom spolu udělali, kdyby se tak bylo bývalo někdy stalo.

[9] DOBROVOLNÝ, Bohumil, ref. 7, s. 118.
[10] DOBROVOLNÝ, Bohumil, ref. 7, s. 118.
[11] DOBROVOLNÝ, Bohumil, ref. 7, s. 114.
[12] DOBROVOLNÝ, Bohumil, ref. 7, s. 114.

2 KONCEPT

Svůj magisterský film *Skvělý krasavec aneb Žít nudný, nespokojený a lhostejný život bez cíle a bez naděje* pojímám jako možnost experimentovat na větším prostoru[13]. Mým základním tvůrčím postupem zde je nechat vše přirozeně plynout a vyvíjet se. Veškerá práce na filmu je tedy převážně intuitivní, proto nepředcházel jeho realizaci literární ani technický scénář. Jediné, co by se dalo k tomuto útvaru přirovnat, jsou snad narychlo zaznamenané náčrty některých scén. Ty ovšem vznikaly až v rámci realizace animace, a to výhradně pro mou potřebu zachovat si v paměti náhle vyvstalou představu. Přesto jsou k nalezení v příloze (Příloha P I) a pro učinění zadost zadání této práce je jako technický scénář uvádím, ačkoli jím nejsou.

Literární přípravu jsem tedy nahradila konceptem zahrnujícím prvky, na nichž bylo mým záměrem film vystavět a které rozebírám níže. Nejzásadnějším podkladem pro film je až animatik, jemuž se podrobně věnuji v praktické části.

Jelikož přiznávám participaci svého bratra Jakuba, musím zde podotknout, že už od počátku se má představa filmu lišila od té jeho. Jakub měl vizi celovečerního, hraného a seriózně míněného filmu, avšak toto nemínil seriózně. Jeho ideu značně ovlivnil snímek bratří Coenů *V nitru Llewyna Davise* (*Inside Llewyn Davis*, 2013), který na něj velmi zapůsobil, a to především nesnesitelností hlavního hrdiny vyznačujícího se absencí kladných vlastností a jeho bezútěšným životem bez naděje na šťastný konec. Já jsem naproti tomu, nadšena nedávným školním cvičením s animací na hudbu, mínila donutit bratra vytvořit nahrávku z útržků jeho oblíbených písní a skladeb, podle níž bych mohla vytvořit mozaiku výjevů z jeho života, limitovanou střízlivou délkou zvukové stopy. Výsledné dílo překvapivě není syntézou ani průsečíkem těchto dvou přístupů, nýbrž konceptem zcela jiným, samozřejmě s minimálními ohledy na Jakuba a jeho přání. Celoživotní rozporuplnost našich představ a uměleckých ambicí ilustruji srovnáním obrázků níže (Obr. 6 a Obr. 7).

[13] Ve výsledku je tento prostor poněkud větší, než bylo mým záměrem.

Obrázek 6. Jakubovo pojetí uměleckého vyjádření.

Obrázek 7. Mé pojetí uměleckého vyjádření.

2.1 Subjektivita a sobectví

Ač vytvořený na bratrovu žádost, je film především mým vlastním subjektivním pohledem. Jsem dokonce tak sobecká, že jsem se rozhodla nebrat ohledy na jeho představy a přání. Veškeré scény jsou vybrány a řazeny dle mého uvážení a dílo promlouvá mým hlasem, a to i doslovně; v podobě vskutku nespolehlivého vypravěče či spíše komentátora. Přiznávám také, že největší váhu přikládám tomu, aby mne jak proces tvorby, tak výsledný film bavily a na diváka nemyslím téměř vůbec. Můj pohled prostupující *Skvělého krasavce* je tedy velmi jednostranný, egoistický a pochybný.

2.2 Střípky a chaos

Robert Flaherty, slavný filmový tvůrce, jenž se narodil ve stejný den[14] jako já, ovšem o mnoho let dříve, a později na rozdíl ode mne zemřel, tudíž jsou jeho názory čas od času zastaralé, prohlásil: „Nikdo nemůže, aniž by se nedopustil škod, natáčet a promítat cokoliv se mu zachce, a kdyby to udělal, vznikl by souhrn fragmentů bez souvislostí a významu a pak by ovšem nešlo o film, nýbrž o jakýsi sled záběrů.“[15] Tento jeho popis se mi nepodařilo naplnit zcela, jelikož souhrn mnou vytvořených fragmentů jisté souvislosti má. Flaherty nicméně celkem zdařile vystihuje koncept *Skvělého krasavce*. A to nejen faktem, že se vůbec neznepokojuji tím, zda jde ve výsledku o film či „jakýsi sled záběrů“.

Především se zde vzdávám klasického vyprávění se zápletkou a koncem[16] a nahrazuji ho chaotickým výběrem a následným skládáním zkreslených vzpomínek, střípků a náhodných jevů na základě asociací a náhlých pohnutí mysli. Původně jsem ani neplánovala film jakkoli uzavřít, ve výsledku se však k mému překvapení něco jako konec objevilo. Konce obecně považuji za diskutabilní téma, neboť vzbuzují v divákovi mylný dojem, že se život skládá z nějakých úseků, které je možné ve správné chvíli, kdy do sebe všechno zapadá, zapečetit, zamnout si rukama a říct si: „Tak a je to, to bychom měli, teď už bude všechno jenom tak a tak.“ Přitom jde většinou pouze o zveličení nějakého banálního momentu,

[14] Tímto význačným dnem je 16. únor. V roce 2019 mé i Flahertyho narozeniny poctil svojí smrtí švýcarský herec Bruno Ganz.
[15] ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. 2., upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 1997, s. 17. ISBN 80-85883-22-8.
[16] Kdybych to neudělala, mohl by *Skvělý krasavec* vypadat například takto: Jakub se narodí s krásnými řasami a bujnou kšticí, která však po pár letech odpadne. Pro tuto ostudnou nepříjemnost se vzdá kariéry profesionálního hudebníka a snaží se prosadit jako režisér animovaných filmů. Po letech oslnivé slávy, během níž se stihl oženit s Carou Delevingne a vydělat hromadu peněz, navštíví své rodné město a dál už nevím.

doplněného o tklivou hudbu vyvolávající emoce.[17] Ve skutečnosti do sebe nikdy nic pořádně nezapadá a všechno pokračuje až za hrob. V zásadě ovšem necítím potřebu, aby se ve filmu něco výrazného dělo; utvářím jakési fragmentární pásmo, kde postavy a situace prostě jsou, je tedy možné ho utnout prakticky kdekoli (což případnému divákovi doporučuji). Napětí se zříkám zcela a dějové zvraty nahrazuji zvratky.

2.3 Autenticita a trapnost, pravdivost a lhaní

Už vzhledem k médiu animace nepojímám autenticitu ve *Skvělém krasavci* ve smyslu záběrů skrytých kamer, nezinscenovaných výjevů, náhodných nahrávek zvuku či podobných záznamů skutečnosti. Hledám ji především ve formě, kdy vycházím z určitého pro mě i bratra typického druhu kutilství[18] nerozlučně spjatého s domem, v němž jsme vyrostli – hlavně s půdou. Z tohoto důvodu jsem pro vytvoření filmu upřednostnila neprofesionální podmínky (především) této půdy a převážně materiály, které mi poskytla. Zjevný amatérismus přiznávám a nedokonalosti či chyby se nesnažím maskovat. Dále využívám autentické předměty a někdy i prostory; například scéna s potácením na schodech je naanimována na reálné zdi u těchto schodů. A jelikož zachycuji skutečné osoby, nejvíce tedy sebe a bratra, využívám pro komentář svůj vlastní hlas zcela neprofesionálního vypravěče a hudební doprovod ponechávám na Jakubovi. Nahrávání se taktéž částečně uskutečnilo v domácích podmínkách.

Tento introvertní až autistický styl podporuji i zaměřením se na osobní témata a zážitky, které nemusí být vždy srozumitelné a mohou vyznít poněkud rozpačitě. Jak jsem již zmínila, opírám se o reálné výroky přátel, konverzace a hlavně vlastní vzpomínky. S autenticitou se pojí pravdivost, já však nezastírám, že se vším nakládám dle svého uvážení, zkresluji a vytrhávám z kontextu.

Vše výše zmíněné (můj hlas především) může působit trapně a já se tomu nebráním.

2.4 Práce s textem a voiceoverem

Ve *Skvělém krasavci* čerpám jak z elektronické, tak přímé komunikace, výroků přátel či rodiny i vlastních myšlenek a poznámek. V tomto směru se nijak neomezuji konvencemi (animovaného) filmu. Nepřemýšlím tedy nad tím, že bych měla věci ztvárňovat určitým způsobem – například pro dialogy využívat mluveného slova. Pokud mám pocit, že je něco

[17] Přesně tento typ konce má i *Skvělý krasavec aneb Žít nudný, nespokojený a lhostejný život bez cíle a bez naděje*.
[18] Tuto zálibu blíže ilustruji na loutkovém filmu *Harry Potter po sto padesáti letech* ve čtvrté kapitole.

lepší vyjádřit pomocí statického textu, jednoduše použiji titulek. Mám-li potřebu něco okomentovat, tak to řeknu jakožto vypravěč či komentátor, případně „nadpisem“ uvedu další část. Postavy mluví pomocí mezititulků či komiksových bublin (Obr. 8) ne proto, že by mě nebavil lip sync, ale protože mi to tak připadá pro daný kontext přirozené a je to způsob vyjádření, který mi automaticky přišel na mysl.

Obrázek 8. Typický příklad postav mluvících pomocí mezititulků či komiksových bublin.

2.5 Humor

Milan Kundera, muž humorem dalo by se říci až posedlý – „ač jsou rozhodně legračnější spisovatelé“[19] – ústy jednoho ze svých hrdinů praví, že „žertování je srozumitelným výrazem odstupu“[20]. Domnívám se, že v případě *Skvělého krasavce* jde spíše o výraz zoufalství, neboť já v oblasti odstupu příliš nevynikám. Jedná se v zásadě o familiární popichování a interní vtipy na téma „Můj život je tak ubohý, že už se tomu jen směji,“ což je dnes z mého pohledu velmi populární myšlenkový směr, a já nepopírám, že jsem humorem cílila hlavně na sebe a na diváka až v druhé, možná třetí řadě. Komický nádech filmu se tedy nese v duchu vyprávění si „legračních“ historek u piva s přáteli, kdy má potenciál být legrační mnohem více věcí než za běžných okolností, a kdy tam občas sedíte

[19] „While there are certainly funnier writers than Milan Kundera […].“ In: WEEKS, Mark. Milan Kundera: A Modern History of Humor Amid the Comedy of History. *Journal of Modern Literature*. Indiana University Press, 2005, **28**(3), 130. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/25167530 (Přeložila autorka.)

[20] KUNDERA, Milan. *Žert: román*. Vyd. 7. V Brně: Atlantis, 2007, c1967, s. 41. ISBN 978-80-7108-287-3.

sami. Zdali je však humor vůbec přítomen i pro někoho jiného než takzvaně zasvěcené, záleží na divákovi; může upřít svůj pohled na komiku a smutek upozadit, ignorovat laciné groteskové žerty týkající odlétávající pokrývky hlavy a místo toho si uvědomit tragédii této situace, nebo jednoduše pokládat vše za trapné, nudné a hloupé. I tak se domnívám, že se nenajde téměř nikdo, kdo by se občas rád upřímně nezasmál cizímu neštěstí (byť by to bylo proto, že se v něm sám poznává) a pořádně čvachtavému zvracení (Obr. 9).

Obrázek 9. Pořádně čvachtavé zvracení.

3 ŽÁNR

Klasifikaci filmu *Skvělý krasavec aneb Žít nudný, nespokojený a lhostejný život bez cíle a bez naděje* poněkud znesnadňuje fakt, že jsem tuto problematiku od začátku zcela vytěsnila. Nevydala jsem se tedy ani cestou poučeného tvůrce, který jednotlivé žánry, subžánry a jejich prvky rafinovaně mísí dohromady či je úmyslně reflektuje a vymezuje se vůči nim. Film vznikal převážně bezprostředně, ohraničen pouze kategorií animovaného filmu, což ho však jistě nemůže ochudit o možnost být někam dále zařazen. A jelikož podle některých odborníků je správná klasifikaci filmu nezbytná pro jeho pochopení, přestože současné množství tvůrců vymykajících se klasickým kategoriím stanovení náležitých žánrů velmi ztěžuje,[21] pokusím se níže *Skvělému krasavci* přiřadit alespoň nějaké místo ve filmovém veškerenstvu.

Většinu prostoru v této kapitole věnuji dokumentárnímu filmu. Důvodem jsou jeho velmi mlhavé hranice i široké možnosti, jak ho chápat a pojmout. A dále také skutečnost, že opravdu mnoho lidí má k tomuto tématu co říci (Obr. 10).

Obrázek 10. Někteří z mnoha lidí, kteří mají k tématu dokumentárního filmu co říci.

[21] SMALL, Edward S. A NOTE ON GENRE IN FILM. *Journal of the University Film Association*. 1977, **29**(1), 39–40. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/20687355

3.1 Film a dokumentování

Druhá podkapitola obšírně nahlíží problematiku dokumentárního filmu více méně tak, jak je tento žánr vnímán v obecném povědomí – snaže se ho alespoň nějak ukotvit a moci tak s touto kategorií pracovat ve vztahu ke *Skvělému krasavci*. Jeho neuchopitelnost zde tkví především v nekonečné při o hranice mezi fikcí a non-fikcí. Termín dokumentární film je však záludný ještě v jedné výrazné rovině, u níž se nejprve krátce zastavím: v původu tohoto pojmu, tedy v „dokumentování".

Režisér a dramaturg Jan Gogola ml. je přesvědčen, že dokumentární film vůbec není a ani nikdy nebyl; nemáme-li „na mysli filmy, které slouží k informování a k poučení, jak to vyplývá z etymologie výrazu dokument"[22]. A etymologie výrazu dokument skutečně praví, že tento pochází z latinského „documentum", tedy „důkaz" či „svědectví", vlastně „co slouží k poučení".[23] Také *Slovník spisovného jazyka českého* definuje heslo „dokument" – mimo význam úřední listiny – jako „svědectví o něčem vůbec; doklad", popřípadě „pramen informací".[24]

Podle Miroslava Petříčka bychom tak dokument měli řadit do žánru svědectví – který je zcela mimo protiklad fictoin a non-fiction.[25] Například v mnoha ohledech sporný či spíše nezařaditelný Karel Vachek (o němž bude řeč později) dokumentaristou je, „protože vydává svědectví o tom, co vyprovokoval"[26]. Nicméně svědectví o době, zprávu o čase, kdy vznikl, podává každý film. Ať už je dokument jakkoli pojatý a zpracovává cokoli, jeho nejvýznamnější dokumentární hodnota bude nakonec stejné povahy, jako u ostatních kategorií či žánrů.[27] Peter Tscherkassky si proto rovnou klade otázku „které filmy se postupem času nestanou dokumentací doby, ze které pochází, ale zůstanou věrné původním záměrům svého tvůrce?"[28] Přistoupíme-li na fakt, že samotné médium filmu je ze své podstaty dokumentární, odpověď je nasnadě. Z tohoto úhlu pohledu tedy *Skvělý krasavec* dokumentárním filmem nepochybně je – tak jako všechny filmy.

---

[22] GOGOLA, Jan ml. In: *Bude dokumentární film i za dvacet let?: pokud ano, jakou bude mít podobu?*. Jihlava: DOC.DREAM, [2016], s. 11. ISBN 978-80-87150-27-6.
[23] REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. Voznice: Leda, 2001, s. 140. ISBN 80-85927-85-3.
[24] Dokument. In: LEXIKOGRAFICKÝ KOLEKTIV ÚSTAVU PRO JAZYK ČESKÝ ČSAV. *Slovník spisovného jazyka českého* [online]. 2011 [cit. 2020-05-21]. Dostupné z: https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=dokument&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no
[25] PETŘÍČEK, Miroslav. Skutečnost kontaminovaná Karlem Vachkem. *Iluminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, **12**(3), 111–113. ISSN 0862-397X.
[26] PETŘÍČEK, Miroslav, ref. 25, s. 112.
[27] HOVORKA, Marek. In: *Bude dokumentární film i za dvacet let?: pokud ano, jakou bude mít podobu?*. Jihlava: DOC.DREAM, [2016], [s. 1]. ISBN 978-80-87150-27-6.
[28] TSCHERKASSKY, Peter. In: *Bude dokumentární film i za dvacet let?: pokud ano, jakou bude mít podobu?*. Jihlava: DOC.DREAM, [2016], s. 29. ISBN 978-80-87150-27-6.

3.2 Dokumentární film

V současné době se označení „dokumentární film“ jeví spíše jako „zavádějící, historické a dneska už obtížně obhajitelné“[29]. Trvat na jasných pravidlech tohoto záludného žánru zní trochu jako přežitek; odbýt ho však celý poněkud radikálními tvrzeními o tom, že buď zahrnuje úplně každý film, nebo naopak filmovým dokumentem není vůbec nic, by bylo příliš snadné. Obzvláště, když definicí či zákonitostí této filmové kategorie se nabízí vskutku mnoho.

3.2.1 Vymezení pojmu

Rudolf Adler hledá skutečný rozdíl mezi filmem hraným a dokumentárním v osobě autora a způsobu jeho tvůrčí imaginace, nikoli ve výrazových možnostech a charakteristických postupech.[30] Desetiletá Blanka Adlerová pokládá dokument za kombinaci archivních záběrů, mluvících hlav a hlasu Pavla Rímského[31], zatímco názor jejího současného já na toto téma lze vyjádřit jednoduše slovem „nevím“. John Grierson, průkopník dokumentárního filmu a patrně i vynálezce tohoto termínu, hovoří o „tvůrčím zpracování reality“[32].

Čelní představitel českého dokumentárního filmu, nebo dokonce „nestor českého dokumentu“[33], Karel Vachek, termín dokumentární film v podstatě odmítá – doslova ho nenávidí[34]. Ač od roku 2002 vedoucí Katedry dokumentární tvorby na FAMU v Praze, podle svých slov rozdíl mezi filmem dokumentárním a hraným nevidí.[35] Přestože bych nerada do díla tohoto autora příliš zabředla, na chvíli se u něj zastavím, neboť nás může zavést k dalšímu možnému nazírání na věc. Tvar, který Vachek nabízí divákovi, je mnohovrstevnatou podívanou oproštěnou od zažitých konvencí a struktur, rozbíhající se

[29] BREGANT, Michal. Bude dokumentární film i za dvacet let? A pokud ano, jakou bude mít podobu? 3. část. *DOK.REVUE: Časopis o dokumentárním filmu* [online]. 2016, 29. 10. 2016, (F4.16) [cit. 2020-05-21]. Dostupné z: https://www.dokrevue.cz/clanky/bude-dokumentarni-film-i-za-dvacet-let-a-pokud-ano-jakou-bude-mit-podobu_1

[30] ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. 2., upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 1997, s. 16–17. ISBN 80-85883-22-8.

[31] Pavel Rímský proslul především tím, že česky dabuje Morgana Freemana, Roberta de Nira a Sylvestra Stallona.

[32] GRIERSON, John a Forsyth HARDY. *Grierson on Documentary*. London: Collins, 1946, s. 11.

[33] *Bude dokumentární film i za dvacet let?: pokud ano, jakou bude mít podobu?*. Jihlava: DOC.DREAM, [2016], s. 60. ISBN 978-80-87150-27-6.

[34] BOHÁČKOVÁ, Kamila. Karel Vachek: Prostě to musí být film k smíchu! *DOK.REVUE: Časopis o dokumentárním filmu* [online]. 2019, 14. 10. 2019, (4.19) [cit. 2020-05-21]. Dostupné z: https://www.dokrevue.cz/clanky/karel-vachek-proste-to-musi-byt-film-k-smichu

[35] ŠVOMA, Martin. *Karel Vachek etc.*. V Praze: Akademie múzických umění, 2008, s. 184. Edice 20/21. ISBN 978-80-7331-122-3.

nespočetnými směry. Třebaže zpracovává své filosofické chápání světa, nenavádí, jak se na film dívat nebo co tam hledat; zůstává otevřený a neutrální.[36] Jeho díla jsou tak nejčastěji označována za dokumentární romány, jichž je u nás vpravdě jediným autorem;[37] a to především pro nebývalý rozsah, komplexnost a nejednoznačnost. Přínos Vachkovy nezařaditelnosti výstižně komentuje Antonín Kosík ve svém textu[38] ke snímku *Co dělat? (Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb Jak jsem sestavoval novou vládu)*. Má za to, že divákovi poskytuje jakousi katarzi v podobě „očištění od hlubokého nánosu trusu struktur televizního světa“[39]. Obě filmové kategorie – hranou i dokumentární – považuje vzhledem k tomuto dílu (potažmo k celé Vachkově tvorbě) za „chybné a nevhodné“[40]. Stále dokola totiž opakují stejné a ustálené struktury, zatímco Vachek, vědom si těchto pravidel, jde záměrně mimo ně a vytváří tak něco zcela nového. Nadto Kosík shledává vžitou klasifikaci v podstatě něčím dobrým hlavně pro filmové kritiky, kteří díky ní mohou suverénně prohlašovat filmy za dostatečně či nedostatečně filmové.[41]

Nyní, když jsme zlehka nastínili, jak absurdní vlastně označení dokumentární film, respektive celý systém kategorizace filmů je, vrátíme se zase zpátky k těmto stereotypním a zastaralým pojetím. Filosof Miroslav Petříček vidí (ne-zastarale) podstatu filmového dokumentu v tom, že nám nepředkládá výjevy proto, aby vysvětloval, ale aby demonstroval právě úskalí každého vysvětlování. „Dokument nedokládá, nýbrž hledá“[42]. Realita je však často přesně opačná, po vzoru zažitých předpokladů a domněnek; „předpokládá se, že je to cosi jako úložiště dat, dokládající určitou událost“[43]. Zároveň mají tvůrci většinou jasný záměr, co a jak má divák pochopit a jakou myšlenku si z jejich snímku odnést. V knize *Umění filmu*[44] lze najít charakteristiky dokumentárního filmu, které ho popisují právě v rovině těchto typických, především diváckých očekávání. Například že označení „dokumentární film“ v nás vzbuzuje zdání že „osoby, místa

[36] JANEČEK, Vít. Zadní sedadla filozofů. *Analogon: surrealismus - psychoanalýza - antropologie - příčné vědy*. Praha: Paseka, 1996, (18 - 1996/III), 131–132. ISSN 0862-7630.
[37] KUBICA, Petr. Dokumentární film a román. *DOK.REVUE: Časopis o dokumentárním filmu* [online]. 2012, 24. 11. 2012, (1.12) [cit. 2020-05-21]. Dostupné z: https://www.dokrevue.cz/clanky/dokumentarni-film-a-roman
[38] KOSÍK, Antonín. Zavřená televize – otevřená skutečnost?: (nad filmem Karla Vachka Co dělat?). *Kritická Příloha Revolver Revue*. Praha, 1997, (7), 170–177. ISSN 1211-118X.
[39] KOSÍK, Antonín, ref. 38, s. 177.
[40] KOSÍK, Antonín, ref. 38, s. 176.
[41] KOSÍK, Antonín, ref. 38, s. 174–175.
[42] PETŘÍČEK, Miroslav. Dokument neboli esej. *DOK.REVUE: Časopis o dokumentárním filmu* [online]. 2008, 11. 8. 2008, (4.8) [cit. 2020-05-21]. Dostupné z: https://www.dokrevue.cz/clanky/dokument-neboli-esej
[43] PETŘÍČEK, Miroslav, ref. 42.
[44] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

a zachycené události skutečně existují a že informace, které se dozvíme, budou věrohodné,“[45] že „dokumenty prezentují samy sebe jako typ filmu, který je věrný realitě,“[46] nebo že inscenování záběrů může u diváků vzbuzovat pochybnosti o jejich kvalitě[47]. Obecně je pak dokumentární film nezřídka spojován s důrazem na věrohodnost a pravdivost; jako u jakéhokoli jiného snímku je však zásadní také to, jakou nálepkou tvůrci sami své dílo označí.

Bill Nichols ve svém *Úvodu do dokumentárního filmu*[48] definuje dokumentární film takto:

„Dokumentární film vypráví o situacích a událostech týkajících se skutečných lidí (sociálních herců), kteří nám představují sami sebe v příbězích, jež nám přibližují věrohodnou představu o zobrazovaných životech, situacích a událostech či pohled na ně. Specifické hledisko filmového tvůrce nevytváří fikční alegorii, ale spíše zprostředkovává přímý vhled do žitého světa.“[49]

Jedním dechem však dodává, že tato formulace je velmi obecná a neostrá, a navíc nerozlišuje různé druhy dokumentu.[50] Ty se s ní totiž nezřídka mohou i rozporovat.

Překážkou v zařazení mezi dokumentární filmy by *Skvělému krasavci* mohlo být již výše zmiňované inscenování reality. Jakožto film animovaný si může jen těžko dělat ambice na přímé zachycení žitého světa, stejně tak jako papírová postava filmového Jakuba není skutečným člověkem. Nicméně Bordwell s Thompsonovou také tvrdí, že inscenování událostí pro kameru nemusí film okamžitě zařadit mezi fikci[51], a stejně tak Nichols nenazírá dokument jako kopii reality, nýbrž reprezentaci světa, který obýváme.[52] V současnosti navíc tzv. anidoky[53] nejsou nikterak výjimečné, takže i kdyby před více než sto lety svět váhal, zda je animovaná rekonstrukce *Potopení Lusitanie* (*The Sinking of the Lusitania*, 1918) filmem dokumentárním, u *Valčíku s Bašírem* (*Vals Im Bashir*, 2008) Ariho Folmana nikdo ani nemrkne okem, byť o přímý záznam skutečnosti nejde ani zde.

[45] BORDWELL, David a Kristen THOMPSON, ref. 44, s. 449.
[46] BORDWELL, David a Kristen THOMPSON, ref. 44, s. 450.
[47] BORDWELL, David a Kristen THOMPSON, ref. 44, s. 450.
[48] NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.
[49] NICHOLS, Bill, ref. 48, s. 34.
[50] NICHOLS, Bill, ref. 48, s. 34.
[51] BORDWELL, David a Kristen THOMPSON, ref. 44, s. 450.
[52] NICHOLS, Bill, ref. 48, s. 32.
[53] Animované dokumenty.

3.2.2 Dokumentární mody podle Nicholse

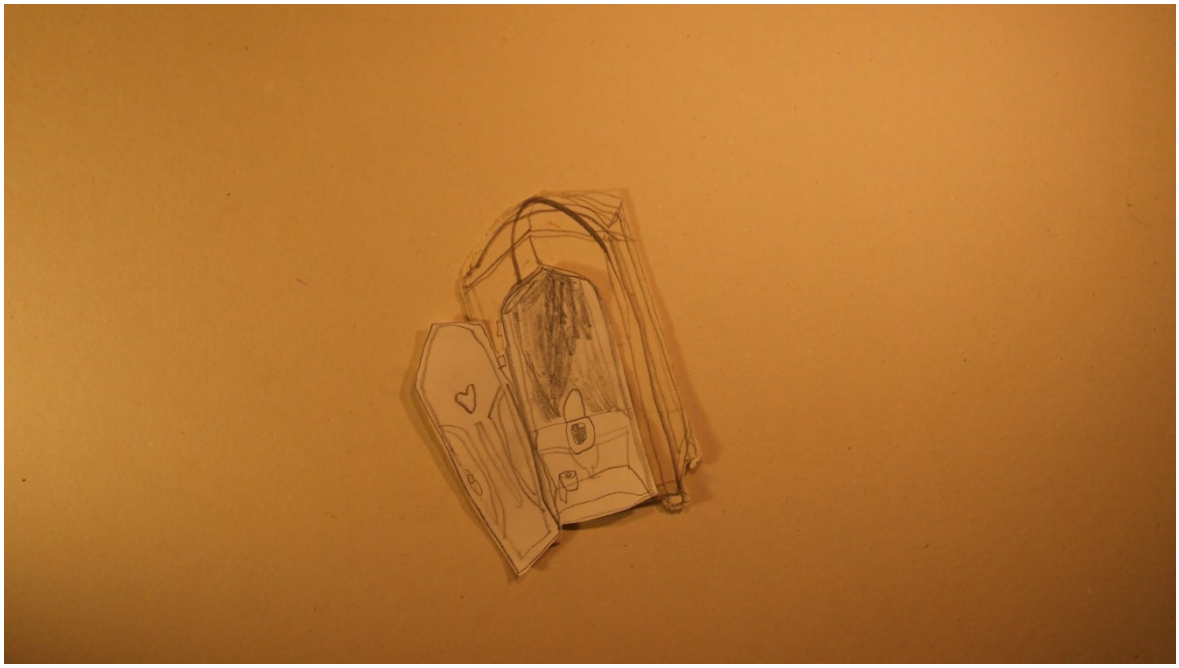
Přestože vyhledávání a porovnávání různých definic něčeho svojí komplexností takřka nedefinovatelného, čímž dokumentární film bezpochyby je, může být značně zábavné, budu se zde držet terminologie Billa Nicholse. Zásadní jsou pro mne totiž právě druhy dokumentů, neboť charakteristiky některých z nich *Skvělého krasavce* postihují vcelku obstojně, navzdory lehce protichůdným definicím výše. Dle filmového publicisty Antonína Tesaře všechny Nicholsovy kategorie pojmenovávají jakýsi utkvělý, ale unikavý ideál,[54] avšak to je patrně úskalí každého pokusu o jakoukoli klasifikaci, s nímž se musíme smířit. Bill Nichols tedy nabízí šest dokumentárních modů (výkladový, poetický, observační, reflexivní, participační a performativní), přičemž část jím zmiňovaných filmů zařazuje do více z nich. *Skvělý krasavec* rovněž splňuje kritéria více modů, záleží na tom, čemu přikládáme větší důraz a jak film interpretujeme. Mody se liší od nonfikčních modelů[55], které lze aplikovat nejen na (dokumentární) film.

Výkladový modus[56], pro nějž je stěžejní komentář (alespoň zdánlivě) objektivního vševědoucího vypravěče, by na první pohled mělo být nasnadě vyřadit rovnou. Pominu-li fakt, že původní verze mého magisterského filmu s žádným mluveným doprovodem nepočítala a snímek by pravděpodobně fungoval i bez něj, zatímco typický dokument výkladového modu na komentáři stojí a obrazy jsou pouze jakýmsi jeho doprovodem, nevyznačuje se *Skvělý krasavec* rozhodně důrazem na dojem objektivity a dobře podloženého stanoviska, a už vůbec si neklade za cíl budit důvěru. Na druhou stranu Nichols v rámci výkladového modu zmiňuje výjimky, kdy se naopak se jmenovanými vlastnostmi pracuje ironicky, objektivita se úmyslně narušuje, anebo tvůrci dokonce přešli od odstupu a neutrality k osobnímu hledisku.[57] Přesto se domnívám, že podstata mého filmu nespočívá v práci s komentářem, případně hrátkách s objektivitou a subjektivitou natolik, aby měl patřit k tomuto modu.

Blíže shledávám modus poetický[58], soustředící se především na filmovou formu. Zvláště v historických počátcích je pro něj typické ztvárnění skutečnosti pomocí „řady fragmentů,

[54] TESAŘ, Antonín. Pravda pohledu. *DOK.REVUE: Časopis o dokumentárním filmu* [online]. 2015, 7. 4. 2015, (1.15) [cit. 2020-05-21]. Dostupné z: https://www.dokrevue.cz/clanky/pravda-pohledu.
[55] Jako nonfikční modely Nichols jmenuje tyto: investigace/reportáž, obhajoba/podpora případu, dějepis, výzkum/cestopis, svědectví, sociologie, vizuální antropologie/etnografie, esej v ich-formě, poezie, deník/zápisník, profil/biografie jednotlivce, autobiografie.
[56] NICHOLS, Bill, ref. 48, s. 181–187.
[57] NICHOLS, Bill, ref. 48, s. 183.
[58] NICHOLS, Bill, ref. 48, s. 176–181.

subjektivních dojmů, nesourodého jednání a volných asociací,“[59] což považuji za příznačné i pro *Skvělého krasavce* (Obr. 11). Sociální herci zde však mají být na úkor předchozího výrazně upozaděni, jsou-li vůbec přítomni. John Grierson v této souvislosti hovoří o působivém uchvácení divákova oka příjemnými sekvencemi na úkor vyššího, tvořivého úkolu; vypovědět něco o konkrétním člověku, situaci apod.[60] A to se zásadně neslučuje s dílem zblízka sledujícím postavu mého bratra. Stejně tak pomíjím modus observační, kdy tvůrce bez jakékoli zjevné intervence pouze sleduje, co se děje před kamerou.[61]



Obrázek 11. Příklad volné asociace ze *Skvělého krasavce*.

Modus participační[62] naproti tomu staví na vzájemných reakcích tvůrce a subjektu, jejich konverzacích, spolupráci či konfrontaci. Diváka vnímá zároveň jako účastníka; vztah mezi filmařem, subjektem a divákem je „Já – vyprávím – s – nimi – nám (mně a vám)“.[63] Zároveň jsou pro tento modus typické nonfikční modely jako autobiografie, biografie, esej, deník nebo vyznání, tedy tvary často subjektivní a vyprávěné ich-formou. Můj film se zřejmě rozkračuje někde mezi (auto)biografií, esejí a animovanou projekcí domácích videí s komentářem, takže by do této dokumentární kategorie mohl zapadat. *Skvělý krasavec* obsahuje také svého druhu záznamy interakcí či rozhovorů mezi filmařem a subjektem, rozhodně však nepřevažují, což je ale pro participační modus stěžejní. Participace subjektu

[59] NICHOLS, Bill, ref. 48, s. 179.
[60] GRIERSON, John. První zásady dokumentárního filmu. In: BALÁZS, Béla, Jaroslav BROŽ a Ljubomír OLIVA. *Film je umění: sborník statí*. Praha: Orbis, 1963, s. 110.
[61] NICHOLS, Bill, ref. 48, s. 188.
[62] NICHOLS, Bill, ref. 48, s. 195–208.
[63] NICHOLS, Bill, ref. 62.

se zde totiž neprojevuje tolik přímo v obraze, jako spíše mimo něj; aktivní (alespoň z mé strany)[64] spolupráce s Jakubem probíhala během celého procesu tvorby (Obr. 12). Se svým bratrem jsem konzultovala většinu aspektů filmu a snažila se ho zapojit různými způsoby; vybral i nahrál hudbu, posvěcoval mi průběžný postup, podílel se na pixilaci, přinášel vlastní nápady a tak podobně.

Obrázek 12. Spolupráce s Jakubem v podobě animace sobů na svetru – neúspěšná.

K reflexivnímu modu[65] je možné *Skvělého krasavce* zařadit na základě vědomého zpochybňování sebe samého. Komentář, biografické údaje či výpovědi dalších osob však předkládá s tak očividnou nadsázkou, že lze asi těžko mluvit o pro tento modus typickém aha-efektu, kdy divák sebezpochybňující aspekt dokumentu prohlédne až po nějakém čase. Přestože v závěrečných titulcích poukazuji na smyšlenost, nikdo pravděpodobně po celý čas filmu nedůvěřuje jako pravdivému vhledu do života subjektu, aby nakonec zjistil, že byl klamán. Nicméně problematiku reprezentace druhých a jejich zkreslování, tedy i důraz na to, jak je žitý svět ztvárňován, *Skvělý krasavec* reflektuje, ačkoli se jedná spíše o hříčku než o promyšlený záměr.

Za modus, ke kterému má můj magisterský film nejblíže, považuji modus performativní[66]. Ten se vyznačuje kladením velkého důrazu na subjektivní zkušenost a vzpomínky a taktéž jsou pro něj příznačné autobiografické rysy. Jeho podstata tkví v upuštění od referenční

[64] Jakub často vyjadřoval názor, že s tím filmem furt obtěžuji, a ať už neotravuji.
[65] NICHOLS, Bill, ref. 48, s. 208–215.
[66] NICHOLS, Bill, ref. 48, s. 215–224.

kvality dokumentu, které je nadřazena expresivita, emotivnost, sugestivnost a vyjádření osobního pohledu na svět. Cílem není diváka přesvědčovat, ale zprostředkovat mu pocit. Toto vše *Skvělému krasavci* odpovídá, stejně jako „libovolné slučování skutečného a imaginárního“[67]. Animované filmy jsou v této kategorii též zastoupeny (například již zmiňovaný *Valčík s Bašírem*), a to právě díky své schopnosti ztvárnit představy či perspektivu jedince a zároveň silněji působit na city. Animace současně jasně říká, že se nejedná o realitu. Můj magisterský film se snaží vyvolávat emoce pomocí sekvencí podbarvených autentickou hudbou, napůl ironickou a napůl dojemnou, ve spojení s volnými asociacemi. Pomocí animace záměrně zkreslené vzpomínky slévá do jednoho souvislého proudu se svědectvími druhých a ryze osobním komentářem. Subjektivita a exprese tedy dominují zcela jednoznačně.

3.2.3 Závěr poznatků

Co mě však především vede k tomu považovat *Skvělého krasavce* za dokumentární film – kromě toho, že jsem zde využila archivních záběrů amatérského loutkového filmu *Harry Potter po sto padesáti letech* (2005) (Obr. 13), jehož jsme s bratrem spoluautory? Pod stereotypními nálepkami objektivity a realističnosti se stejně u žádného dokumentu rozhodně neskrývá reprodukce žitého světa, nýbrž vždy tvůrcova více či méně subjektivní perspektiva; anidoky jsou toho jasným důkazem, navíc jejich záběr je skutečně široký a téměř všeobjímající. Osobní témata vyprávěná samotným tvůrcem, jak tomu u animovaných dokumentů nezřídka bývá, jsou působivá svou sugestivností a pocitem intimity, který navozují. Za zmínku stojí kupříkladu snímky *Egg* (2018) Martiny Scarpelli zpracovávající autorčinu zkušenost s poruchou příjmu potravy, *Ryan* (2004) Chrise Landretha sledující úpadek nadaného animátora, *Mlčení* (*Silence*, 1998) Sylvie Bringas a Orly Yadin, *Tudy chodím* (*Feeling My Way*, 1997) Jonathana Hodgsona či *Hlas jeho matky* (*His Mother‘s Voice*, 1997) Dennise Tupicoffa. Nichols se dokonce domnívá, že osobní prožitek tvůrce a upřímnost, s jakou je prezentována, vzbuzuje v kontrastu s tradičnějšími dokumenty důvěru.[68] Shovívavost a mnohoznačnost definicí spolu s příklady jiných tvůrců mne tedy upevňují v přesvědčení, že *Skvělý krasavec* skutečně je dokumentárním filmem.

[67] NICHOLS, Bill, ref. 48, s. 218.
[68] NICHOLS, Bill, ref. 48, s. 98.

Obrázek 13. Pasáž z amatérského filmu *Harry Potter po sto padesáti letech* použitá ve *Skvělém krasavci aneb Žít nudný, nespokojený a lhostejný život bez cíle a bez naděje* jakožto archivní fragment.

3.3 Mockument

Avšak vzhledem k tomu, že veškeré postavy filmu *Skvělý krasavec aneb Žít nudný, nespokojený a lhostejný život bez cíle a bez naděje* jsou smyšlené, je nutno si protiřečit a upustit od představy, že by mohl být filmem dokumentárním. Tento fakt ho ovšem přenáší do žánru falešného dokumentu, tedy mockumentu, který pracuje s fikčním obsahem prezentovaným dokumentární formou. Co se hranic týče, ocitáme se opět v poněkud sporné oblasti. Kromě často citovaného snímku Roba Reinera *Hraje skupina Spinal Tap* (*This Is Spinal Tap*, 1984) či pověstné *Záhady Blair Witch* (*The Blair Witch Project*, 1999) Daniela Myricka a Eduarda Sanchéze jsou za mockumenty považovány například i filmy *Občan Kane* (*Citizen Kane*, 1941) Orsona Wellese nebo *Zelig* (1983) Woodyho Allena,[69] které se ustálily v povědomí diváků jako klasické fikční žánry a také tak byly prezentovány.

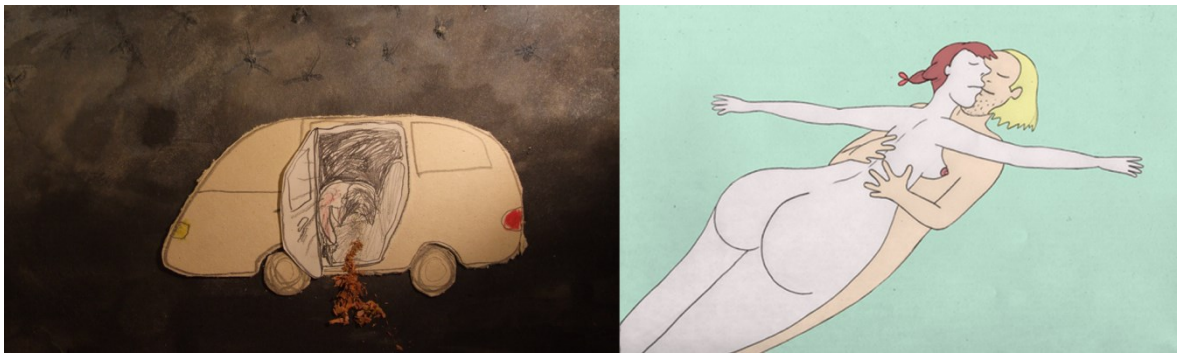
Otázkou tedy je, zda *Skvělý krasavec* pracuje s dokumentárními postupy do takové míry, aby ve spojení s vymyšleným obsahem nezůstal pouhou fikcí, jakou je třeba tvorba Adama

[69] DOHERTY, Thomas. The Sincerest Form of Flattery: A Brief History of the Mockumentary. *Cinéaste*. 2003, **28**(4), 22–24. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/41689633

Elliota[70]. Vezmeme-li v potaz výhradně tradičnější formáty dokumentu, pravděpodobně neuspěje, neboť je už na první pohled patrné, že se nebere úplně vážně. Avšak vzhledem k výše zmiňovaným subverzivnějším typům dokumentárních filmů se nebráním *Skvělého krasavce* k žánru mockumentu přiřadit.

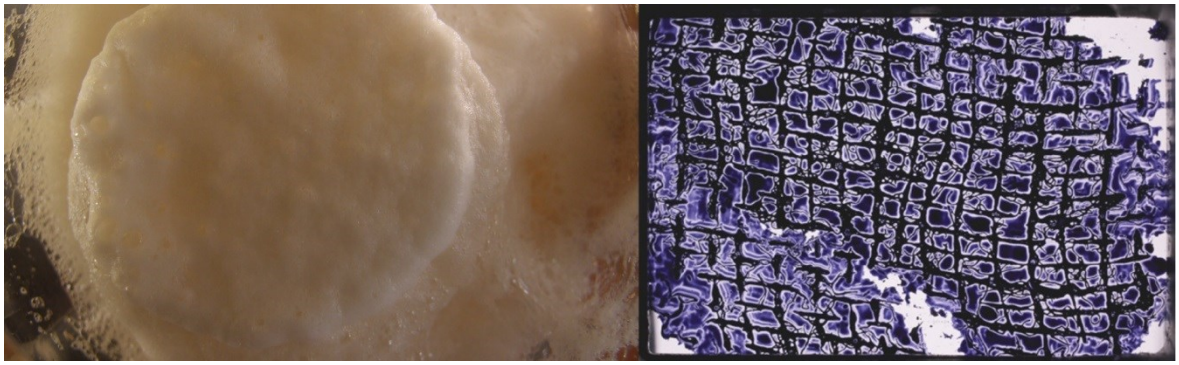
3.4 Experimentální film

Jelikož se potýkám s celoživotním pocitem, že všechno už tu bylo, těší mne, že definice experimentálního filmu nelpí tak striktně na novátorství, ale volí si cestu proti zažitým konvencím a převládajícímu proudu. Značná část krátkometrážních animovaných filmů se staví do opozice k mainstreamu už jen svojí stopáží a technikou. Autobiografické prvky zde nejsou ničím výjimečným; Paul Fierlinger světu představil svůj život v animovaných obrazech v díle *Kresleno z paměti* (*Drawn from Memory*, 1995) ještě než mi odstřihli pupeční šňůru a Signe Baumane řeší ve své tvorbě vlastní zkušenosti téměř neustále (Obr. 14). V experimentování s technikami se mohu těžko měřit s Ülo Pikkovem (Obr. 15 a Obr. 16) či svého času Normanem McLarenem (Obr. 17) a zahrnutí procesu tvorby samotné do svého filmu přináší například už Michel Gondry ve svém animovaném dokumentu *Je muž, který je vysoký, šťastný?* (*Conversation animée avec Naom Chomsky*, 2013).



Obrázek 14. Porovnání práce s vlastními zkušenostmi ve *Skvělém krasavci* (vlevo) a v tvorbě Signe Baumane (vpravo).

[70] Dle Elliotových slov jsou jeho „clayographies“ (plastelínové biografie) „samozřejmě fikční příběhy, ale zároveň jsou všechny do jednoho autobiografické, pravdivé a realistické.“ In: KADLECOVÁ, Kateřina. Oscarový režisér Adam Elliot: Mým hrdinou prostě vždycky bude Jan Švankmajer, sofistikovaný a temný. In: *Reflex.cz* [online]. 3. 5. 2017 [cit. 2020-06-02]. Dostupné z: https://www.reflex.cz/clanek/kultura/79197/oscarovy-reziser-adam-elliot-mym-hrdinou-proste-vzdycky-bude-jan-svankmajer-sofistikovany-a-temny.html



Obrázek 15. Porovnání práce s experimentálními technikami ve *Skvělém krasavci* (vlevo) a ve filmu Ülo Pikkova *Zebra* (2015) (vpravo).

Obrázek 16. Jiné porovnání práce s experimentálními technikami ve *Skvělém krasavci* (vlevo) a ve filmu Ülo Pikkova *Letting Go* (*Lahtilaskmise lugu*, 2017) (vpravo).

Obrázek 17. Porovnání práce s experimentálními technikami ve *Skvělém krasavci* (vlevo) a ve filmu Normana McLarena *Blinkity Blank* (1955) (vpravo).

Thompsonová s Bordwellem chápou experimentální film jako záměrně nekonformní dílo stavějící se do opozice proti mainstreamové kinematografii, zpochybňující „ortodoxní pojetí toho, co a jak má film ukazovat“[71]. Do této kategorie zahrnují široké spektrum filmů

[71] BORDWELL, David a Kristen THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 470. ISBN 978-80-7331-217-6.

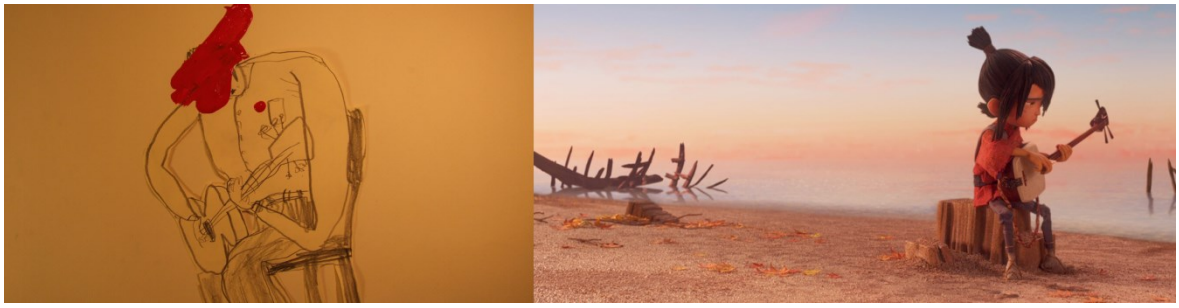
vytvořených s rozmanitými záměry i motivacemi, od provokativně pojatých fikčních příběhů přes testování možností samotného média až po čistou abstrakci.[72] Porovnám-li *Skvělého krasavce* se současnou mainstreamovou animací, tedy s filmy jako *Ledové království II* (*Frozen II*, 2019) (Obr. 18 a Obr. 19), *Kubo a kouzelný meč* (*Kubo and the Two strings*, 2016) (Obr. 20 a Obr. 21) nebo tvorbou studia Ghibli, není pochyb, že do žánru experimentálního filmu patří. Slovy Thompsonové a Bordwella: může jít například o dílo, v němž chce filmař „vyjádřit vlastní zážitky nebo názory takovým způsobem, jenž by v mainstreamové kinematografii vypadal výstředně“[73].

Obrázek 18. Porovnání *Skvělého krasavce* (vlevo) s *Ledovým královstvím II* (vpravo).

Obrázek 19. Jiné porovnání *Skvělého krasavce* (vlevo) s *Ledovým královstvím II* (vpravo).

Obrázek 20. Porovnání *Skvělého krasavce* (vlevo) s filmem *Kubo a kouzelný meč* (vpravo).

[72] BORDWELL, David a Kristen THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 470–476. ISBN 978-80-7331-217-6.
[73] BORDWELL, David a Kristen THOMPSON, ref. 71.



Obrázek 21. Zase úplně jiné porovnání *Skvělého krasavce* (vlevo) s filmem *Kubo a kouzelný meč* (vpravo).

Výše jmenovaní zástupci hlavního proudu však mohou být poněkud zjednodušující, a navíc nezohledňují tuto kategorii v českém kontextu – na což si vskutku netroufám. Má domnělá revolta proti všemu ohranému je tak spíše směšná. V době, kdy nikoho neohromí kniha složená z příspěvků na sociálních sítích nebo bezmála půl minutová „animace" spočívající v doplnění statické kresby Medvídka Pú[74] (Obr. 22) o výstřední zvukovou stopu[75], je experiment možná už vyčerpaný. Nicméně i tak se domnívám, že mezi hlavní proud *Skvělý krasavec* skutečně hrubě nezapadá, byť by to nebylo ani tak účelným vyhraněním se proti jistým konvencím, jako spíš jejich bezděčným ignorováním; většinu času věnovaného práci na svém filmu totiž vůbec netuším, co vlastně dělám.

Obrázek 22. Příklad vyobrazení Medvídka Pú. Zde i s (patrně) Kryštůfkem Robinem.

[74] Medvídek Pú je „Michal Medvěd – známí [mu] neřekli jinak než Medvídek Pú, nebo zkrátka Pú […]". In: MILNE, Alan Alexander a Hana SKOUMALOVÁ. *Medvídek Pú*. III. vydání (II. v SNDK). v Praze: Státní nakladatelství dětské knihy, n. p., 1965, s. 17.
[75] *Pooh Bear*, 2016 [film]. Peter Millard. Velká Británie.

4 HLAVNÍ MOTIVY

Společným jmenovatelem hlavních motivů vyskytujících se ve filmu *Skvělý krasavec aneb Žít nudný, nespokojený a lhostejný život bez cíle a bez naděje* jsou vesměs negativní konotace s nimi spjaté. Výjimku netvoří ani na první pohled nevinný Harry Potter[76] (Obr. 23), jelikož jeho parodické ztvárnění a kontext ve filmu jej značně degradují. Následující výčet je tedy v podstatě demonstrací antihrdinství hlavního hrdiny. Motivy, s nimiž se (až na film *Harry Potter po stopadesáti letech*, jehož problematiku podrobně vysvětluji v podkapitole dále) Jakub ztotožňuje, ztělesňují jeho vidění světa a životní přístup. Je ovšem možné, že mnohem více vystihují moje vidění světa a životní přístup, případně je v duchu popisů níže ve filmu vnímám pouze já sama.

Obrázek 23. Ilustrační zobrazení filmového ztvárnění postavy Harryho Pottera v časopise pro děti *Mateřídouška*.

[76] „Brýlatý chlapec s nachovou jizvou na čele – to je Harry Potter.“ In: ROWLING, J. K. *Harry Potter a Kámen mudrců*. 4. vyd., (1. vyd. v této úpravě). Praha: Albatros, 2002. ISBN 80-000-1104-2. Zde však hovořím o postavě (motivu) Harryho Pottera přeneseném do mého a bratrova amatérsky vytvořeného loutkového filmu z dětství, který na ságu J. K. Rowling s tvůrčí volností navazuje. Fragmenty z tohoto díla jsou ve *Skvělém krasavci* použity a mají značný význam. Podrobně vše vysvětluji dále v textu.

4.1 Outsiderství a sebelítost

Motivy pociťovaného outsiderství a sebelítosti vycházejí ze stěžejní scény Jakuba na gauči, od níž se odvíjí celý film jako takový. Upřímné vědomí si – ať už opodstatněné či nikoliv – vlastního nezapadnutí do společnosti, následný žal nad tímto osudem a vyslovení všeho jmenovaného nahlas dalo základ celému filmu. *Skvělý krasavec aneb Žít nudný, nespokojený a lhostejný život bez cíle a bez naděje* stojí na přiznání si role outsidera, která je nezřídka chtěná. Můj starší bratr sám sebe do této role pasoval a já jsem mu přitakala. Stylizování se do beznadějného ztracence má být však především hrou, v níž se stírají hranice mezi nadhledem a nelíčeným zoufalstvím. Je to jedna veliká sebelítost, kterou si láskyplně pěstujeme a zároveň se jí zlomyslně ušklíbáme.

4.2 Smutek a deprese

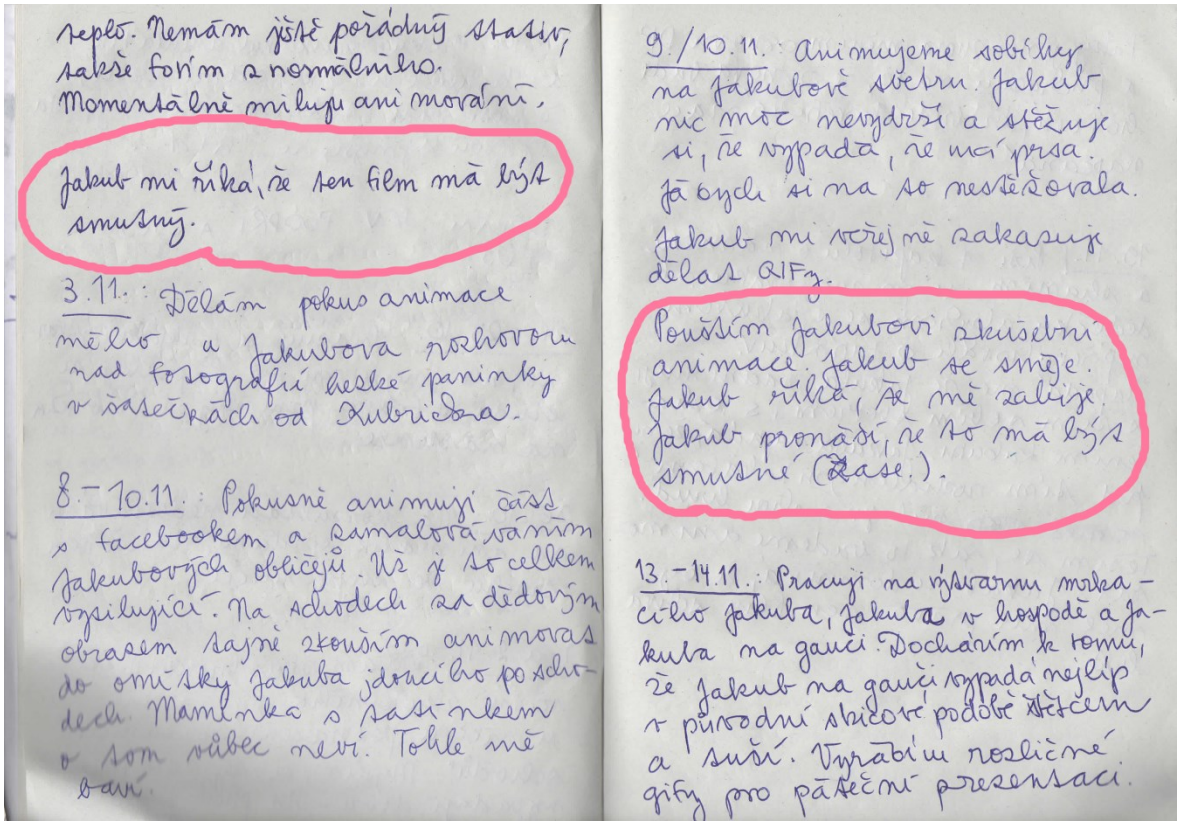
Ačkoli *Skvělý krasavec* není zdánlivě míněn příliš trudně, jedním z jeho základních stavebních kamenů je smutek. Kromě poměrně výmluvných scén, jako například již jmenované „gaučové“ či výjevu s léky a pivem v restauračním zařízení, mám na mysli především konstantně melancholický až bolestivý výraz tváře hlavního hrdiny. Za celou dobu se usměje jen několikrát, a to ještě většinou spíše mimoděk, takže o nějaké upřímné radosti nemůže být řeč. Opravdové veselí čiší snad pouze z odvážení zvracející sestry automobilem. Skličující atmosféru podporuje také hudba, zejména lítostná skladba *As Ugly As I Seem* skupiny The White Stripes, v Jakubově zcela upřímném podání[77]. Divák může zaznamenat i narážku na Leonarda Cohena v podobě gramofonové desky; tento – alespoň dle mne a mého bratra – mistr v navozování chmurné nálady je naším milovaným osobním symbolem deprese.

Extrémní smutek může vykazovat rysy právě této psychické poruchy, nicméně není důležité, zda se ve filmu jedná o depresi[78] jako takovou. Je sice na několika místech

[77] Toto podání zahrnuje i mírné zmatení textu.

[78] Deprese se dle *Mezinárodní klasifikace nemocí a přidružených zdravotních problémů* řadí mezi afektivní poruchy (poruchy nálady). Depresivní fáze je zde charakterizována takto: „Nemocný má zhoršenou náladu, sníženou energii a aktivitu. Je narušen smysl pro zábavu, osobní zájmy a schopnost koncentrace. Po minimální námaze se objevuje únava. Je narušen spánek a je zhoršená chuť k jídlu. Sebehodnocení a sebedůvěra jsou zhoršeny, pocity viny a beznaděje jsou přítomny i u lehkých případů. Zhoršená nálada se v časovém průběhu příliš nemění, nereaguje na okolní změny. Může být provázena tzv. „somatickými" symptomy, jako je ztráta zájmů a pocitů uspokojení. Ranní probouzení je o několik hodin dříve před obvyklou hodinou. Deprese se horší nejvíce ráno. Je zřetelná psychomotorická retardace a agitovanost. Je ztráta chuti k jídlu, hubnutí a ztráta libida.“ In: *MKN-10: mezinárodní statistická klasifikace nemocí a přidružených zdravotních problémů : desátá revize : obsahová aktualizace k 1.1.2018*. Praha: Ústav zdravotnických informací a statistiky ČR, 2018, s. 213. ISBN 978-80-7472-168-7. Dostupné také z: http://uzis.cz/katalog/klasifikace/mkn

reprezentována léky či pilulkami, není u nich ovšem vždy zřejmé, zda jde o antidepresiva, tudíž si je může divák vyložit různými způsoby. Výrazněji je tedy zachycena právě pokleslá mysl hlavního hrdiny. Podle Jakuba je ale film nedostatečně smutný, jak dokládá i záznam jeho reakce na vývoj *Skvělého krasavce* z animačního deníku (Obr. 24).



Obrázek 24. Záznamy v animačním deníku dokládající Jakubovy opakující se požadavky na smutný charakter filmu.

4.3 Asociálnost

Asociálnost je ve *Skvělém krasavci* velmi důležitým motivem, byť na první pohled ne zcela převažujícím. Explicitně ji zobrazuje například úsek přímo nazvaný „Socializujeme Jakuba“ (Obr. 25). Zde je hlavní hrdina sice obklopen lidmi, avšak přesto osamocen. Dále je zachycen jako postava odstrčená v koutě přihlížející zábavě hloučku osob před televizí a později si sám posteskne, že nemá kamarády, případně přítelkyni. Určovat míru asociálnosti z filmu je samozřejmě ošemetné, nicméně charakteristika sociální fobie[79] napovídá, že pokud se tento povahový rys překlene až do takového stupně, jakým je

[79] „Sociální fobie, v anglickém jazyce známá pod zkratkou SAD (*social anxiety disorder*), je velmi časté duševní onemocnění charakterizované silným strachem z jedné nebo více sociálních situací a ze společenského styku s jinými lidmi.“ In: PRAŠKO, Ján a Michaela HOLUBOVÁ. *Sociální fobie a její léčba*. Praha: Grada Publishing, 2017, s. 7. ISBN 978-80-271-9592-3.

duševní onemocnění, může ovlivňovat v podstatě veškeré složky života jedince. Tato choroba mimo jiné limituje jedince v možnostech vzdělání, úspěšnosti v pracovní kariéře či navazování hodnotných partnerských vztahů.[80] Dále je spojena se zvýšeným rizikem přidružených psychických poruch, jakými jsou deprese nebo závislost na alkoholu.[81] Lidé postižení sociální fobií také častěji využívají služeb veřejného zdravotnictví,[82] potýkají se tedy i s jinými zdravotními problémy. Tím se od výše jmenovaných scén dostáváme také k nenaplněné touze po akademickém titulu, záběrům týkajících se práce, sebelítosti, užívání léků, k nadměrné konzumaci alkoholu a tím pádem i ke zvracení. Vezmeme-li tedy v potaz aspekty asociálnosti zavedené do extrému, je tento motiv přítomen ve filmu téměř neustále a nejpodstatněji definuje charakter hlavního hrdiny.

Obrázek 25. Titulek ve filmu *Skvělý krasavec* pojmenovávající úsek „Socializujeme Jakuba“, po němž následuje tato socializace Jakuba.

Můj starší bratr se za asociálního člověka nepovažuje. Jak sám tvrdí, vadí mu pouze přítomnost ostatních lidí a kontakt s nimi. Nikdo mu také nikdy nediagnostikoval sociální fobii a film sám toto onemocnění nikterak neoznačuje za původce odstrčenosti či osamocenosti.[83]

[80] PRAŠKO, Ján a Michaela HOLUBOVÁ. *Sociální fobie a její léčba*. Praha: Grada Publishing, 2017, s. 9. ISBN 978-80-271-9592-3.
[81] PRAŠKO, Ján a Michaela HOLUBOVÁ. *Sociální fobie a její léčba*. Praha: Grada Publishing, 2017, s. 10. ISBN 978-80-271-9592-3.
[82] NARDI, Antonio E. Social Anxiety Disorder Has Social And Economic Burden. *BMJ: British Medical Journal*. 2003, **327**(7426), 1287. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/25457904
[83] Já sama ovšem toto onemocnění za původce odstrčenosti či osamocenosti občas považuji.

4.4 Zvracení a alkohol

Vizuálně nejvýraznějším motivem *Skvělého krasavce* je nepochybně zvracení[84]. Hloubavý Milan Kundera kupříkladu s tímto pojmem pracuje jako s lyrickým obrazem bolesti a znechucení[85]. Konkrétně v románu *Nesmrtelnost*[86] jedna z postav používá tvrzení o vlastním zvracení, aby dostatečně důrazně a jasně vyjádřila stavy zoufalství, v nichž se dle svých slov nacházela a které ji údajně dováděly až k tomuto fyzickému aktu. Nicméně tímto pouze okázale formulovala své prožívání; k reálnému zvracení zřejmě nedocházelo vůbec, avšak dostatečně vystihovalo zakoušené pocity – jednoznačně negativní.[87] Já Kunderovu myšlenku nikterak nerozporuji, avšak přisuzuji vyprazdňování žaludku skrze dutinu ústní i pozitivní vlastnosti. Ve filmu mu věnuji skutečně až nevábné množství prostoru, a to nejen kvůli zálibě v práci s řídkou barvou hořčicového odstínu (Obr. 26).

Obrázek 26. Práce s řídkou barvou hořčicového odstínu (okr).

[84] „Vyprazdňování žaludku směrem orálním – **zvracení** (**vomitus**) – může být buď centrální, nebo periferní. **Centrální zvracení** je vyvoláno podrážděním mozkových struktur, zvláště při otřesu (komoci) a zhmoždění (kontuzi) mozku, při zvýšení nitrolebního tlaku, popř. při změnách osmolarity plazmy. Může být vyvoláno také různými pachy, pohledy i představami nebo nepřiměřeným drážděním vestibulárního aparátu (vznikají kinetózy). Často se objevuje v prvním trimestru těhotenství, kdy jsou jeho příčinou hormonální změny.
Periferní zvracení je možno spustit drážděním různých částí trávicí trubice, nejčastěji ale žaludku a duodena. Při nadměrném podráždění žaludeční stěny (buď chemicky, nebo zvýšeným tlakem) se vyvolá zvracení jako obranný reflex. Občas provází zvracení různá onemocnění, například appendictis (zánět slepého střeva), mechanický ileus (zástava střevní pasáže) nebo peritonitis (zánět pobřišnice), což je součást vegetativní reakce na viscerální (útrobní) bolest. Opakované zvracení způsobuje ztráty draslíku, protože se v žaludku nestačí vyměnit za proton (H+).“ In: ROKYTA, Richard, et al. *Fyziologie*. Třetí, přepracované vydání (první vydání v nakladatelství Galén). Praha: Galén, [2016], s. 153. ISBN 978-80-7492-238-1.
[85] KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: román*. Brno: Atlantis, 1993, s. 101. ISBN 80-7108-066-7.
[86] KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: román*. Brno: Atlantis, 1993. ISBN 80-710-8066-7.
[87] KUNDERA, Milan, ref. 85.

Zvracení je většinou spojené s nějakou nepříjemnou hraniční situací; nemocí, otravou, zhnusením, nezvládnutím alkoholu. V případě *Skvělého krasavce* je to právě alkohol, který měl být původně lékem proti ostychu a asociálnosti, eventuálně pochmurné náladě; vyústil však jen v další společenské ztrapnění.[88] Na druhou stranu všichni známe otřepané sentimentální fráze o skutečných přátelích, kteří se k člověku neotočí zády a nad záchodovou mísou mu podrží vlasy. Je sice pravda, že scénami se zvracením se Jakubovi posmívám (a na oplátku přidávám i vlastní decentní vrhnutí, aby bylo spravedlnosti na oko učiněno zadost), domnívám se však, že právě tyto společné zážitky prohlubují vztahy. Jsou silné, nezapomenutelné, a ve výsledku tedy v zásadě pozitivní.

4.5 Hypochondrie

Hypochondrická porucha, charakterizována úzkostným sebepozorováním a strachem z nemoci[89], je jedna z mála chorob, jež byla mému staršímu bratrovi skutečně diagnostikována. Jakub se i tak netěší nijak skvělému zdraví; mnoho jeho neduhů je více než skutečných. Ve filmu se této nemoci dostává prostor v podobě polykání hrsti prášků, výstavky léků na ledničce, antidepresiv[90], popřípadě Prosulpinu[91]. Divák samozřejmě nemusí – a s největší pravděpodobností ani nemůže – rozklíčovat, že se jedná výslovně o hypochondrii. Podstatné ale je podpořit tragickou existenci hlavního hrdiny jak psychickým, tak i fyzickým úpadkem. A prášky všeho druhu, posílené naříkavým zpěvem o pneumonii[92], jsou jasnými symboly obou těchto aspektů.

---

[88] Avšak má zkušená kamarádka říká: „Dokud jsi nepoblil spolumajitele [nejmenovaného brněnského podniku], nevíš, co je to stud.“ Čili veškerá společenská ztrapnění ve *Skvělém krasavci* mohou být z této perspektivy shledána naprosto nicotnými.

[89] PRAŠKO, Ján a Marie OCISKOVÁ. *Stigmatizace a sebestigmatizace u psychických poruch*. Praha: Grada Publishing, 2015, s. 115. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-5199-3.

[90] „Antidepresiva jsou léky, jejichž primárním účinkem je ovlivnění patologicky smutné nálady.“ In: DUŠEK, Karel a Alena VEČEŘOVÁ-PROCHÁZKOVÁ. *Diagnostika a terapie duševních poruch*. Praha: Grada, 2010, s. 401. Psyché (Grada). ISBN 9788024716206.

[91] „Přípravek Prosulpin® 50 mg patří do skupiny léků se specifickým účinkem na centrální nervovou soustavu, příznivě ovlivňující některé duševní a nervové poruchy. Přípravek Prosulpin® 50 mg je určen pro léčení psychosomatických poruch, projevujících se zejména trávicími potížemi. Dále je vhodný při neurotických potížích, provázených nutkavým jednáním, neklidem a závratěmi (především u starších osob). U dětí se užívá k léčbě pohybového neklidu, nepřiměřeného strachu a pomočování.“ In: PRO.MED.CS. PRAHA A. S. *Příbalová informace: Informace pro uživatele: Prosulpin® 50 mg*. [Praha], 2016.

[92] Zajímavost: „Virové pneumonie byly považovány velmi dlouho za chorobu sui generis, ale poslední leta zájem o ně se zmenšil. Patrně proto, že se prokázalo, že jsou projevy nejrůznějších virů dnes už dobře známých. Hromadí-li se někde pneumonie, jak tomu bylo u nás od podzimu roku 1952, je to pravidelně už v průběhu epidemie určité virové choroby, nejčastěji chřipky.“ In: PRUSÍK, Bohumil. FUČÍK, Mojmír, Pavel BUZEK, Helena PLATILOVÁ, Ota RIEDL, Hana TODOROVIČOVÁ a Bohumil PRUSÍK. *Chronická hnisavá onemocnění průdušek a plic: soubor přednášek IV. interní kliniky Karlovy university v Praze*. Praha: Státní zdravotnické nakladatelství, 1955, s. 40. Thomayerova sbírka přednášek a rozprav z oboru lékařského.

4.6 Plešatost

Nedomnívám se, že plešatost sama o sobě je důvodem k zoufalství. Pokud však doplňuje rozsáhlý soubor nepříjemností, může se tento domnělý nedostatek stát palčivým tématem a nabýt na negativním významu. Jakub začal pociťovat úbytek vlasové pokrývky koncem střední školy. Vzhledem k jistým genetickým dispozicím bylo jasné, že je jeho osud zpečetěn; stal se častým terčem mého posměchu (a občasným terčem posměchu vlastního). Vyhodnotila jsem tedy plešatost jako jeden ze stěžejních traumatizujících motivů, které Jakuba zasáhly. A není divu, neboť ve společnosti je všeobecně zakořeněná představa husté vlasové pokrývky (nebo alespoň nějaké) jako něčeho dobrého, zatímco její opak, tedy zpravidla pleš[93], má význam špatný a nežádoucí.

Vlasy samy o sobě zaujímají postavení pro naši existenci zcela výlučné, a to v mnoha rovinách. Za nejzásadnější považuji jejich symbolickou roli (spojenou se silou) a roli společenskou a sebeprezentační. Angela Rosenthal se ve své práci *Raising Hair*[94] nebojí vlasy označit za synekdochu lidského těla. Často je o nich smýšleno jako o esenci osobnosti a individuality, mající mnohem větší reprezentativní sílu než cokoli jiného; jejich rozmanité úpravy, růst, či ztráta tak byly (a jsou) nezřídka spojovány s životními zkušenostmi, rituály či sociálními a kulturními odlišnostmi.[95] Jelikož by se k tomuto vskutku košatému tématu dalo napsat mnohé[96], zaměřme se nyní alespoň na několik málo skutečností, které shledávám za podstatné v našem kontextu zmínit.

Již v antice vlasy symbolizovaly příležitost zosobněnou „mladíkem s kadeří vlasů splývající do čela“[97] a vyzývajícím ke známému popadení příležitosti za pačesy[98]. Bible zase přináší Samsona a jeho nadlidskou sílu podmíněnou nikdy neholenou hlavou.[99] Vžitá spojitost mezi vlasy a silou pramení z podstaty těchto anatomických útvarů: jejich schopnosti růstu. Díky ní jsou tradičně „pokládány za nositele životní síly, u Řeků za sídlo

---

[93] „Holé místo na hlavě po vypadávání vlasů; lysina: lesknoucí se p.; muž s pleší.“ In: Pleš. In: LEXIKOGRAFICKÝ KOLEKTIV ÚSTAVU PRO JAZYK ČESKÝ ČSAV. *Slovník spisovného jazyka českého* [online]. 2011 [cit. 2020-05-05]. Dostupné z: https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=ple%C5%A1&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no

[94] ROSENTHAL, Angela. Raising Hair. *Eighteenth-Century Studies*. 2004, **38**(1), 1–16. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/30053625

[95] ROSENTHAL, Angela, ref. 94, s. 2.

[96] Namátkou bych ještě mohla psát o těchto tématech: skinheads, mullet hunting, vlasovci, Ivan Mládek, přehazovačka, *Vlasy* (*Hair*, 1979) Miloše Formana aj.

[97] HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Paseka, 2008, s. 381. ISBN 978-80-7185-902-4.

[98] HALL, James, ref. 97.

[99] *Bible svatá, aneb, Všecka svatá písma Starého i Nového zákona: podle posledního vydání kralického z roku 1613*. Praha: Levné knihy, 2010, s. 222. ISBN 978-80-7309-138-5.

života“[100]. Napříč dějinami i kulturami se tak běžně setkáváme s až přehnaným lpěním na jejich zachování, a to většinou právě z obav nejen o tělesnou sílu (typicky u válečníků), ale i duševní.[101] Je tedy přirozené pociťovat smutek nad ztrátou (domnělých) sil či promeškáním bezstarostného a šťastného života s bujnou kšticí (Obr. 27), byť by takový byl býval nikdy nebyl. A je naopak odsouzeníhodné se kvůli tomuto někomu posmívat. Jako výstrahu uvádím případ lysého Elizea (Elíši), jemuž se pro jeho plešatost vysmívalo několik malých chlapců, kteří byli následně roztrháni medvědicemi.[102]

Obrázek 27. Příklad (anonymní) bujné kštice.

Vraťme se ale zpět do antiky. Vzhledem ke kladným vlastnostem přikládaným kadeřím je nasnadě, že tehdejší společnost pěstovala jistou neúctu vůči plešatým jedincům. Posměchu se neubránili ani významné osobnosti, tudíž máme záznamy o jejich nelehkém údělu přetrvávajícím v podstatě v nezměněné podobě až do současnosti. Například slavný představitel antické komedie Aristofanés, jehož ustupující vlasová pokrývka se stala nedílnou součástí jeho identity: vzpomeňme alespoň hermu[103] zobrazující mužskou hlavu

[100] LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. V Praze: Knižní klub, 2005, s. 563. Universum (Knižní klub). ISBN 80-242-1588-8.
[101] LURKER, Manfred, ref. 100.
[102] HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Paseka, 2008, s. 128. ISBN 978-80-7185-902-4.
[103] Sloup se sochou Hermovou n. i jiné osoby. In: Herma. In: LEXIKOGRAFICKÝ KOLEKTIV ÚSTAVU PRO JAZYK ČESKÝ ČSAV. *Slovník spisovného jazyka českého* [online]. 2011 [cit. 2020-06-08]. Dostupné z: https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=herma&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no

se třemi břečťanovými lístky zakrývajícími počínající pleš v řídkých vlasech nad čelem[104], jejíž podoba je právě z tohoto důvodu Aristofanovi přisuzována. Prosluv tím, že se vysmíval kdekomu, Sokrata ani Euripida nevyjímaje,[105] těžkosti s plešatým údělem spojené vyřešil tento velikán jednoduše tím, že si pro zmíněný nedostatek sám ze sebe utahoval a záměrně na něj upozorňoval. Kupříkladu když vyzýval plešaté „aby mu dali hlasy v soutěži básníků komédií, neboť ‚nejlepší básník je muž se stkvoucím čelem'."[106] Bystrý čtenář navíc nemůže přejít bez povšimnutí ani nenápadnou narážku v Aristofanových *Ptácích*[107], kde se dvě postavy dají opeřiti, ovšem výsledky tohoto počinu nejsou příznivé.[108] Naproti tomu římský císař Domitianus zvolil poněkud hysteričtější přístup a každý žert ohledně své plešatosti bral jako osobní urážku. Zároveň byl ale tímto tématem posedlý natolik, že se jím neustále obíral ve své literární činnosti, a to kupodivu humorným způsobem.[109]

Posměch však pravděpodobně nebyl tím nejzásadnějším, čeho se vlivní antičtí muži ve spojitosti s ustupující vlasovou pokrývkou obávali. Vzhled byl nedílnou součástí demonstrace jejich moci a tento nedostatek by ji mohl neblaze narušovat. S prostým, avšak elegantním řešením, tak přišel například Julius Caesar; účelem jeho pověstného vavřínového věnce nebylo nic prozaičtějšího než maskovat vysoké čelo.[110]

Oproti tomu na výsluní se pleš hřála ve starověkém Egyptě. Zatímco ženy zde mohly volit mezi vlasy vlastními, parukou na holé hlavě či na přirozené vlasové pokrývce, pro muže byla příznačná právě vyholená hlava nebo velmi krátký sestřih. A to u jedinců s vyšším společenským statutem, jejichž reprezentativní zevnějšek byl dotvářen pomocí množství paruk.[111] Lysá lebka zde tedy zosobňovala důstojnost, nikoli despekt a posměch, a předčasný úbytek vlasů nepředstavoval žádný důvod ke znepokojení. Bohužel však zjevně právě proto, že reprezentace pomocí tupé zde hrála hlavní roli.

---

[104] FREL, Jiří. A. Statius-řecká ikonografie. *Listy filologické / Folia philologica*. 1968, **91**(1), 44. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/23466101
[105] WENIG, Karel. Aristofanes Romantik. *Listy Filologické / Folia Philologica*. 1923, **50**(4/5), 178. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/23454167
[106] FREL, Jiří. A, ref. 104.
[107] ARISTOFANÉS. *Ptáci: komedie*. Praha: [Rudolf Škeřík], 1934. Antická knihovna.
[108] WENIG, Karel. Aristofanes romantik. *Listy filologické / Folia philologica*. 1923, **50**(4/5), 186. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/23454167
[109] MORGAN, Llewelyn. Achilleae Comae: Hair and Heroism According to Domitian. *The Classical Quarterly*. 1997, **47**(1), 209–214. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/639608
[110] MORGAN, Llewelyn, ref. 109, s. 214.
[111] ROBINS, Gay. Hair and the Construction of Identity in Ancient Egypt, c. 1480-1350 B.C. *Journal of the American Research Center in Egypt*. 1999, **36**, 56. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/40000202

Je až s podivem, jaké neuctivosti pleš v současných i minulých kulturách požívá, neboť v duchovní a náboženské sféře je nezřídka spjata právě s vážeností a moudrostí, respektive určitou (váženou) askezí. Pravdou ovšem je, že podstata tohoto spojení pramení z pokání a odevzdání[112], tedy ze svého druhu ponížení. Ve středověku bylo ostříhání vlasů považováno za „zhanobující trest“[113], jak podotýká Manfred Lurker ve svém *Slovníku symbolů*[114] u hesla „vlasy“, které předchází heslu „vlašský ořech“. Tento způsob potrestání shledávali jako poměrně populární například i američtí otrokáři ještě o několik století později; pro podrobené Afroameričany byl s ohledem na jejich kulturní zvyklosti obzvlášť ponižující.[115] V podobně neblahém duchu si oholení hlavy či důkladné zastřižení vlasů můžeme spojovat i s praktikami některých věznic.

Nicméně mnohá náboženství či myšlenkové směry konečně pohlíží – byť ne přímo na pleš – na holou hlavu příznivě. Buddha se na počátku své revoluční duchovní cesty vzdal prakticky všeho včetně vlasů; ty byly i v jeho kultuře symbolem společenského postavení a jejich oholením se v tomto směru naprosto znemožnil.[116] Jeho následovníci tento zvyk převzali jako přirozenou součást svého života a břitva na holení hlavy patří mezi tradiční majetek mnicha tak samozřejmě, jako třeba žebrací miska nebo párátko.[117] Holení hlav našlo své místo také u egyptských kněží či v křesťanských řádových společenstvích.[118] „Zástřih vlasů kněžstva na znamení vysvěcení“[119] známe pod pojmem tonzura. Tento atribut mohl být v minulosti dokonce i zdrojem značných výhod. V *Encyklopedii středověku*[120] se například dozvíme, že „tonzura klerikŭ je znamením stavovské příslušnosti, které v případě potřeby umožňuje požadovat privilegium soudu, to znamená

[112] LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. V Praze: Knižní klub, 2005, s. 563. Universum (Knižní klub). ISBN 80-242-1588-8.
[113] LURKER, Manfred, ref. 112.
[114] LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. V Praze: Knižní klub, 2005. Universum (Knižní klub). ISBN 80-242-1588-8.
[115] WHITE, Shane a Graham WHITE. Slave Hair and African American Culture in the Eighteenth and Nineteenth Centuries. *The Journal of Southern History*. 1995, **61**(1), 49–50. DOI: 10.2307/2211360. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/2211360
[116] HNÍK, Václav. *Úvod do filozofického myšlení*. Dotisk. Praha: České vysoké učení technické, 1991, s. 162. ISBN 80-01-00444-9.
[117] LOPEZ, Donald S. *Příběh buddhismu: průvodce dějinami buddhismu a jeho učením*. Brno: Barrister & Principal, 2003, s. 109. ISBN 80-86598-54-3.
[118] LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*, ref. 112.
[119] SALAJKA, Milan. *Slovník náboženských a teologických výrazů a pojmů: pro školu, pracovnu a dům*. Praha: Církev československá husitská, 2000, s. 86. ISBN 80-7000-504-1.
[120] LE GOFF, Jacques, Jean-Claude SCHMITT a Franco ALESSIO. *Encyklopedie středověku*. Vyd. 2. Praha: Vyšehrad, 2008. ISBN 978-80-7021-917-1.

uniknout obecné spravedlnosti a být předveden před biskupský soud“[121] – a to naznačuje statut přinejmenším úctyhodný.

Opět temnější variaci na toto téma bez špetky humoru naopak nalezneme v českém prostředí. Snad nejznámější báseň Josefa Kainara *Stříhali dohola malého chlapečka*, zpravující o chlapcově první návštěvě holičství, se nese ve více než tísnivém duchu. A to i přesto, že tento svého druhu rituál není běžně vnímán jako něco traumatizujícího. Leszek Engelking, věnující se mýtickému rozměru vlasů v této básni velmi podrobně, hovoří o „postřižinách“[122] – starém slovanském obřadu stříhání vlasů jinochům,[123] které jsou známy v mnoha kulturách. Skličující aspekt zmíněného aktu spatřuje Engelking ve skutečnosti, že tento rituální vstup do dospělosti se pojí i se zasvěcením do tajemství smrti.[124] Poukazuje také na příměry k fotografiím polomrtvých vězňů z koncentračních táborů s vyholenými hlavami či nahlížení na zbavování vlasů jako na dokonalou nahotu, kdy chlapeček už „nebude chráněn ani mizerným zbytkem zvířecí srsti“[125]. I bez těchto existenciálních výkladů však báseň jednoznačně zpodobňuje stříhání dětských kadeří jako zážitek více než skličující a krutý; verše „Kadeře padaly k zemi a zmíraly / Kadeře padaly jak růže do hrobu“[126] nemohou nikoho nechat na pochybách. Jako milující sestra proto beru toto břímě na sebe a svého bratra pravidelně stříhám sama. V návaznosti na Kainarovu báseň však oba za mnohem více zraňující považujeme fakt, že už na zem mnoho kadeří nepadá.

Vzhledem k povaze Jakubova traumatizujícího vnímání plešatosti se konečně nabízí ještě otázka míry atraktivity s ní spojené. Touto povrchní problematikou se však zde zabývat nehodlám[127]; místo toho se na závěr alespoň okrajově zastavím u práce s lysými charaktery v kinematografii, respektive současné popkultuře. Lidé s tímto rysem se zdají být na první pohled stavěni častěji do rolí záporných (Obr. 28); z těch nejikoničtějších vzpomeňme Philipa Stuckeyho, slizkého a chlípného kolegu charismatického – a hustými vlasy

[121] LE GOFF, Jacques, Jean-Claude SCHMITT a Franco ALESSIO, ref. 120, s. 298.
[122] Na tento rituál se více podrobně nezaměřuji, neboť se prvotně nejedná o problém plešatění jako takového.
[123] Postřižiny. In: LEXIKOGRAFICKÝ KOLEKTIV ÚSTAVU PRO JAZYK ČESKÝ ČSAV. *Slovník spisovného jazyka českého* [online]. 2011 [cit. 2020-05-07]. Dostupné z: https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=post%C5%99i%C5%BEiny&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no
[124] ENGELKING, Leszek a Jan LINKA. Nový mýtus, staré rituály O básni Josefa Kainara Stříhali dohola malého chlapečka. *Česká Literatura*. 2005, **53**(3), 361–375. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/42687051
[125] ENGELKING, Leszek a Jan LINKA, ref. 124, s. 361.
[126] KAINAR, Josef a Miloš POHORSKÝ. *Vybrané spisy. Sv. 1: Příběhy, osudy a mýty*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 343.
[127] Vynechávám ji zejména z toho důvodu, že je již velmi výstižně a stručně zpracována ve videu zde: https://www.onetv.cz/detail/vlasaty-nebo-plesaty-co-je-vic-sexy-10-slavnych-hercu-co-prisli-o-vlasy.

obdařeného – Edwarda v romantické komedii *Pretty Woman* (1990) či postavu Lorda Voldemorta ze ságy o Harrym Potterovi. I Anakin Skywalker z *Hvězdných válek* si mohl česat slušivé copánky, dokud se nevynořil na Temné straně Síly jako Darth Vader s holou lebkou. Já však pevně věřím, že charakter Jakuba ve *Skvělém krasavci* se může směle zařadit mezi takové osobnosti, jakými jsou Bruce Willis, Jean Dubuffet, Dwayne Johnson, Jean-Luc Picard či Jiří Korn (Obr. 29) a být tak o kadeře předčasně přicházející mládeži dalším z pozitivních vzorů.

Obrázek 28. (Víceméně) záporné postavy s pleší.

Obrázek 29. Osobnosti s pleší působící (víceméně) kladně.

4.7 Loutkový film na motivy Harryho Pottera

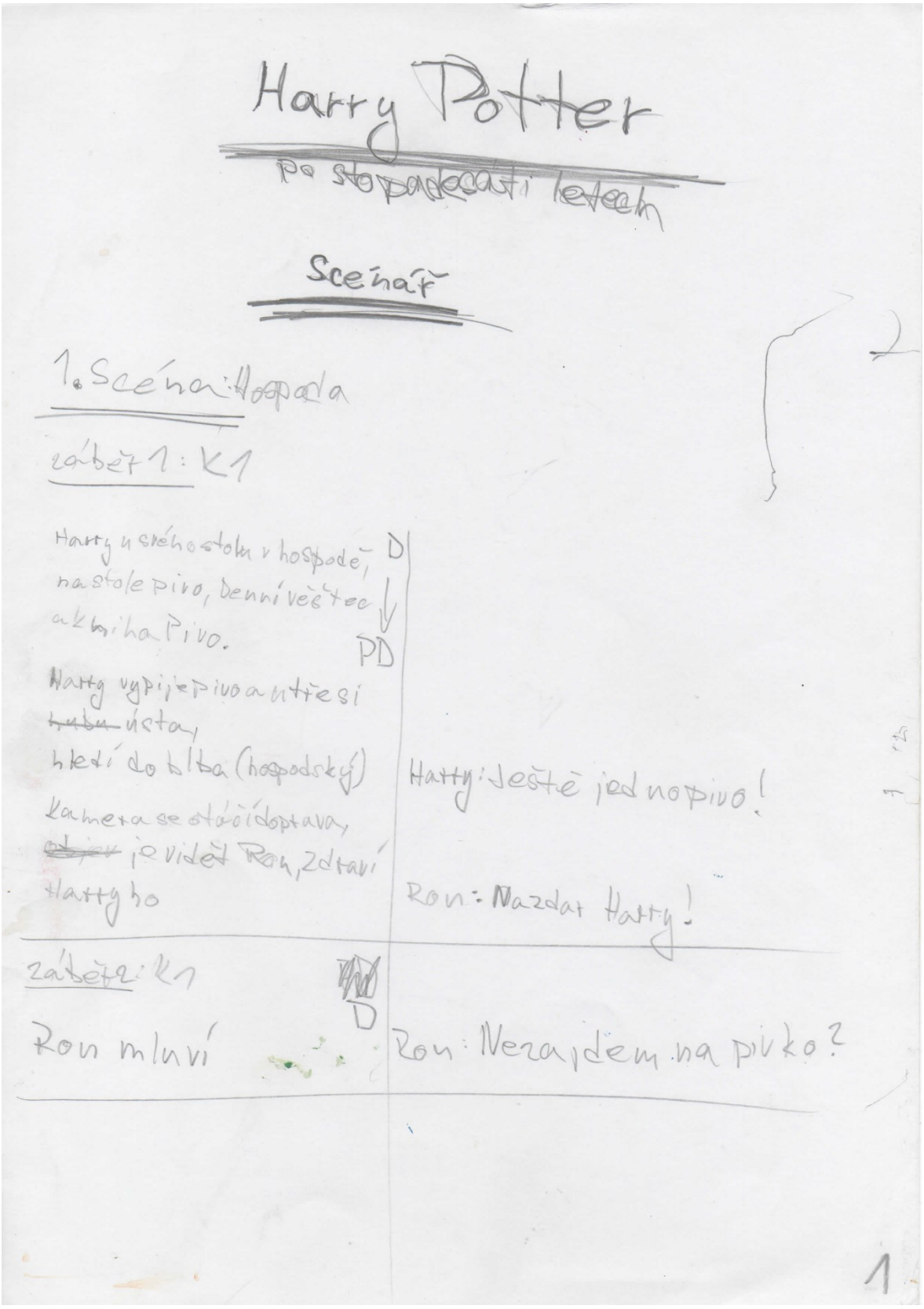
Skvělý Krasavec aneb Žít nudný, nespokojený a lhostejný život bez cíle a bez naděje obsahuje mimo jiné dva fragmenty amatérského loutkového filmu s názvem *Harry Potter po sto padesáti letech*, které nejsou pouhým ilustračním artefaktem z dětství. Jedná se o animační počin, jejž jsme s bratrem (a dalšími rodinnými příslušníky podobného věku) zrealizovali kolem roku 2005 – tedy když nám bylo 10 a 13 let – bez valných předešlých zkušeností či znalostí v tomto oboru[128]. Jakub ovšem evidentně určitý pojem o dotčené problematice měl, neboť ovládal příslušné počítačové programy i práci s tehdy moderní a drahou digitální zrcadlovkou.

Snímek je v podstatě o ničem. Jak napovídá název, jedná se o jistý způsob parodické filmové fanfikce[129], kde sledujeme protagonisty o sto padesát let později. Komičnost má spočívat v tom, že věkem sešlé postavy pijí pivo, hovoří spolu v podnapilém stavu o středobodu svých životů – tedy o pití piva – a potácí se zchátralými kulisami vedeni určitými motivacemi, které jsou však jen zástupné a mají jim poskytnout dostatečný prostor pro demonstraci dětsky adorovaného alkoholismu.

Můj starší bratr byl režisérem, kameramanem a hlavním scénáristou (Obr. 30), také vyrobil pohyblivé kostry loutek (Obr. 31 a Obr. 32). Já jsem vytvořila kulisy a hlavy figur (důmyslnou technikou lepení rozmočených papírových kapesníků na suché makovice) a ušila příslušné oděvy. Složitější rekvizity, jako například miniaturní půllitr z propisky, zhotovil též Jakub. Dílo se dočkalo také namluvení v našem podání, avšak trapnost má své snesitelné hranice i pro mne, proto ve svém diplomovém filmu využívám pouze obrazovou stopu. Jak je možná patrné, byl mi odepřen veškerý přímý zásah do animace; nesměla jsem ani pohybovat figurkami, ani mačkat spoušť, jelikož bych mohla něco pokazit.

[128] Já se v duchu této tradice se snažím tvořit stále.

[129] „Literární forma zvaná fanfiction neboli fanfikce, tj. literární texty psané fanoušky určitého (pop)kulturního produktu (např. série knih o Harrym Potterovi […]), je fenomén, jehož historie oficiálně začíná zhruba v šedesátých letech 20. století […].“ In: ABBASOVÁ, Veronika. *Fanfikce: ženská literatura nového věku*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2018, s. 11. ISBN 978-80-7308-775-3.



Obrázek 30. Ukázka pečlivého scénáře k filmu *Harry Potter po sto padesáti letech*.

Obrázek 31. Loutky z filmu *Harry Potter po sto padesáti letech*: Harry (vlevo, s půllitrem a koštětem) a Ron (vpravo, bez půllitru a bez koštěte).

Obrázek 32. Detail loutky Rona s odhrnutou kalhotou a rukávy, odhalujícími konstrukci.

Fascinace světem Harryho Pottera plynule nahradila předchozí nadšení týkající se různých jiných jevů, ať už populárních všeobecně, nebo jen v naší sociální bublině. Vždy jsme měli potřebu vše v domácím amatérském prostředí napodobovat za pomocí dostupných prostředků, dětské naivity a rozlehlé půdy plné rozličných předmětů a materiálů (Obr. 33). Animace čarodějnických loutek tak vystřídala triky Davida Copperfielda či úspěšnou výrobu gilotiny s lepenkovou sekerou. Fenomén Harryho Pottera je však – kromě snad ještě *Hvězdných válek* – jediným, který v takové míře oslovil celé generace dětí a dospívajících. Nás však patrně zasáhl trochu jiným způsobem. Podle článku z roku 2002, který se zabývá vlivem knih o Harrym Potterovi na mládež, probouzí ve čtenářích čarodějnická sága kreativitu, zároveň je vede k identifikaci s hrdiny, kteří nejsou jen stateční a krásní, ale mají i spoustu nedostatků a pochybují o sobě.[130] K tvořivosti jsme sice inspirováni byli, ve vztahu k hrdinům na nás však zřejmě zapůsobila pouze část týkající se pochybností nad sebou samými a nedostatků. Zhlédli jsme se tedy v hrdinech především zbabělých a ošklivých.

Obrázek 33. Půda plná rozličných předmětů a materiálů.

[130] BEACH, Sara Ann a Elizabeth Harden WILLNER. The Power of Harry: The Impact of J. K. Rowling's Harry Potter Books on Young Readers. *World Literature Today*. Board of Regents of the University of Oklahoma, 2002, **76**(1), 105–106. DOI: 10.2307/40157015. ISSN 01963570. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/40157015

V návaznosti na *Harryho Pottera po sto padesáti letech* se *Skvělý krasavec aneb Žít nudný, nespokojený a lhostejný život bez cíle a bez naděje* projevuje mnoha způsoby. V esenciální rovině je to sourozenecká spolupráce. Nyní jsem to však já, kdo animuje a mačká spoušť, což přináší své ovoce; skutečně neustále něco kazím, zvláště po technické stránce a stránce kopání si do stativu. Zůstává zachováno místo, tedy půda domu našich rodičů, včetně dostupných materiálů. Dokonce i fotoaparát je prakticky tentýž. Za možná nejpříznačnější ovšem považuji právě pivo, respektive alkohol a opilství, které celým filmem prostupují snad nejvíce. Ač je s nimi stále spojena jistá komičnost a trapnost, je nyní míněna sebereflexivně.

5 JAKUB

Následující kapitola zejména nepopisuje život mého bratra Jakuba (Obr. 34), jelikož ten si toto výslovně nepřál. Dovolím si však zmínit, že mnoho paralel mezi ním a velikánem českého animovaného filmu, Jiřím Trnkou, mne dovedlo ke knize vzpomínek Heleny Chvojkové[131], Trnkovy první ženy. Ta v poněkud emotivním úvodu přemítá nad tím, co nám brání psát o blízkém a milovaném člověku zcela pravdivě a upřímně, a dochází k tomu, že je to *stoudnost* zahrnující vkus, soucit a ohledy k blízkým.[132] Předesílám proto, že já na rozdíl od ní ohledy k některým blízkým hrubě postrádám.

Obrázek 34. Fotografie zobrazující Jakuba coby trapáka.

[131] CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990. Bakalář. ISBN 80-7088-009-0.
[132] CHVOJKOVÁ, Helena, ref. 131, s. 9.

5.1 Život Jakuba

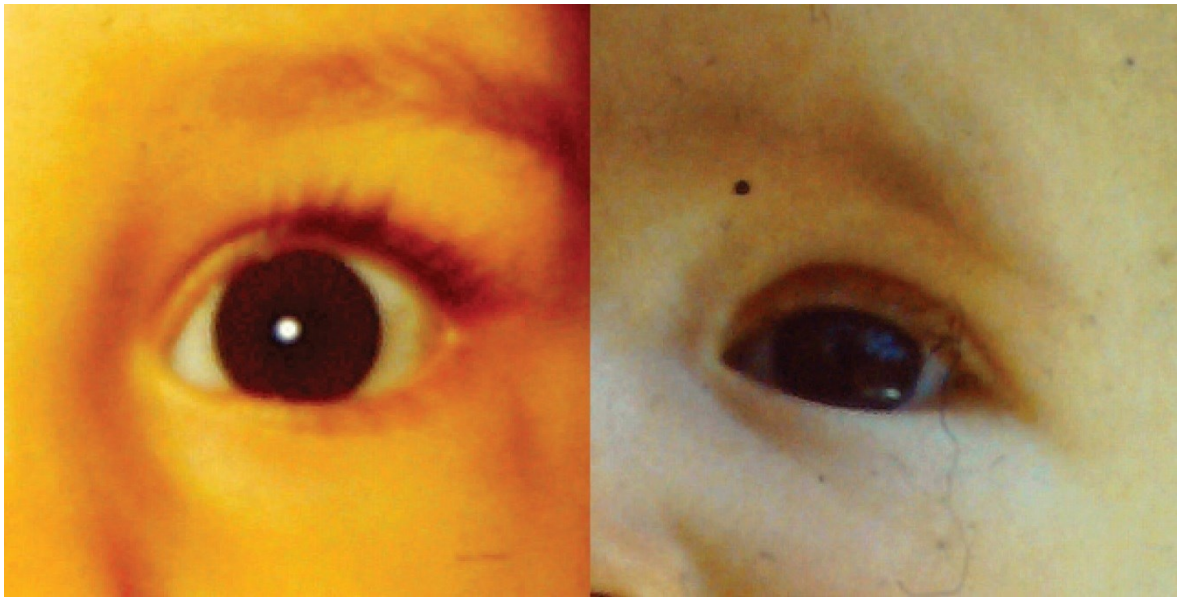
Můj starší bratr Jakub přišel na svět 24. února 1992 ve znamení Ryb, na den přesně 80 let po narození Jiřího Trnky, národního umělce světového věhlasu. Obě osobnosti vykazovaly již od dětství zcela zřejmé výtvarné schopnosti (Obr. 35), všestranné nadání, málomluvnost, potěchu z opravování všeho a hry na kytaru.[133] Oba také našli zalíbení v loutkovém divadle, respektive animaci. Po krátkometrážním filmu *Harry Potter po sto padesáti letech* (podrobněji rozebraném v předchozí kapitole) z roku 2005 Jakub svoji výtvarnou dráhu uzavírá a věnuje se spíše hudbě a mnoha jiným činnostem vyžadujícím zručnost, pečlivost, trpělivost a samotu. Tímto se jeho a Trnkův osud definitivně rozchází.

Obrázek 35. Detail Jakubova obrazu *Pirát*. Kombinovaná technika, nedatováno.

Jako nemluvně se můj starší bratr skutečně těšil z řas větších, než jakými jsem disponovala já, jak dokládá porovnání níže (Obr. 36). Ještě na základní škole měl několik kamarádů, které však ze svých vzpomínek vytěsnil. Natalii Portman poprvé uviděl ve filmu *Hvězdné války: Epizoda 1 – Skrytá hrozba* (*Star Wars: Episode I – The Phantom Menace*, 1999) na počátku 21. století. Nijak zvlášť ho nezaujala, ale ani po důkladném hloubání ho nenapadla

[133] HLAVÁČEK, Luboš. *Jiří Trnka*. Praha: Academia, 2002, s. 16–21. ISBN 80-200-1050-5.

žádná jiná herečka či celebrita, která by byla více jeho idolem[134]. Portman ovšem vyniká tím, že říká: „Smysluplný život nelze vystavět pouze na tom, že jste hezká […]“[135], což je vskutku moudré.



Obrázek 36. Porovnání řas Jakubových (vlevo) a autorčiných (vpravo).

V období puberty darovali rodiče Jakubovi knihu *1000 chlapeckých otázek*[136]. Zde se mohl dozvědět, co se stane, když je chlapec opilý. „Většinou je to trapné: alkohol mění naše vědomí a chování. Z jinak milého kluka se najednou stává rváč, z klidného člověka je řvoucí tur, ze zakřiknutého se stává bouřlivák a z bouřliváka tichá voda. Své reakce pod vlivem alkoholu můžeš jen velmi těžko předvídat nebo kontrolovat. Pokud piješ více, než sneseš, je z toho člověku většinou na zvracení: a to v každé souvislosti.“[137] Jakub neví, zda tato poučná slova četl.

Základní i střední škola byla pro něj utrpením, na nejmenovanou vysokou školu[138] se dostal bez námahy. Bakalářskou práci obhájil, titul však nezískal. Na úřadu práce strávil více než rok, během nějž si osvojil různé dovednosti, hypochondrické a depresivní sklony. V tomto období také vznikl námět na životopisný film o něm pojednávající. Pokusy

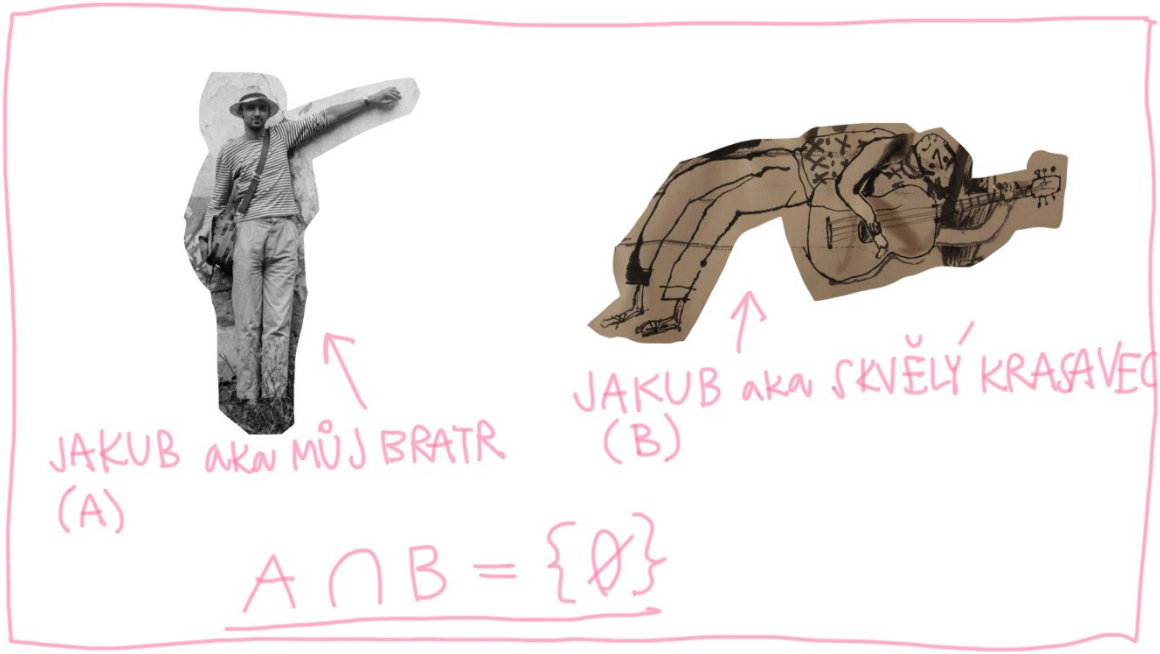
[134] Toto je ovšem další jasná známka outsiderství, neboť v určitém věku by již každý měl mít tak základní životní hodnotu alespoň trochu srovnanou; jinak není divu, že je pak život skutečně lhostejný a bez cíle. I já, ač mám jako o své vzdělání dbalý člověk tuto otázku samozřejmě mnohem více vyřešenou (Ryan Gosling, dále pak Bruce Willis, Maarten Devoldere, Jason Momoa, aj.), jsem předkládala mnohé návrhy (Cara Delevingne, Emma Watson, Emma Stone, Emma Smetana, Winona Ryder, Scarlett Johansson a nespočet dalších), avšak zcela bez úspěchu.
[135] PICARDIE, Justine. V nejvyšších patrech. *Harper's Bazaar*. 2019, **2019**(11), 200. ISSN 1211-5371.
[136] HÜSCH, Tim. *1000 chlapeckých otázek*. Plzeň: Nava, 1999. ISBN 80-7211-055-1.
[137] HÜSCH, Tim, ref. 136, s. 161.
[138] Fakulta informatiky Masarykovy univerzity v Brně.

o rozptýlení formou návštěv restauračních zařízení spolu s mými (mladšími, životem nezklamanými) přáteli neměly zásadní úspěch. Útěchu nenalezl ani v náboženství, neboť odpověď na otázku týkající se budoucnosti a smrti v podobě výmluvného „Kdy a jak zemřeme, nevíme,“[139] ho absolutně neuspokojila, ani nepovzbudila. Později se však Jakub opakovaně osvědčil jako zdatný kuchař na dívčím skautském táboře a obstojný kytarista v komorním triu hrajícím jazz. Od této chvíle se jeho život ubírá převážně pozitivním směrem. Pracuje jako softwarový vývojář, přestěhoval se do prostorného bytu s nádechem minulosti, začal se zdokonalovat ve hře stolního fotbalu na pracovišti a založil si účet na Facebooku.[140]

Mezi přelomové životní události Jakub neřadí vůbec nic a v lehkém napětí očekává, kdy přijdou. Nemá holku, ale má kontrabas.

5.2 Jakub a *Skvělý krasavec*

Vztah filmové postavy Jakuba – vcelku skvělého krasavce – a reálného Jakuba, tedy mého staršího bratra, je prostý: vůbec žádný (Obr. 37). Snímek *Skvělý krasavec aneb Žít nudný, nespokojený a lhostejný život bez cíle a bez naděje* je portrétem zcela smyšlené osoby, jejíž reálný předobraz ve skutečném světě neexistuje.



Obrázek 37. Rozpracování vztahu mezi Jakubem reálným (vlevo) a filmovým (vpravo).

[139] *Veliký KATECHISMUS: s otázkami a odpovědmi pro katolické žáky obecných škol.*. Nezměněný otisk vydání z r. 1890. Vídeň: c. kr. školní knihosklad, 1891, s. 178.
[140] Pořadí těchto bezvýznamných životních milníků není chronologické.

6 INSPIRAČNÍ ZDROJE

Můj bratr Jakub si důrazně vyprošuje, aby bylo inspiračním zdrojem filmu *Skvělý krasavec aneb Žít nudný, nespokojený a lhostejný život bez cíle a bez naděje* cokoli jiného než on sám. Bohužel, není tomu tak, i když samozřejmě uznávám jeho výsadní postavení. Kromě něj nacházím inspiraci i v dalších sférách života a umění. A taktéž v epilepticky poblikávajících obrazovkách.

6.1 Jakub

Obrázek 38. Jakub.

6.2 Ze života

Nejdůležitějším inspiračním zdrojem je pro mne stále to, co sama prožívám a vnímám kolem sebe. Nedokážu se příliš ztotožnit s tématy, která neznám do hloubky a k nimž nemám osobní vztah. A jelikož ve svých pětadvaceti letech nejsem odborníkem v podstatě na nic, je mi souzeno točit se neustále kolem vlastního života. Po filmu o svém psovi Fordovi[141] jsem se tedy zaměřila na svého staršího bratra Jakuba, který je vskutku zajímavou látkou. Známe se dvacet pět let, rozebíráme důležitá životní témata, trávíme spolu mnoho času a tím pádem máme opravdu mnoho společných vzpomínek. Díky tomu

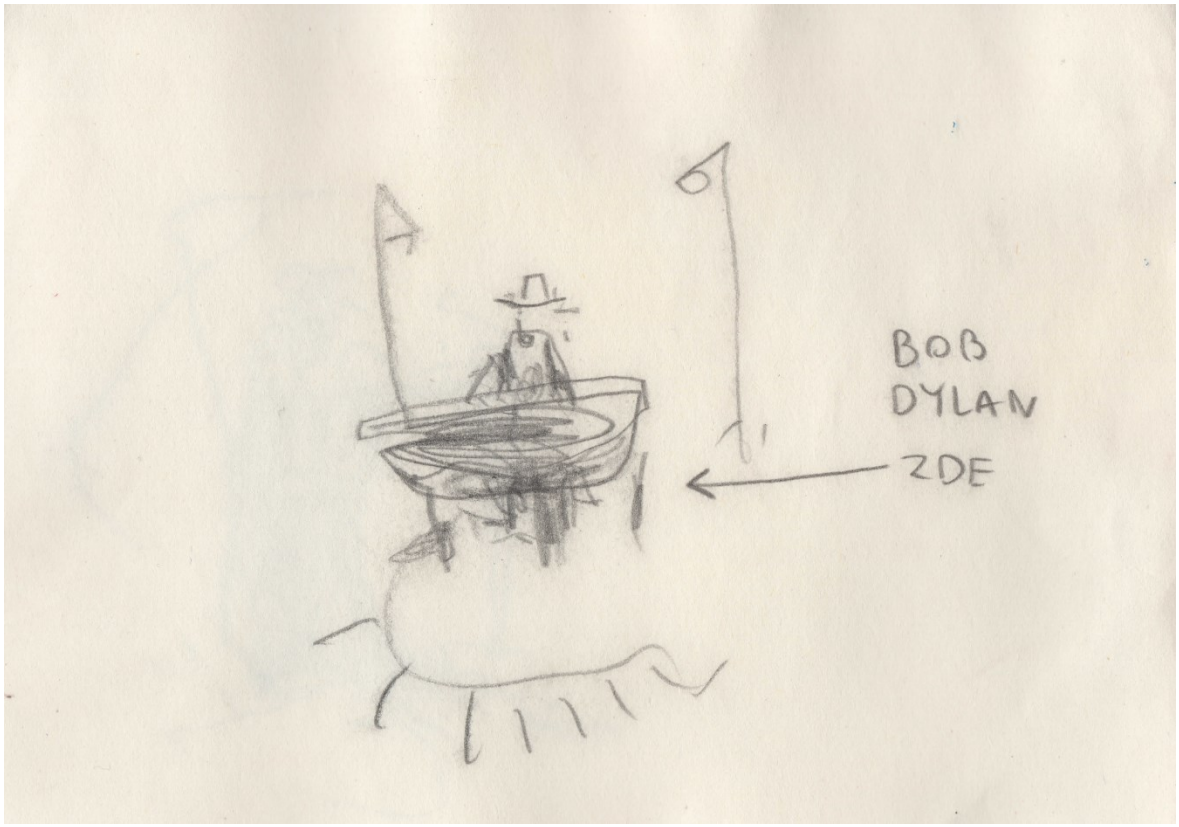
[141] Bakalářský film *O Fordovi* (2016).

jsme si vzájemnými svědky trapných a krušných životních chvilek, které jsou pro mne inspirativní velmi a vryly se mi hluboko do paměti. Čerpám tedy jednak ze svých skicákových záznamů (Obr. 39 a Obr. 40) – to jsou především hudební výjevy z koncertů, ale také gaučové a jiné zemdlené scény, a jednak ze zásoby vizuálních vzpomínek, v nichž i drobné zvracení nabývá epického vyznění.

Obrázek 39. Ukázky skicákových záznamů víceméně použitých ve *Skvělém krasavci*.

Dále mne často osloví i ne tak blízké předměty a osoby, na něž narazím mimo svůj domácí okruh, a vzbudí ve mně silné nutkání nějak je použít, byť jsou na první pohled zcela odtrženy od dané látky. Takovým objektem je ve *Skvělém krasavci* například mobilní toaleta, kolem níž jsem téměř denně chodila po několik měsíců, nebo drobný Bob Dylan[142] (Obr. 40). Většinou však takováto inspirace do tématu zapadá hned, jako „Pán ze zahrad" (Obr. 41), spojený s Jakubem na základě vnější podobnosti i vybočujícím, samotářským způsobem života, o němž se dále nebudu rozepisovat, protože už tím, že tohoto (smyšleného) nevinného muže bez jeho vědomí vtahuji do svého filmu, se cítím jako darebák, ale hlavně proto, že o jeho životě tak jako tak nic nevím.

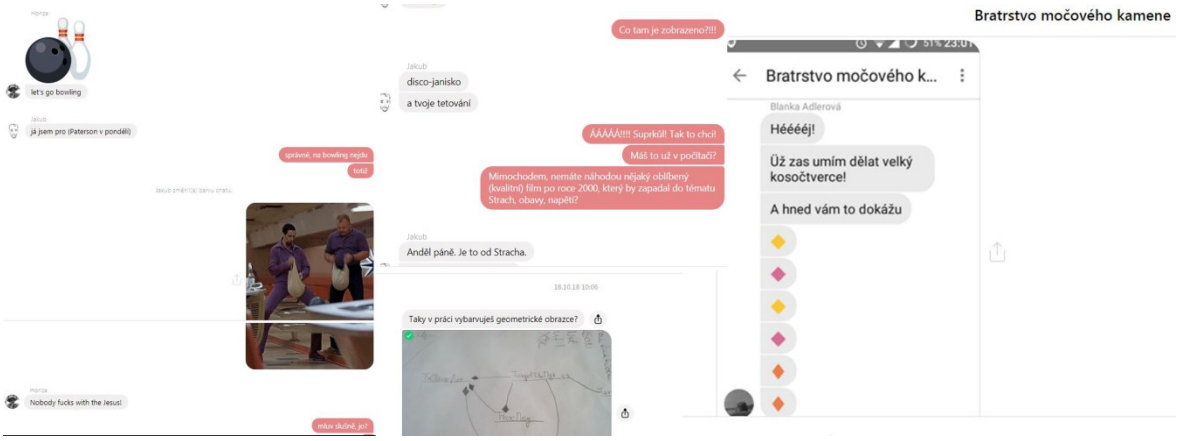
[142] Bob Dylan je Bůh, tygr a jehňátko. In: FRIEDMAN, Jeff. Bob Dylan Is God. *Prairie Schooner*. University of Nebraska Press, 2009, **83**(3), 93–94. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/40639979



Obrázek 40. Skicákový záznam Boba Dylana použitý ve *Skvělém krasavci*.

Obrázek 41. „Pán ze zahrad“.

Nadmíru podnětné jsou pro mne též výroky jiných lidí, ať už v mluvené či psané podobě. Velký užitek přinášejí v tomto ohledu sociální sítě, které uchovávají záznamy konverzací (Obr. 42), na něž jsme již dávno zapomněli. Kromě toho trpím nepříjemným neduhem, který způsobuje, že si často velmi detailně a velmi dlouho pamatuji, co mi kdo kdy řekl, byť si to dotyčný v mnoha případech v paměti neuchoval.



Obrázek 42. Ukázky záznamů inspirativních konverzací na sociální síti Facebook.

6.3 Půda

Ve *Skvělém krasavci* se vícekrát vyskytují reálné předměty. Ty pocházejí buďto přímo z vlastnictví Jakuba, nebo jsou to nalezenci z půdy domu, v němž bydlím (viz Obr. 33 a Obr. 43). Je to příznačné, neboť Jakub je takovým člověkem z půdy libujícím si ve veteši a idealizované minulosti. V prachu objevené věci s mým bratrem někdy ani nemají nic společného až do chvíle, kdy je naleznu – nebo společně nalezneme – a zjistím, že se mi zamlouvají. Kupříkladu neumím vysvětlit, co ve filmu dělá svíčka ve tvaru ženského torza (Obr. 44), ale musela jsem ji tam mít.

Obrázek 43. Předměty z půdy, které se ve *Skvělém krasavci* vůbec nevyskytují.

Obrázek 44. Svíčka ve tvaru ženského torza v přirozeném prostředí.

Půda je ovšem nedocenitelnou inspirací coby studnice artefaktů z dětství – obrázky, školní sešity, loutky k filmu *Harry Potter po sto padesáti letech*, gumový lachtan (Obr. 45) apod. – a rozmanitých materiálů, především papíru. Papíry, kartony a lepenky všeho druhu, jichž zde mám velké zásoby, mne ostatně inspirují i k různým výtvarným pojetím.

Obrázek 45. Gumový lachtan v přirozeném prostředí, omytý.

6.4 Ostatní

Jak říká Jonas Odell, švédský režisér pověstný svými videoklipy, inspirace se nemá čerpat ze stejného oboru.[143] V tomto s ním naprosto souzním. Pokud už mne čas od času osloví některý animovaný film, není to nikdy v tom smyslu, že bych se ho snažila určitým způsobem napodobit. Tedy možná se o to ze začátku trochu snažím, ale stejně se mi to nedaří, takže vždy pokračuji ve svém neobratném rukopisu a uznávám, že není třeba kopírovat něco, co už jednou perfektně funguje a existuje. Snad jedinou výjimkou je snímek *Mary a Max* (*Mary and Max*, 2009) Adama Elliota, který jsme s Jakubem společně zhlédli. Mého bratra oslovil osobností Maxe Horowitze, proto jsem ho lehce zařadila také do svého filmu (Obr. 46). Více mne však inspiroval k tomu, že jsem nechala Jakuba vyplnit test na Aspergerův syndrom[144] (jímž je postava Maxe stižena), poté jsem si ho vyplnila sama a výsledky mne neuspokojily.[145] Nicméně jiné obory mi v rámci inspirace skutečně posloužily více, byť nezřídka jen v odkazech či narážkách.

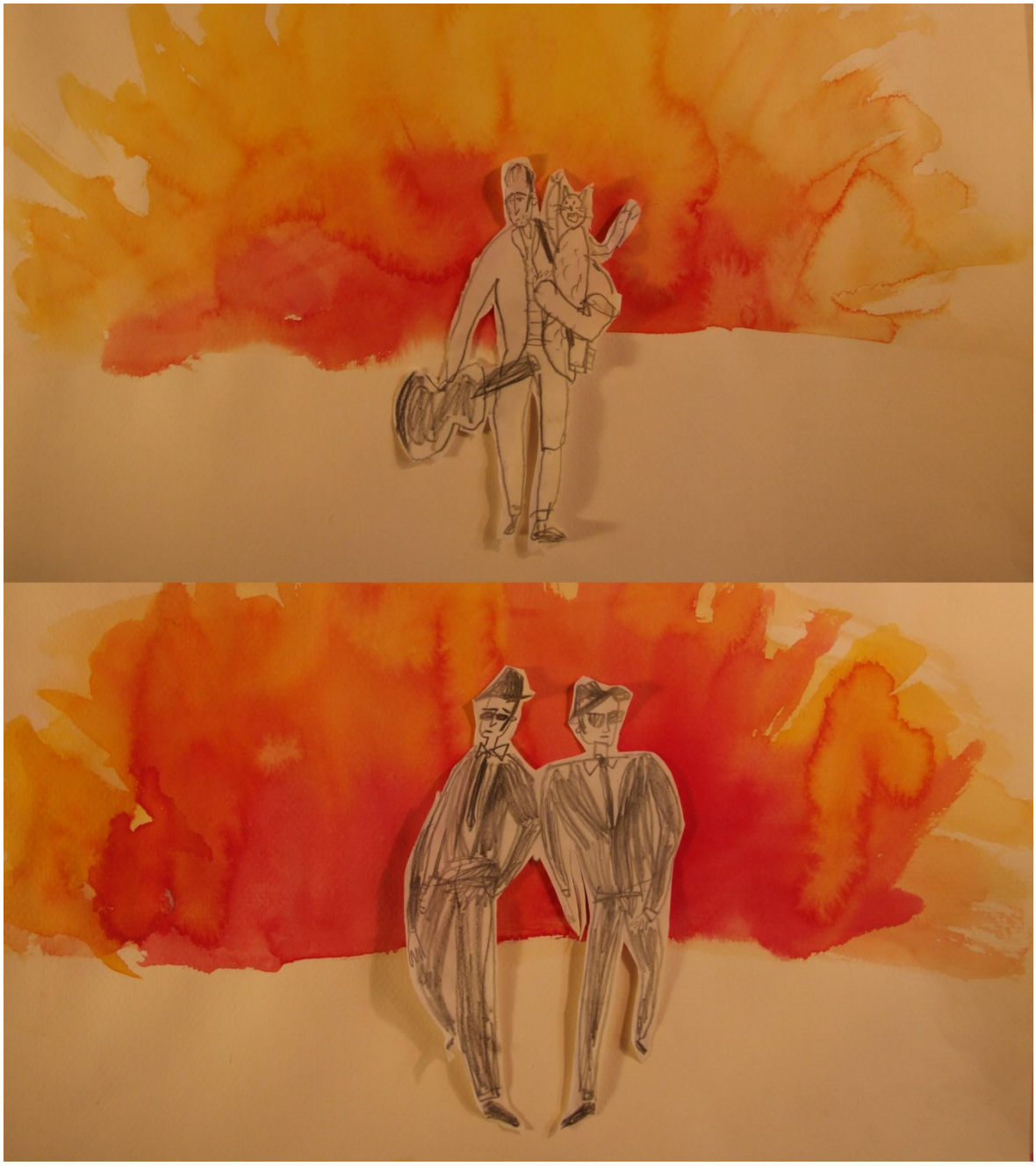
Obrázek 46. Detail Maxe Horowitze z filmu *Mary a Max* ve filmu *Skvělý krasavec*.

[143] MEDKOVÁ, Alžběta. Kreslené násilí a smrt. Animované dokumenty zobrazují temné vzpomínky lépe než klasický film: Chtěl jsem vykročit z animované bubliny [audio podcast]. In: *Radio Wave* [online]. Praha, 2019 [cit. 2020-01-19]. Dostupné z: https://wave.rozhlas.cz/kreslene-nasili-a-smrt-animovane-dokumenty-zobrazuji-temne-vzpominky-lepe-nez-7937652

[144] „Hlavními příznaky tohoto syndromu jsou […] omezené sociální dovednosti, neobratnost udržovat konverzaci v pravém slova smyslu a hluboký zájem o specifickou oblast nebo určitý jev.“ In: ATTWOOD, Tony. *Aspergerův syndrom: porucha sociálních vztahů a komunikace*. Praha: Portál, 2005, s. 19–20. Speciální pedagogika (Portál). ISBN 8071789798.

[145] Podle ledabyle vyplněného dotazníku pro děti v prvních letech školní docházky Jakub nevykazuje mnoho z charakteristik Aspergerova syndromu, zatímco co já ano. To však prý ještě nemusí úplně znamenat, že dítě má Aspergerův syndrom. In: ATTWOOD, Tony. *Aspergerův syndrom: porucha sociálních vztahů a komunikace*. Praha: Portál, 2005, s. 22–25. Speciální pedagogika (Portál). ISBN 8071789798.

Film: Kromě již zmiňovaného *V nitru Llewyna Davise* či obtížně rozpoznatelných *Blues Brothers 2000* (1998) Johna Landise (Obr. 47) může znalý divák zaznamenat, že věta „A je to venku.“ uzavírající tvrzení, že Jakub není homosexuálem, nebyla vybrána náhodně. Jde zároveň o název dokumentárního filmu Nancy Adair, Andrewa Browna a Roba Epsteina *A je to venku* (*Word Is Out*, 1977) zpracovávajícího téma homosexuality.



Obrázek 47. Jakub coby těžko rozpoznatelná parafráze hlavního hrdiny filmu *V nitru Llewyna Davise* (nahoře) a také těžko rozpoznatelný Jakub coby jeden z dua Bratrů Bluesových z *Blues Brothers 2000* (dole).

Literatura: Práce na *Skvělém krasavci* bezděčně započala již dřívějším školním zadáním; ilustracemi k literárnímu dílu dle vlastního výběru (Obr. 48). Tehdy jsem požádala o inspiraci Jakuba, který ač literární ignorant, mi doporučil svého milovaného básníka Františka Gellnera[146]. Tento jeho oblíbenec svými verši – jako například „Ožeň se, bratře, ožeň se, bratře! / Ostatně je mi to jedno s kým. / Ožeň se, bratře, ožeň se, bratře! / (Chci se zas opít šampaňským.)“[147] a tak podobně – vystihuje Jakubův životní pocit a pohled na svět. Gellnerovu poetiku jsem myslím při této práci řádně vstřebala a letmo přenesla i do *Skvělého krasavce*. Jeden konkrétní výjev původně určený pro zmíněné školní zadání je dokonce podkladem pro závěrečnou scénu s konzumací párků (Obr. 49).

Obrázek 48. Ilustrace k literárnímu dílu dle vlastního výběru.

[146] František Gellner byl český básník, karikaturista a ilustrátor, prozaik, představitel tzv. generace anarchistických buřičů. Již od mládí podléhal nevázanému životu a alkoholovému opojení, a přestože zemřel (nebo něco podobného) roku 1915, jeho tvorba stále oslovuje nové generace. Vyznamenal se kupříkladu tím, že ve 22 letech zkušeně vzpomínal na své mládí. In: GELLNER, František. *Radosti života*. Vyd. 8., V nakl. Maťa 2. Praha: Maťa, 2011. Bouře. ISBN 978-80-7287-156-8.

[147] GELLNER, František. *Radosti života*. Vyd. 8., V nakl. Maťa 2. Praha: Maťa, 2011, s. 16. Bouře. ISBN 978-80-7287-156-8.

Obrázek 49. Srovnání výjevu s konzumací párků ve školním cvičení (vlevo) a ve *Skvělém krasavci* (vpravo)

Hudba: Ve filmu dále odkazuji k jinému oblíbenci, Bobu Dylanovi, jehož životní dráhu se Jakubovi nikdy nepodařilo následovat; konkrétně k přebalu jeho přelomového alba z roku 1963 *The Freewheelin' Bob Dylan* (Obr. 50). Hudba samotná mi ovšem (alespoň vědomě) žádnou výraznější inspirací nebyla, přestože jsem s touto složkou od začátku počítala jako s velmi důležitou, vzhledem k tomu, že můj bratr je muzikant. Film však na mnoha místech nepopře chtěnou inspiraci estetikou hudebních videoklipů, ať už to znamená cokoli.

Obrázek 50. Odkaz na přebal alba *The Freewheelin' Bob Dylan* (vlevo) ve *Skvělém krasavci* (vpravo).

Výtvarné umění: Nemohu na tomto místě opomenout ani nejslavnější díla výtvarná. Je zcela zjevné, že vyobrazení Jakuba spočívajícího na gauči se zkroucenýma rukama okolo kytary v depresivním rozpoložení je parafrází tradice známých obrazů odpočívajících

Venuší[148] (případně Manetovy Olympie). Tyto malby Giorgioneho či Tiziana prezentují ženy v podobě ideálu krásy tehdejší doby. Jsou nahé, půvabné, sebevědomé a obskakované služkami, zatímco Jakub, zrcadlově obrácený, je jejich nešťastným oblečeným protikladem, zosobňujícím současný ideál outsidera (Obr. 51).

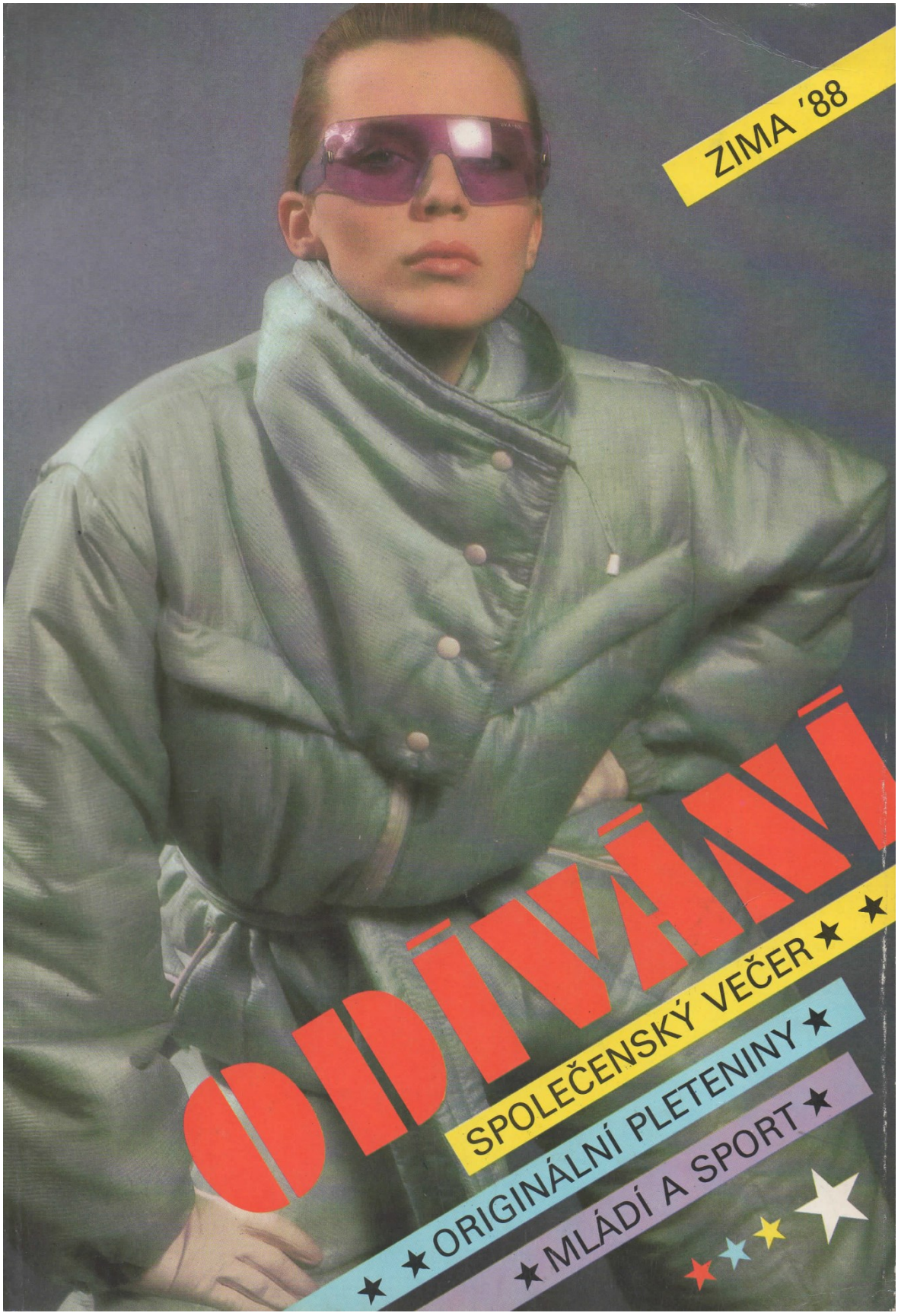
Obrázek 51. Srovnání Tizianovy *Venuše Urbinské* (vlevo) a Jakuba (vpravo).

Jiná literatura: Mojí zdaleka nejoblíbenější inspirací jsou ovšem – jak je doufám patrné – tištěné časopisy, nejlépe lifestylové magazíny pro ženy, případně kosmetické katalogy. S ukončením vydávání časopisu pro mládež *Popcorn*[149] jsem bohužel přišla o přísun obskurních slov v nejskvělejší typografické úpravě (Obr. 52) a obrázků Justina Biebera (proto se ve filmu neobjevují), nicméně ostatní tiskoviny (Obr. 53) jsou mi stále velkým zdrojem poznání, částí obličejů a celebrit, které se hodí použít k jakémukoli tématu.

Obrázek 52. Různá slova a Justin Bieber v *Popcornu*.

[148] Venuše je římská bohyně lásky a plodnosti. Mezi její atributy se řadí například delfíni a párek holubic (nebo labutí); mezi Jakubovy atributy naopak řadíme lachtana a párek.

[149] „Časopis o muzice, co právě letí, o celebritách, filmech a trendech. Nezapomeň si ho každý měsíc koupit! Získáš zdarma dárek a 15 plakátů [vskutku; *pozn. autorky*]! Navíc můžeš pokaždé soutěžit o super ceny! POPCORN je pro všechny, co se neradi nudí. [emoji se slunečními brýlemi a šibalským úsměvem]“ In: Popcorn: Our Story. In: *Facebook* [online]. [cit. 2020-06-16]. Dostupné z: https://www.facebook.com/popcorn.casopis/



Obrázek 53. Příklad inspirativní tiskoviny.

7 TRAPNOST

Názory na to, zda vůbec a v jaké míře či podobě je trapnost ve filmu *Skvělý krasavec aneb Žít nudný, nespokojený a lhostejný život bez cíle a bez naděje* obsažena, se různí. Jak však uvádím níže, pohybujeme se zde (opět) v poměrně subjektivní kategorii, tudíž se mohu odrazit od vlastního názoru. A jelikož si při každém zhlédnutí tohoto filmu říkám „Jéminkote, to je ale trapný!“ nebo „Vždycky zapomenu, jak trapně zní můj hlas!“, trapnost tu beze sporu přítomna je.

7.1 Definice trapnosti

Někdejší fanoušek Stevena Seagala Kamil Fila popisuje trapnost v obecném smyslu jako ztrátu důstojnosti[150]. *Slovník spisovného jazyka českého* neobsahuje přímo „trapnost“, nicméně vyjadřuje se k heslu „trapný“, které má více významů. K trapnosti, jak ji v rámci této práce pojímám, se vztahuje rovina „působící nepříjemný pocit nejistoty, studu, rozpaků“[151]. Od věci však není zmínit i zastaralejší význam, tedy „působící trápení, útrapy; trápivý“[152], jelikož pociťovat zahanbení většinou značné trápení skutečně působí. Zde je také třeba hledat původ tohoto slova; ve slovese trápit, respektive trpět[153]. Naproti tomu Adam Kotsko – ve své knize[154] o této problematice pojednávající – trapnost nespojuje primárně s pocity a tím, jak ji vnímáme, nýbrž hovoří o sociálním fenoménu. Definuje ji jako něco nevhodného či nepatřičného v daném kontextu; porušení nepsaných společenských norem určité komunity.[155]

7.2 Nakládání s trapností v kinematografii

Trapnost je všudypřítomná, tudíž ani v kinematografii samozřejmě není ničím výjimečným. Mnozí tvůrci na ní staví svoji poetiku, styl a povětšinou i humor. Právě komično z trapnosti pramenící bývá nemalým důvodem jejího využití.

Obdobím skutečně ryzí trapnosti je československá nová vlna. Experimenty, improvizace, absurdita či práce s neherci často vyústily v situace sice komické, ale svojí autenticitou i nepříjemně trapné. Nestylizovaný život bez pohotových a vtipných replik totiž takový je;

---

[150] FILA, Kamil. Trapno ve filmu. *Nový Prostor*. 2019, **2019**(529), 24–25. ISSN 1213-1911.
[151] Trapný. In: LEXIKOGRAFICKÝ KOLEKTIV ÚSTAVU PRO JAZYK ČESKÝ ČSAV. *Slovník spisovného jazyka českého* [online]. 2011 [cit. 2020-01-13]. Dostupné z: https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=trapnost&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no
[152] Ref. 151.
[153] REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. Voznice: Leda, 2001, s. 670. ISBN 80-85927-85-3.
[154] KOTSKO, Adam. *Awkwardness: An Essay*. Zero Books, 2010. ISBN 978-1-84694-391-1.
[155] KOTSKO, Adam, ref. 154, s. 6–7.

plný trapného ticha, trapných dialogů, trapných nedorozumění, trapných činů, z nichž hrdinové elegantně nevybruslí, nýbrž je ještě zhorší. Ve filmu Miloše Formana *Černý Petr* (1963) se spíše pousmíváme nad naivností mladíka, který ještě nezapadl do světa dospělých a zesměšňuje se v podstatě v jakékoli sociální interakci. *Konkurs* (1963) je o něco bolestivější, neboť jde o nepokrytý výsměch amatérským pěveckým výkonům. Krutost trapnosti spočívá právě v tom, že se nejedná o herce, ale skutečné osoby. Ze současných tvůrců se v méně komediální sféře pohybuje například Olmo Omerzu, který do svého snímku *Všechno bude* (2018) obsadil dětské neherce; a nepřikrášlené myšlenkové pochody náctiletých patří nepochybně ke špičce trapnosti.

Trapnost ovšem převažuje právě v rovině ryze humorné. Už Woody Allen se svojí postavou roztržitého, plešatějícího muže ve středních letech převrací koncept trapnosti spíše do roztomilé komiky. Stále však ještě lze mluvit o něčem více než o pouhé legraci – a pociťovat určitou trýznivost. Podobně ne zcela příjemné dojmy v nás může vyvolávat i americký komik Andy Kaufman, který publikum bavil právě svojí trapností, společenskou nepatřičností a vtipně nevtipnými vtipy. Divákům tak umožnil, aby nejednou mohli rozpačitě zvažovat, zda se smát, či pouze konstatovat „To je ale trapné." V podobném duchu dnes tvoří svá – řekněme parodická – videa například Erik Sikora aka Džumelec[156]. Ať už se jedná o svérázné návody ke zlepšení našich životů či zdánlivě naivní videoklipy k vlastní hudební produkci, z komentářů na Youtube je patrné, že ne u každého se setkal s pochopením; mnozí přispěvatelé berou jeho díla zcela vážně a podivují se (často vulgárně) nad jejich hloupostí a trapností.

Kapitolou samou pro sebe je pak britská kinematografie, která je známá svým poněkud odlišným smyslem pro humor. Pominu-li tvorbu Monty Pythonů[157] či *Červeného trpaslíka* (*Red Dwarf*, 1988–2020) a *Mighty Boosh* (*The Mighty Boosh*, 2004–2007) (Obr. 54), což jsou sitcomy natolik stylizované, že veškeré trapné výstupy nemohou působit jinak, než komicky, zůstává tu Mr. Bean[158], jenž je pravým zosobněním trapnosti. Přihlouplý muž naplňuje Kotskovu definici tohoto fenoménu svým jednáním prakticky neustále, jakoby si snad ani žádných společenských norem nebyl vědom.

---

[156] „Džumelec je krajinársky rap, Džumelec je popeín. Džumelec sú pesničky pre džumigarov." In: SIKORA, Erik. Džumelec: Informace. In: *Facebook* [online]. [cit. 2020-06-17]. Dostupné z: https://www.facebook.com/pg/dzumelec/about/?ref=page_internal

[157] Monty Python bylo britské komediální uskupení původně mládenců, mimo jiné také objekt téměř kultovní úcty mnoha obdivovatelů z celého světa, s úspěchy v oblasti satiry, absurdity a pošetilosti. In: STERRITT, David a Lucille RHODES. MONTY PYTHON: LUST FOR GLORY. Cinéaste. Cineaste Publishers, 2001, 26(4), 18. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/41689393

[158] Hlavní postava sitcomu *Mr. Bean* (1990–1995), dvou filmů a reklamy na tyčinku Snickers.

Obrázek 54. Krásně třpytiví *Mighty Boosh* nad mým pracovním stolem.

Sitcomy obecně staví svůj humor právě na faux pas či jiných drobných nehodách svých hrdinů a sociálně vybočující jedinci jsou pro ně proto ideální – vzpomeňme australské duo *Flight of The Conchords* (2007–2009), *Ajťáky* (*The IT Crowd*, 2006–2010), *Teorii Velkého Třesku* (*The Big Bang Theory*, 2007–2019) a tak podobně; alespoň lehce vyrovnanou osobu aby zde člověk pohledal. V obrovské nadsázce, přehrávání a důrazu na komično se však opravdová trapnost poněkud vytrácí, jelikož si plně uvědomujeme, že nejde o skutečné osoby v autentických situacích, ale o herce. U animovaných filmů či seriálů se toto podle mého názoru ještě prohlubuje. Už samotné médium animace a výtvarná stylizace nás často odtrhují od reality a neumožňují nám se s postavami dostatečně ztotožnit. Nepociťujeme tedy trapnost nijak palčivě. Mám zde na mysli *Simpsonovy* (*The Simpsons*, 1989–2020), *Městečko South Park* (*South Park*, 1997–2019) či o něco méně známý *Moral Orel* (2005–2008). Pro hrdiny všech tří seriálů je typické nepatřičné chování, překračování tabu a veskrze jednání, které by v nás v reálném životě přinejmenším vyvolávalo rozpaky či pohoršení. Jelikož se však pohybujeme v jiném světě, hlasité říhání na veřejnosti, pozvracení spolužačky, mimozemská sonda v zadku či oplodňování sousedek zbožným katolickým chlapcem jsou pro nás pouze zdrojem humoru a přijímáme je bez sebemenšího studu.

7.3 Trapnost ve *Skvělém krasavci*

Oproti výše zmíněnému *Skvělý krasavec* nepracuje s trapností jen jako s komickým elementem, nýbrž se snaží stavět také na jejím nepříjemném aspektu. I tak je pohled na ni v mém filmu opět poměrně subjektivní záležitostí. Jak jsem se sama přesvědčila, jedná se skutečně o fenomén společenský. Dívám-li se totiž na *Skvělého krasavce* o samotě, eventuálně se svými bratry, nepociťuji trapnost absolutně žádnou (na rozdíl od svého staršího bratra), dokonce jsem s tím, co vidím, nadmíru spokojena. Jakmile se však *Skvělý krasavec* ocitne mimo tento kontext „zasvěcenců", mé vnímání trapnosti je zcela odlišné a cítím se v takových chvílích přinejmenším nekomfortně a rozpačitě, popřípadě až zahanbeně; a trpím. Toto není nijak překvapivé, neboť film je založený na společných zážitcích, interních vtípcích, odkazech a narážkách běžnému divákovi často nečitelných, tedy až téměř osobní mytologii, která může být po přenesení do jiného prostředí značně nepatřičná. Již samotná podstata *Skvělého krasavce* ho tedy k trapnosti předurčuje.

Za pomyslného vítěze v této kategorii pokládám svůj autentický komentář, nejvíce pak ve chvíli, kdy čtu konverzaci s bratry „jako robot".[159] Následuje pasáž s elektronickou komunikací sourozenců jako celek, jež nedává žádný smysl a útržky dialogů nejsou ani vtipné. Poté zamalovávaná fotografie mé osoby uvedená titulkem „vyfotil jsem ti kravičku" (ne kvůli kravičce, ale kvůli vlastnímu obličeji). Pro znásobení tristního[160] účinku přidávám tuto i sem (Obr. 55). Už úhrnné pojetí filmu jako komentování jakéhosi obskurního domácího videa kombinovaného s dialogem s Jakubem mi připadá trapné kvůli velmi důvěrnému charakteru. Vidím tedy nebývalý potenciál trapnosti právě v prezentování intimních záležitostí[161].

Zde se nabízí otázka, co sleduji tím, že vědomě předkládám divákům snůšku osobních dojmů, o nichž předpokládám, že je budou spíše obtěžovat, a za které se před nimi stydím. Celým tímto konceptem vysílám jasný vzkaz: Má to být nepříjemné a všichni budou trpět.

[159] Jakub oproti tomu shledává nejvíce trapným název filmu, a dále – z neznámého důvodu – také útržky archivních záběrů filmu *Harry Potter po sto padesáti letech*. Přitom jsem je zcela zbavila původního dabingu v podání našich předpubertálních hlásků.
[160] Slovo tristní je zde ve významu „žalostně trapný".
[161] „Prezentování intimních záležitostí" taktéž doporučuji případným zájemcům o název punkové kapely.

Obrázek 55. „Vyfotil jsem ti kravičku“.

7.4 Výzkum trapnosti

Pro potřeby této práce jsem se rozhodla opět využít vlastních zkušeností a detailněji rozpitvat jeden z – dle mého názoru – vysoce trapných výstupů, jehož jsme byli s mým starším bratrem spontánními aktéry. Jak jsem zpětně zjistila, taktika, kterou jsem za tímto účelem použila, není nijak originální. Již zmiňovaný Adam Kotsko v souvislosti se svým projektem o trapnosti nabízí přístup redefinování každé trapné situace jako „výzkumu“[162]. Tuto strategii nikterak nedoporučuji, neboť místo toho, abyste vše bez většího povyku přešli, se ztrapníte nejen při prvotní události, ale následně ještě u dotazování zúčastněných svědků a při zpracovávání a prezentování závěrů, čímž na celou věc upozorníte a zcela zbytečně ji zhoršíte.

Nyní tedy k samotnému bádání. Cílem bylo zjistit, jak se liší vnímání trapnosti konkrétní události u různě zapojených lidí. Nositeli trapnosti jsme zde já a Jakub, kteřížto považujeme automaticky za velmi trapnou každou svoji sociální interakci. Na vybranou příhodu, v níž jsme se subjektivně chovali nadmíru trapně, jsem se zpětně dotazovala několika přihlížejících. Nejedná se samozřejmě o vědecký výzkum coby „systematické, kontrolované, empirické a kritické zkoumání hypotetických výroků o předpokládaných

[162] KOTSKO, Adam. *Awkwardness: An Essay*. Zero Books, 2010, s. 4. ISBN 978-1-84694-391-1.

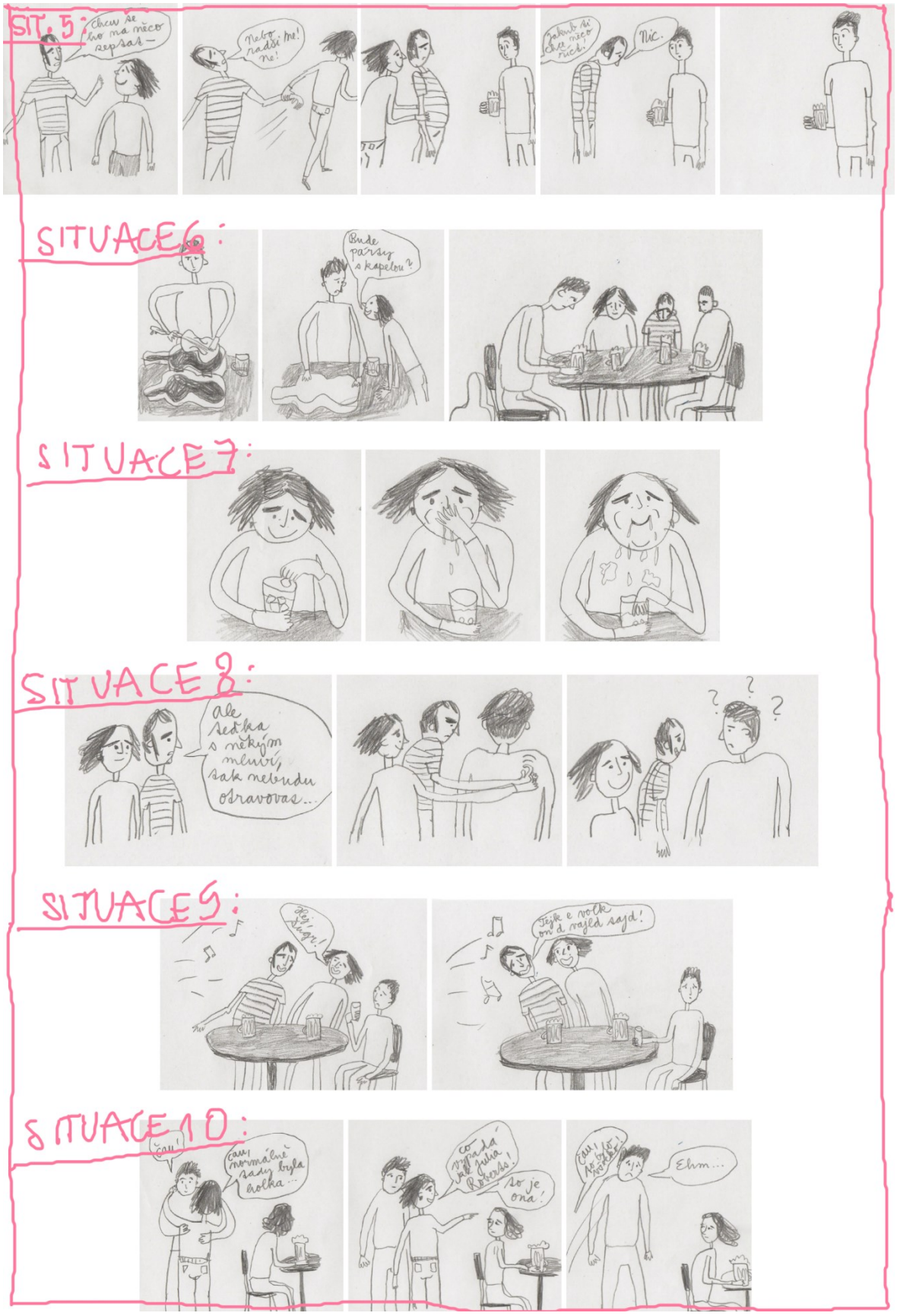
vztazích mezi přirozenými jevy“[163], tudíž nepoužívám (alespoň ne záměrně) vědecké metody sbírání dat, které neznám, a nezaobírám se příslušnými kritérii. V závěru této podkapitoly také zjistíte, že ani nic zajímavého nepřináší.

Trapná událost: Já a Jakub se spolu s přáteli zúčastňujeme koncertu v brněnském restauračním zařízení. Pod vlivem nadměrného množství alkoholu zejména: zpíváme, pobíháme po celém restauračním zařízení včetně místnosti s karaoke a jukáme na sebe, nazýváme neznámé návštěvníky Harrym Potterem / Benignim[164] (na základě brýlí, respektive vnější podobnosti) a ostentativně na ně ukazujeme, hlasitě upozorňujeme na osoby, s nimiž bychom chtěli mít pohlavní styk (já), pobryndáváme se ginem s tonikem, vybíráme z něj rukou kostky ledu a cumláme je (já), plácáme toho druhého nečekaně do zad, obtěžujeme a uvádíme do trapných situací přátele a známé, které zde potkáváme, zveme pozůstalé členy kapely na „párty s kapelou“, a tak podobně. Pro ilustraci slouží obrázky níže (Obr. 56–59).

Obrázek 56. Jakub (vlevo) a já (vpravo) coby vysvětlivka k následujícím obrázkům.

[163] KERLINGER, Fred N. *Základy výzkumu chování: Pedagogický a psychologický výzkum*. Vydání I. Praha: Academia, 1972, s. 27.
[164] Roberto Benigni – italský komik, herec a režisér, vyskytující se na filmovém plátně od sedmdesátých let až do dnešních dní v podstatě nezměněné podobě.

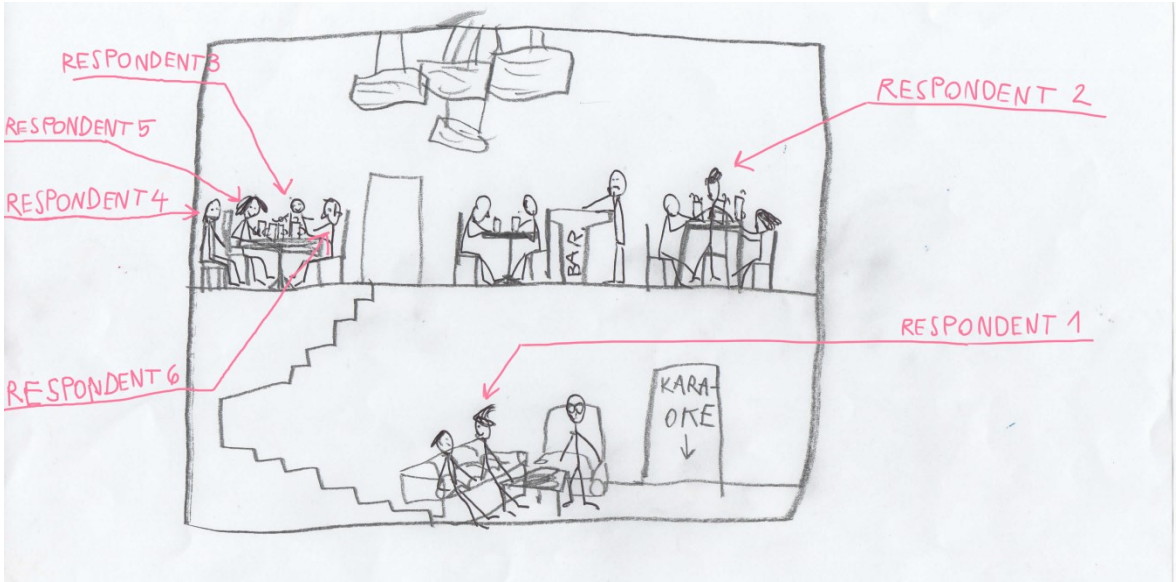
Obrázek 57. Ukázky trapných situací.



Obrázek 58. Ukázky dalších trapných situací.

Obrázek 59. Soubor trapných situací na téma „Harry Potter“.

Následně jsem oslovila svědky na různých pozicích (Obr. 60) a požádala je o zhodnocení míry trapnosti našich výstupů. Tento vzorek šesti osob zahrnuje mne i Jakuba, dále pak našeho mladšího bratra a další osobu, s níž jsme trávili celý večer, a dva pozorovatele zpovzdálí, kteří nebyli přítomni všemu a nijak zvlášť se na nás nezaměřovali.



Obrázek 60. Schéma umístění respondentů.

Dotazník pro respondenty se skládal ze dvou krátkých částí:

Část 1: Zhodnoťte trapnost mého a Jakubova opileckého chování (každého zvlášť) na stupnici od 1 do 10 (1 = nijak trapné to nebylo; 10 = společenská sebevražda).

Část 2: Odpovězte na otázku: Změní takováto zkušenost k horšímu váš pohled na člověka?

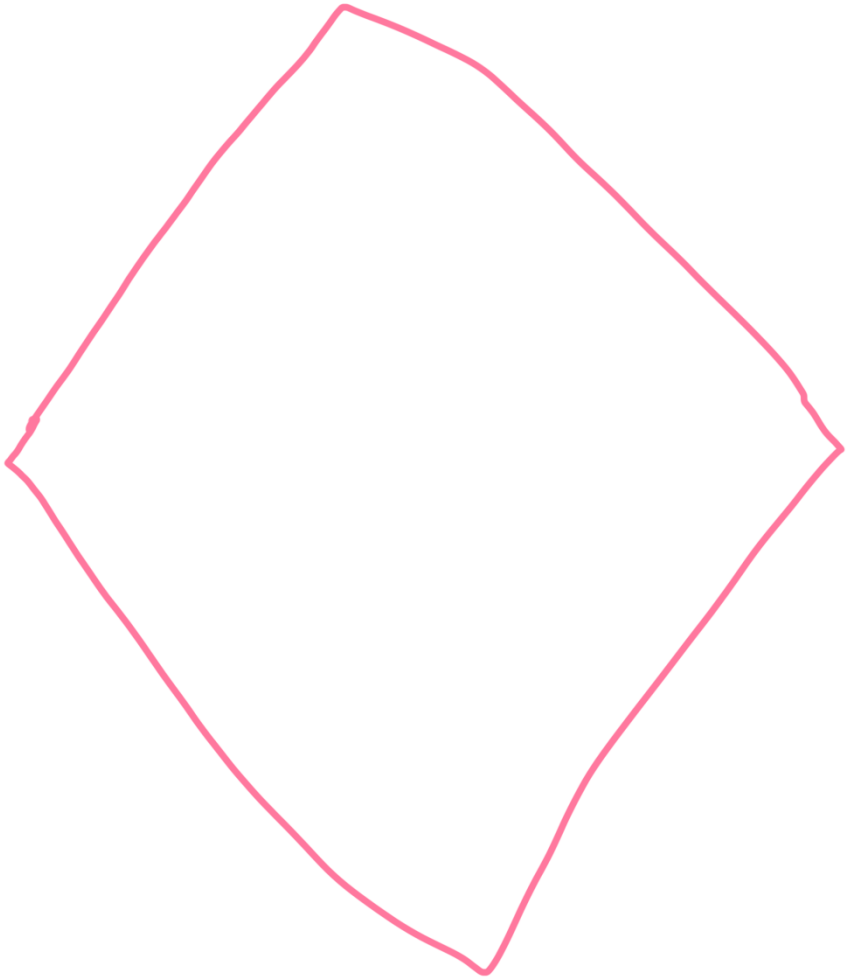
Jejich odpovědi jsou shrnuty v následující tabulce (Tab. 1).

Tabulka 1. Odpovědi respondentů na dotazník trapnosti.

	Část 1 – odpovědi respondentů	**Část 2 – odpovědi respondentů**
Respondent 1	Bylo to spíš vtipné, jak trapné.	NE. Jen konverzace s tou osobou už tolik nevyhledávám, když vím, že si s ní nemám co říct.
Respondent 2	Jakub: 4; já: 1.	NE.
Respondent 3	Jakub: 2; já: 3–4.	NE. Možná, kdyby se to opakovalo ještě několikrát, tak by to mohlo změnit můj názor.
Respondent 4 (náš mladší bratr)	Jakub: 6; já: 8.	ANO.
Respondent 5 (já)	Jakub: 6; já: 8.	ANO. Ale ne vždycky.
Respondent 6 (Jakub)	Jakub: 10; já: 10.	ANO.

Závěr: Jednoznačně se potvrdilo, že sami sebe skutečně hodnotíme o něco přísněji a připadáme si trapnější, než jak nás vidí ostatní. Navíc se zdá, že u pouze přihlížejících respondentů nijak zvlášť neutrpí ani obraz (domněle) ztrapněné osoby. Při bližším pohledu to ale není vůbec tak jednoznačné, jelikož milosrdná hodnocení přicházela ze vzdálených míst, zatímco ta horší z bezprostřední blízkosti. Navíc náš mladší bratr (*Respondent 4*) nás ohodnotil stejně jako já, což vzhledem k tomu, že nás zná a nebyl svědkem našich trapností poprvé, patrně potvrzuje, že jeho pohled na nás byl mnoha zkušenostmi již dávno zhoršen. Poněkud pesimistické jsou i dodatky k druhé otázce *Respondentů 1 a 3*. *Respondent 1* sice odpovídá NE, jeho dodatek však říká spíše pravý opak; toto celé následně opět rozporuje tím, že se se mnou bavit nepřestal. *Respondent 3* se s námi moc často nevídá, ale dá se předpokládat, že pokud by se s námi vídal častěji, jeho NE by se změnilo v ANO a dostal by se na úroveň *Respondenta 4*. Náš věčný sourozenecký souboj, prostupující celým filmem *Skvělý krasavec aneb Žít nudný, nespokojený a lhostejný život bez cíle a bez naděje* i touto prací, v tom, kdo je vyobrazen v horším světle a kdo je trapnější, výmluvně shrnuje

Respondent 2 v dodatku mimo tabulku: „Jste, jak říkáš, stejní a rychle utíkáte z místa činu.“ – což je mimochodem jeden z rysů sociální fobie[165].



Obrázek 61. Kosočtverec.

[165] PRAŠKO, Ján a Michaela HOLUBOVÁ. *Sociální fobie a její léčba*. Praha: Grada Publishing, 2017, s. 18. ISBN 978-80-271-9592-3.

8 ETIKA

Vzhledem k charakteru svého magisterského filmu považuji za vhodné alespoň okrajově zmínit problematiku etiky. Jak uvádím již ve třetí kapitole, na základě fikční povahy nemohu *Skvělého krasavce* jednoznačně pokládat za dokumentární film. Jelikož však tento snímek poměrně tvůrčím způsobem nakládá se životem skutečné osoby, respektive skutečných osob (byť zcela smyšlených), opírám se zde o etické otázky s dokumentárním žánrem spojené. A přesto, že ji v tomto kontextu nepovažuji za tolik závažnou, neopomínám ani etiku ve vztahu k divákovi, která si zaslouží pozornost bez ohledu na filmové kategorie.

8.1 Etika ve vztahu k subjektu

Dokumentární filmy jsou často plné kontroverzí pramenících jak z očekávání diváků, považujících tento typ podívané nezřídka za objektivní zdroj faktů, tak ze vztahu filmaře a subjektu. *Skvělý krasavec* se pravdivosti jasně zříká, proto je na místě se spíše než na manipulaci s diváky nejprve zaměřit na „subjekt“, tedy Jakuba. O tom sice tvrdím, že si film o své osobě sám vyžádal, i kdyby tomu tak však bylo, mělo by mi přesto mé morální cítění velet věnovat se dopadům tohoto snímku na jeho život a případně reflektovat jeho přání či změny názorů.

Kinematografie využívá z lékařství převzatý informovaný souhlas, který by – kromě ošetření právní stránky – měl zajistit, že je subjekt patřičně seznámen s průběhem natáčení a se všemi jeho aspekty a možnými důsledky. Obsah tohoto dokumentu není striktně vymezen, musí však být poučený, kvalifikovaný a svobodný.[166] Nic takového jsem samozřejmě od svého staršího bratra nezískala, a to ani v ústní podobě. Nepovažuji to však za přílišné morální selhání, neboť tato formalita rozhodně nemůže postihnout veškerá rizika. Jak podotýká profesor Calvin Pryluck, filmoví tvůrci nemohou vědět, jakým způsobem použité scény ovlivní životy zachycených lidí, co jim může ublížit a jaký význam pro ně může mít i zdánlivě nevinný záběr, nehledě na sebelepší úmysl.[167] S maximálně uvědomělou ohleduplností by ovšem asi těžko vznikl jakýkoli film dotýkající se reálných osob. Jakub se toto riziko rozhodl podstoupit.[168] Domnívám se však, že si –

[166] HAŠKOVCOVÁ, Helena. *Informovaný souhlas: proč a jak?*. Praha: Galén, c2007, s. 25. ISBN 978-80-7262-497-3.
[167] PRYLUCK, Calvin. Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming. *Journal of the University Film Association*. 1976, **28**(1), 21–29. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/20687309
[168] Tvrdí autorka.

stejně jako já – stále plně nepřipouští, že by mohl být *Skvělý krasavec* promítán i jinde než doma v obývacím pokoji.

Pro konfrontaci s konkrétními etickými otázkami se opět obracím na Billa Nicholse, jehož východiska se logicky více méně shodují s dalšími teoretiky. Na některé z nich jsem v kontextu svého filmu našla odpověď poměrně rychle: „Měli by [sociální herci – čili například Jakub] dostat honorář?“[169] – Ne. „Měli bychom člověku, kterého natáčíme, říci, že se tím může zesměšnit nebo že mnozí budou jeho počínání posuzovat negativně?“[170] – Ano, a to jsem také učinila. Poměrně brzy totiž bylo jasné, že *Skvělý krasavec* je v podstatě soustavným zesměšňováním Jakuba. O postupu jsem svého bratra samozřejmě ledabyle informovala, nicméně jeho výhrady (týkající se zejména množství vyobrazeného zvracení a použití archivních záběrů *Harryho Pottera po sto padesáti letech*) jsem přesto nebrala nijak v potaz. V dalších fázích produkce ovšem vyšlo najevo, že mnohem více zesměšňuji sama sebe a film vypovídá mnohem více špatného právě o mně. Nejsem si však jistá, zda to nějak ospravedlňuje zesměšňování druhých či zda je to pro Jakuba dostatečná satisfakce. Navíc je můj bratr ve filmu v podstatě pasován do role jakési oběti, která je vláčena životem a pravděpodobně potřebuje podporu zvenčí. To podtrhuji i závěrečným přidáním „holky“ (Obr. 62) vlastní rukou jakožto zásahem shůry a komentářem znevažujícím jeho vlastní úspěchy – například získání zaměstnání.

Obrázek 62. Zásah shůry v podobě řádné přítelkyně.

[169] NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, s. 63. ISBN 978-80-7331-181-0.
[170] NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, s. 68. ISBN 978-80-7331-181-0.

Nichols téma uzavírá s tím, že etika by měla mimo jiné spočívat v zachování úcty vůči subjektům.[171] Zajímavý je v této souvislosti pohled Heleny Třeštíkové (která vzbudila nemalé rozpaky kupříkladu svými nejednou drastickými časosběrnými záběry narkomanky Katky). Ta jako mezní situace, které by už netočila, uvádí: absolutně dehonestující – například člověka ožralého do němoty, ztrapňující a intimní scény[172]. Kromě poslední zmiňované se mi ve *Skvělém krasavci* podařilo myslím obstojně obsáhnout všechny. Můj vztah k „subjektu" by se tedy dal charakterizovat jako neuctivý.

Připustíme-li si určité paralely mezi dokumentaristikou a žurnalistikou – konkrétně u zprostředkovávání životních událostí a příběhů skutečných lidí prostřednictvím reportáží či celých knih zabývajících rozličnými kauzami a lidskými životy – dostaneme se do oblasti mnohem bezohlednější. Za pozornost stojí některé poznatky Davida H. Richtera v jeho práci[173] o etice v nonfikčním filmu[174]. Zmiňuje se zde například tvrzení, že „novináři jsou živi ze zrazování lidí, v nichž vzbudili důvěru a spřátelili se s nimi"[175], a že – ať už tvrdí cokoli – jejich záměrem je vždy napsat vlastní příběh, respektive příběh podle svého, a klamání a jistá neúcta ke skutečnému životnímu příběhu subjektu k tomu prostě patří.[176] To sice není příliš morální, nicméně to ani není žádné překvapující zjištění, se kterým by zainteresovaní lidé nemohli počítat. Obzvláště, pokud tito zainteresovaní lidé disponují svéprávností a znají osobu s pohnutkami potenciálně bezohledného žurnalisty a zrádce již desítky let (a ještě k tomu velmi dobře).

Vzhledem k výše zmíněným úskalím a dilematům nemám vůči Jakubovi pocit (nijak zvlášť velkého) etického provinění. Podobně ledabylý přístup jsem ovšem zvolila i u dalších ne zcela dobrovolných účastníků, kteří se ve filmu ocitají zpravidla nevědomky; a zde se jisté rozpaky objevují. Využití výroků svých přátel nepokládám za nijak urážlivé, přesto jsem je alespoň zpětně upozornila a požádala o laskavé svolení. A můj mladší bratr je velmi tolerantní člověk, kterého žádné umisťování do filmu nemůže zneklidnit. Smířená

[171] NICHOLS, Bill, ref. 170.
[172] TŘEŠTÍKOVÁ, Helena a Pavel KOSATÍK. *Sběrná kniha*. Vydání první. V Praze: Paseka, 2017, s. 288. ISBN 978-80-7432-752-0.
[173] RICHTER, David H. Keeping Company in Hollywood: Ethical Issues in Nonfiction Film. *Narrative* [online]. Ohio State University Press, 2007, **15**(2), 140–166 [cit. 2020-03-26]. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/30219248
[174] Pojmem „nonfikční film" autor míní biografické a historické filmy dramatizující události v životech skutečných lidí, které hrají herci.
[175] „[…] journalists make their livings by betraying the people whom they encourage to trust and befriend them." In: RICHTER, David H. Keeping Company in Hollywood: Ethical Issues in Nonfiction Film. *Narrative* [online]. Ohio State University Press, 2007, **15**(2), 148 [cit. 2020-03-26]. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/30219248. (Přeložila autorka.)
[176] RICHTER, David H., ref. 173, s. 148.

tak nejsem především s již dříve jmenovanou postavou „pána ze zahrad“ (Obr. 63), kterého vůbec neznám a jehož jediným prohřeškem je, že ho potkávám a svým vzhledem se nápadně podobá mému staršímu bratrovi. Doufám proto, že film nikdy neuvidí. Přes drobné pochyby však stále považuji *Skvělého krasavce* za dílo bez výrazného etického provinění, neboť veškerý jeho obsah obaluji nánosy animace, exprese, nadsázky, smyšlenosti a uměleckého pojetí.

Obrázek 63. „Pán ze zahrad“ v detailu.

8.2 Etika ve vztahu k divákovi

Etika ve vztahu k filmovému divákovi je prvotně spjata s otázkou pravdivosti. David H. Richter se ve výše zmíněné práci soustředí zejména na zkreslování a pozměňování psané historie. Ta má na rozdíl od filmu tu výhodu, že není svazována útvarem, jenž vyžaduje určitý začátek, střed a pokud možno uzavřený konec. Filmař je tak za účelem vytvořit kompaktní dílo jistého tvaru nucen deformovat či vypouštět fakta, vynechávat nedůležité odbočky, případně zredukovat počet postav.[177] V případě *Skvělého krasavce* jsem se sice vcelku osvobodila od nucené struktury začátku, středu a konce, nicméně je pravda, že jednotlivé epizody jsou zpřeházené a vytrhané z kontextu; to se však v díle tohoto typu dá

[177] RICHTER, David H. Keeping Company in Hollywood: Ethical Issues in Nonfiction Film. *Narrative* [online]. Ohio State University Press, 2007, **15**(2), 144 [cit. 2020-03-26]. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/30219248

očekávat a snad tím tedy nikoho příliš neobelhávám. Za relevantní prohřešek považuji sekvenci se svým bývalým přítelem (Obr. 64). Ta vinou časové zkratky může působit, jako bych jej obviňovala ze svého vlastního životního úpadku (ale není tomu tak), přestože to tak nebylo nikterak zamýšleno[178]. Nicméně toto je neetické spíše vůči zobrazené osobě, nikoli vůči divákovi.

Obrázek 64. Začátek sekvence zachycující životní úpadek autorky (hlava vpravo).

Alibistickou deklarací přiznané smyšlenosti a lživosti obsahu svého snímku se obhajuji neustále, avšak bez ohledu na pravdivost faktů je zde i jiné riziko obelhávání. Film jako takový je očividně velmi sugestivní médium, které svádí diváka věci na plátně přijímat a zpochybňovat mnohem méně než v jiných situacích.[179] V tomto kontextu Richter zmiňuje etiku vyprávění, tedy jak je příběh vyprávěn a jak a kam diváka vede.[180] Ačkoli si sama nejsem zcela jistá, kam přesně diváky vedu či chci vést, celková autenticita *Skvělého krasavce* by mohla implikovat pravdivost výjevů, případně různých tvrzení a průpovídek v komentáři. Přesto doufám, že celým svým konceptem snímek dostatečně vyzývá publikum, aby nic nebralo vážně.

[178] Nebo to alespoň nebylo zamýšleno v jakémkoli zlém vyznění.
[179] CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. V Praze: Akademie múzických umění, 2008, s. 125. ISBN 978-80-7331-143-8.
[180] RICHTER, David H. Keeping Company in Hollywood: Ethical Issues in Nonfiction Film. *Narrative* [online]. Ohio State University Press, 2007, **15**(2), 141 [cit. 2020-03-26]. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/30219248

Je zde také možnost nahlížet film jako takový prostě jako umělecké dílo; jednoznačně tudíž patří do oblasti fikce.[181] Divák by mu tedy neměl věřit nikdy, byť by se film tvářil jako určitý druh svědectví. Svědectví samo o sobě totiž z perspektivy Sybille Krämer, dotýkající se této problematiky ve své práci[182], neznamená pravdu, ale výrok „musíte mi věřit".[183] A *Skvělý krasavec* nejenže proklamuje svoji smyšlenost; výslovně říká: „nesmíte mi věřit".

Vzhledem k určitému odstupu, který mi poskytlo prodloužení studia o rok, na některý obsah filmu pohlížím poněkud odlišně; řekněme, že nejen neblaze působí na moje etické cítění, ale možná lehce překračuje i moji hranici vkusu. Přesto jsem se ho rozhodla takto ponechat; chápu jej jako odraz tehdejšího rozpoložení a smýšlení, a pro film tedy hodnotný. Domnívám se, že dílo by se vždy mělo vztahovat k úseku života, v němž bylo vytvořeno – a to třeba i za cenu rozpaků či trapnosti.

A nyní je již na čase se po této nadměrné dávce nevyžádaných dojmů a zcela zbytných informací teoretického ladění přesunout k části praktické. Obsah je sice taktéž poněkud chatrný, nicméně alespoň v příznivější délce[184].

[181] KRÄMER, Sybille. Truth in Testimony: Or can a Documentary Film 'Bear Witness'? Some Reflections on the Difference between Discursive and Existential Truth. In: BENEDEK, András a Ágnes VESZELSZKI, ed. *In the Beginning was the Image: The Omnipresence of Pictures: Time, Truth, Tradition* [online]. Frankfurt am Main: Peter Lang AG, 2016, s. 30 [cit. 2020-03-26]. ISBN 978-3-653-07007-1. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/j.ctv2t4cns.5

[182] KRÄMER, Sybille. Truth in Testimony: Or can a Documentary Film 'Bear Witness'? Some Reflections on the Difference between Discursive and Existential Truth. In: BENEDEK, András a Ágnes VESZELSZKI, ed. *In the Beginning was the Image: The Omnipresence of Pictures: Time, Truth, Tradition* [online]. Frankfurt am Main: Peter Lang AG, 2016, s. 29–40 [cit. 2020-03-26]. ISBN 978-3-653-07007-1. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/j.ctv2t4cns.5

[183] KRÄMER, Sybille, ref. 182, s. 32.

[184] Bude to už kratší.

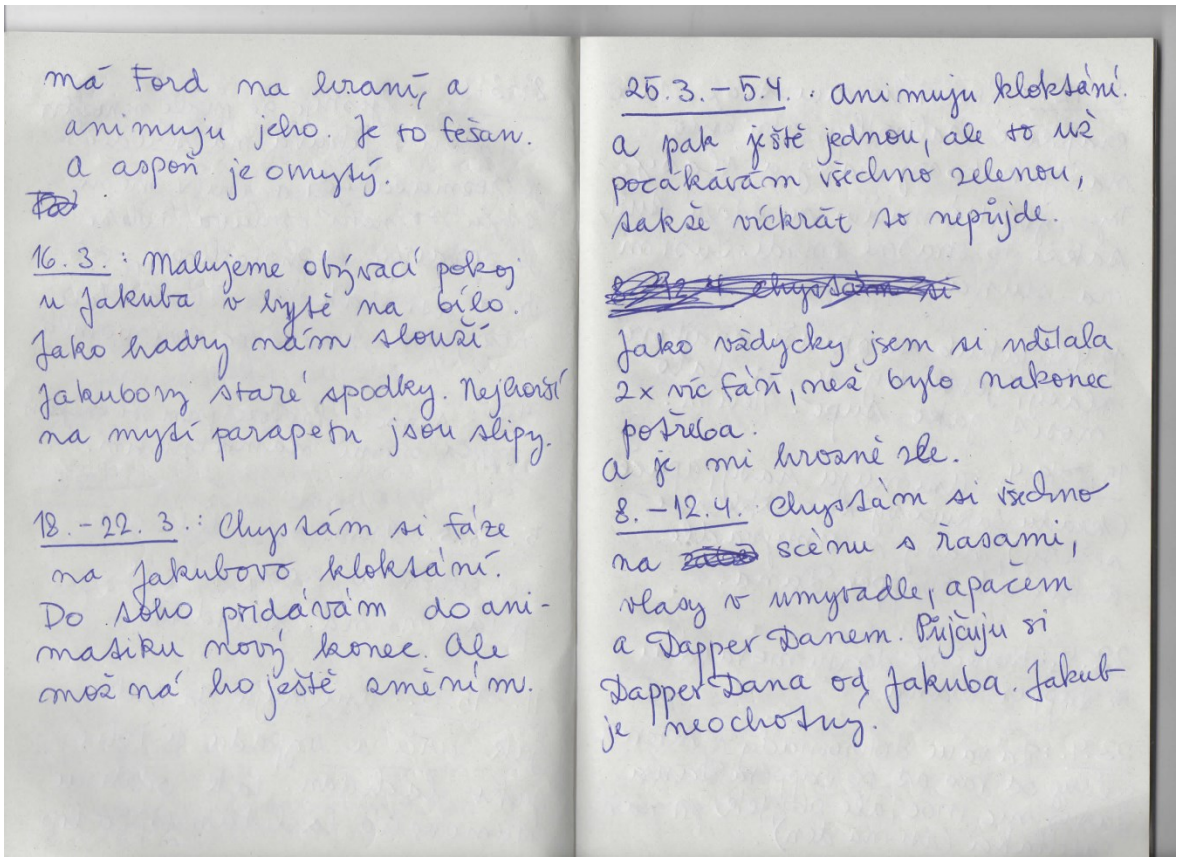
II. PRAKTICKÁ ČÁST

9 POČÁTKY PRÁCE A ANIMATIK

Jak jsem již uvedla, animatik je nejdůležitějším – a v podstatě jediným – hmatatelným podkladem pro animaci *Skvělého krasavce*. Jelikož se jedná o záznam mých náhlých vnuknutí a představ, přišlo mi přirozenější začít právě tímto tvarem. Také vzhledem k střípkovitému charakteru filmu a otevřenosti jeho závěru jsem shledala, že vynechat technický scénář a literární přípravu je zcela na místě. Na začátku jsem totiž skutečně měla pouze obrazy různých situací v hlavě se záměrem přenést je rovnou do dynamičtější formy a nechat všemu volný průběh.

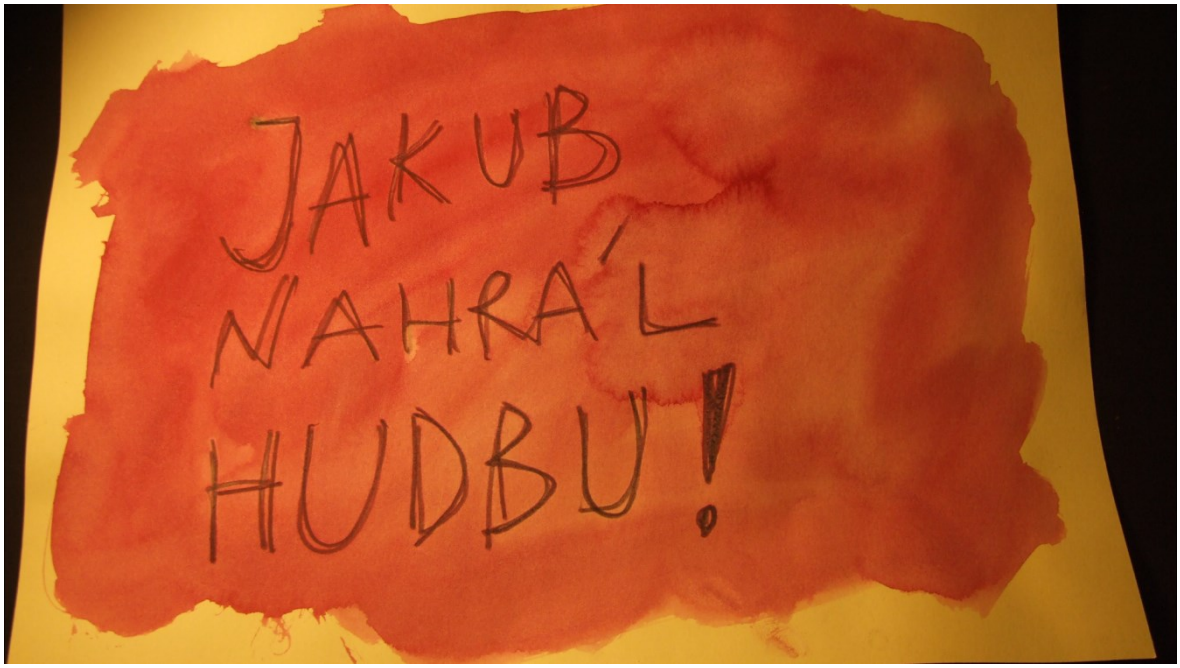
9.1 Počátky práce

Ač animatik fyzicky vznikl velice rychle, nemohu rozhodně říci, že bych ho jen tak z ničeho nic vykouzlila za jeden víkend. Nad filmem jsem aktivně začala přemýšlet koncem léta 2018, kdy jsem si také prozíravě založila animační deník (Obr. 65). Díky tomu vím, že prvním krokem bylo systematické vyvolávání nadšení pro tento námět jak ve mně samotné, tak záhy i v Jakubovi.



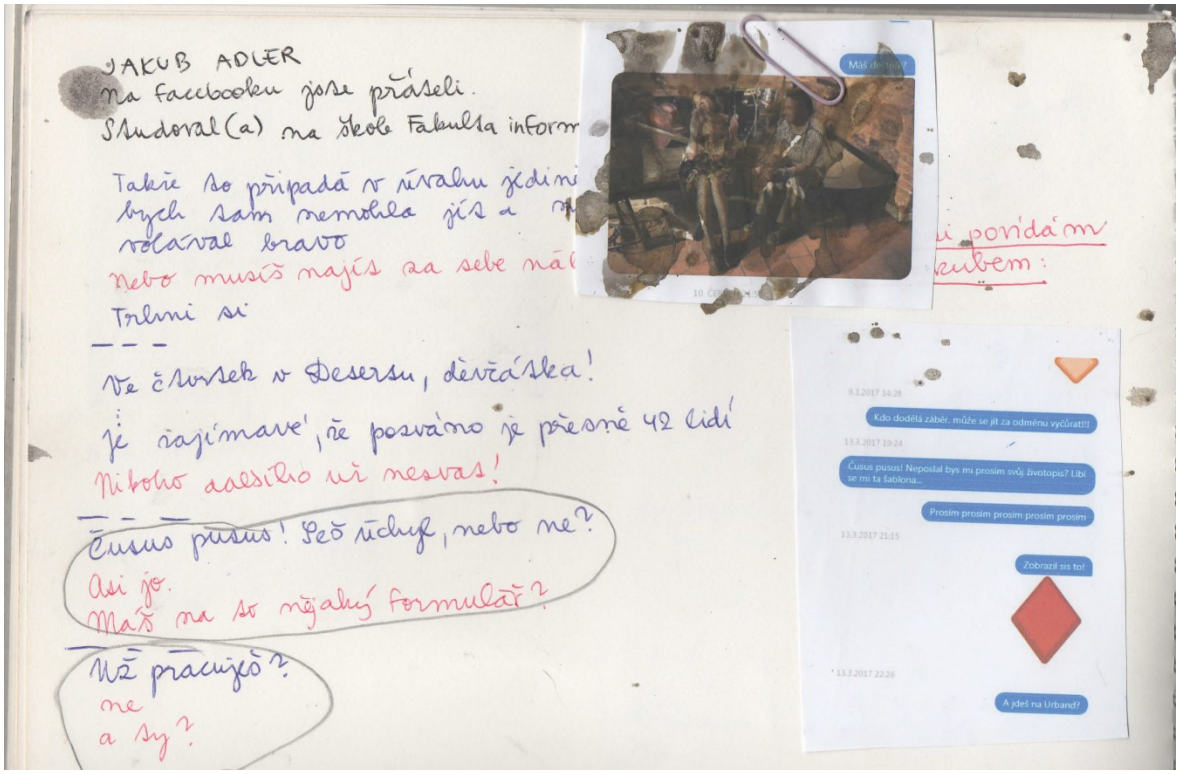
Obrázek 65. Náhodná ukázka z animačního deníku.

Základem mého způsobu práce jsou hloubavé procházky; bez nich je pro mne každá fáze tvorby žalostně neefektivní. Urovnávám si při nich v hlavě své představy o filmu, řadím zamýšlené scény, ale také pozoruji život okolo a nabývám pošetilého pocitu, že každý výjev, jenž se mi naskytne, do mého projektu perfektně zapadá a má s ním nějakou spojitost. Takto jsem tedy postupovala a později přidala procházky s nahrávkami hudby od svého staršího bratra, které mi k mému úžasu pro film na moji žádost poskytl. Jeho nečekaný čin mne zasáhl natolik, že se projevil i v animatiku, kde jsem tomuto věnovala místo (Obr. 66), a dokonce jsem zvažovala film pojmenovat „Jakub nahrál hudbu“. Později však tyto tendence vytlačily jiné dojmy, takže ve finální verzi se ona téměř obdivná zmínka vůbec nevyskytuje.



Obrázek 66. „Jakub nahrál hudbu“ coby výrazný prvek animatiku.

Dále jsem si vypisovala společnou konverzaci s Jakubem a mladším bratrem na Facebooku, popřípadě udělala printscreeny některých částí a vyhledávala zde sdílené či nás společně zachycující fotografie. Vše jsem si tiskla, vystřihovala a lepila do skicáku, kam jsem též načrtávala nedokonalé myšlenkové mapy. V tomto sešitu (Obr. 67 a Obr. 68) našly místo i Jakubovy fotografie z raného dětství a koláž jeho batolecí tváře s řasami, již jsem zachovala až do finální verze filmu (Obr. 69).



Obrázek 67. Stránka z přípravného skicáku.

Obrázek 68. Přípravný skicák – zavřený.

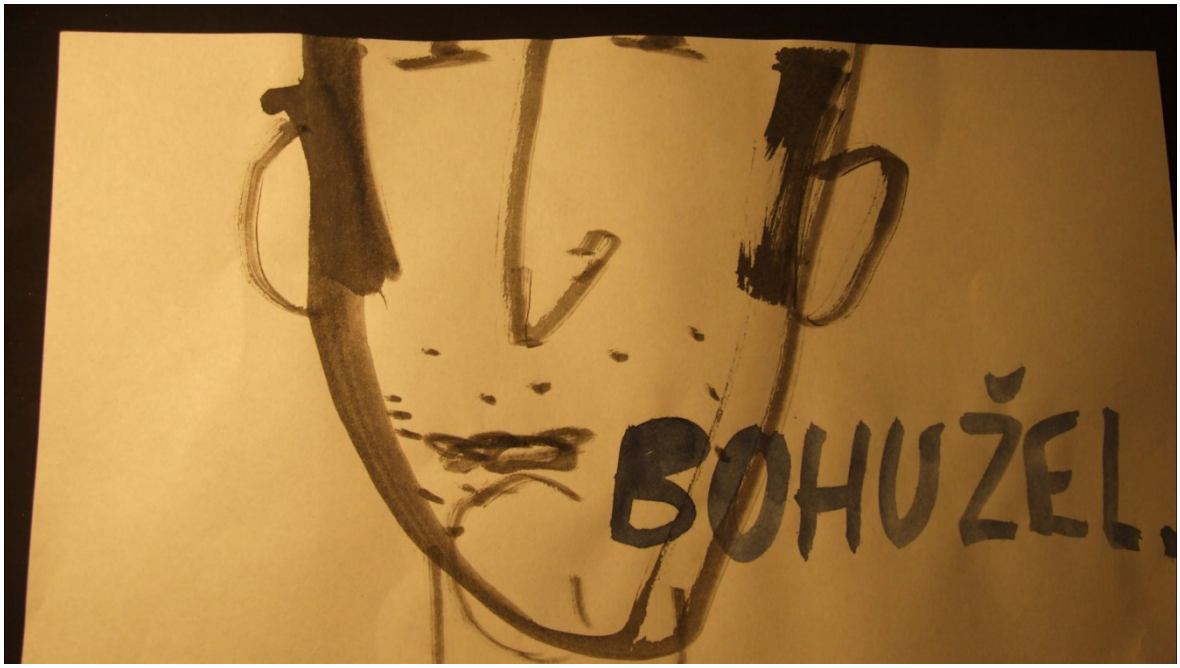
Obrázek 69. Koláž batolecí tváře Jakubovy, s řasami – ještě zachovalá.

9.2 Animatik

Po výše popsané přípravě jsem tedy přenesla zamýšlené obrazy na papír, respektive shromáždila potřebné rekvizity. Následně jsem je bezprostředně řadila za sebe a vše velmi hrubě naanimovala pomocí v ruce drženého fotoaparátu. Přestože jsem některé fáze nasnímala vícekrát, díky doslova ruční kameře jsem získala sérii rozechvělých fotografií, z nichž ani jedna nebyla stejná. V této fázi jsem se vzdala časování a v Adobe After Effects[185] jsem pouze razantně snížila snímkovou frekvenci. Výsledkem byla svižná, expresivní, kostrbatá, roztřesená a problikávající sekvence, kterou jsem doplnila o nahrávky hudby a můj pracovní voiceover, zaznamenaný na mobilní telefon Samsung GT-S5611. Zde jsem se ještě nezatěžovala uzavřením filmu, další epizody tedy přibývaly průběžně; intermezzo s autorčinými zkušenostmi se zvracením, Jakub v krásném novém bytě, závěrečný výjev s pojídáním párků. Nové verze už zahrnovaly i některé scény naanimované ve své definitivní podobě, práce na animatiku se tak organicky přelévala do práce na finální formě filmu.

[185] Adobe After Effects je software pro vizuální efekty a pohyblivou grafiku, s jehož pomocí lze založit požár. In: Adobe After Effects: Software pro video efekty. In: *Adobe ČR: Řešení pro kreativce, marketing a správu dokumentů* [online]. [cit. 2020-06-19]. Dostupné z: https://www.adobe.com/cz/products/aftereffects.html?gclid=CjwKCAjwxLH3BRApEiwAqX9arbOLIUQv5kGjKK3GpBpJueRhADznTratHSCNTvMe2YwQEAXKpPlNJBoCHu0QAvD_BwE&sdid=8JD95K3S&mv=search&skwcid=AL!3085!3!341215944844!e!!g!!adobe%20after%20effects&ef_id=CjwKCAjwxLH3BRApEiwAqX9arbOLIUQv5kGjKK3GpBpJueRhADznTratHSCNTvMe2YwQEAXKpPlNJBoCHu0QAvD_BwE:G:s&s_kwcid=AL!3085!3!341215944844!e!!

Animatik je pro celý film určující hlavně proto, že během několika hodin rozhodl o konečném pořadí záběrů, které se – až na přidané scény – v podstatě nezměnilo, a udal celkový tón *Skvělého krasavce*. Tento vpravdě nesrozumitelný útvar jsem shledala pro své účely velmi případným; roztřesenost, skicovitost i spontánnost rozhodnutí jsem tedy přenesla do dalšího postupu.



Obrázek 70. Snímek z animatiku, autenticky rozmazaný vlivem ruční kamery.

10 VÝTVARNÁ ŘEŠENÍ A ZVOLENÉ TECHNIKY

Stejně jako u kombinování různých druhů textu, titulků a voiceoveru jsem i zde sáhla po skládání mnoha technik a výtvarností, které se mi zdály pro daný moment výstižné. Ač jsem se pokoušela nejprve vyřešit výtvarnou stránku, a potom teprve vše realizovat, brzy jsem tuto obvyklou strategii opustila. Osvědčilo se mi zpracovávat podobu postav, kulis a rekvizit přímo při jejich výrobě, případně částečně až během animování. Výtvarná řešení jsou samozřejmě úzce propojená s animačními technikami a jejich vzájemné limity považuji za inspirující.

Postupů i výtvarností je ve *Skvělém krasavci* mnoho, důvodem je již zmiňovaná chuť experimentovat. Mnoha z nich jsem se dotkla už v minulosti a leckdy na ně navazuji. Spojuje je však právě to, že jsem se jich mohla dotknout doslova; tablet i počítač nahradily materiály, na které si lze skutečně sáhnout – snímané pod klasickou kamerou. Je tedy na místě vysvětlit, proč jsem se rozhodla jít touto poněkud zpátečnickou cestou. Mimo to, že k tomu film svým nostalgickým laděním vybízí, bylo pro mne zásadní volit především suroviny a techniky umožňující stříhání, trhání, čvachtání, a tak podobně, jelikož jinak mi práce jednoduše nepřináší takový požitek. Také nevidím důvod, proč bych se měla urputně snažit vyhledávat v počítačových programech co nejvěrnější způsoby, jak tyto postupy digitálně napodobit, když by to ve výsledku byla pořád pouze napodobenina – byť jistě velmi pracná a snad i sofistikovaná. Preferuji tedy možnost zasahovat do toho, co se děje v obraze, fyzicky.

Mimo to je pro mne důležité, aby divák vnímal, že se vše děje v reálném prostředí a že je to pouze hra; aby sice vnímal děj odehrávající se v animaci, ale zároveň si byl vědom, že sleduje kousky papíru (a dalších věcí), se kterými autorka manipuluje kdesi na půdě.

10.1 Výtvarná řešení

Výtvarné pojetí *Skvělého krasavce* vychází velkou měrou z animatiku. Bezprostředně použitá tuš a štětec coby nástroje k rychlému přenesení myšlenek na papír mi umožnily expresivní vyjádření, které mi vyhovuje, a proto jsem ho chtěla co možná nejvíce zachovat. Jelikož tíhnu ke skicovitým a nedokončeným formám, ponechala jsem i kresbu tuší a štětcem či perem v neuhlazené podobě. V některých případech došlo k posunu patrnějšímu, přesto si myslím, že původní výraz je stále čitelný (Obr. 71).

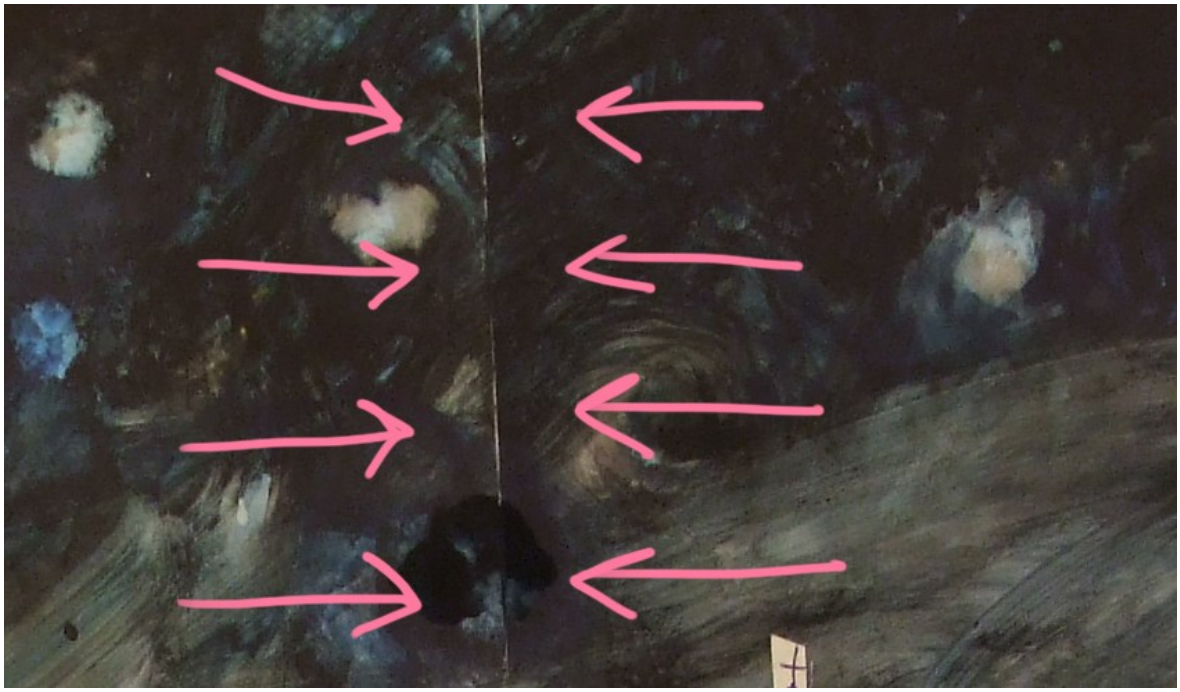
Obrázek 71. Porovnání výtvarného provedení v animatiku (nahoře) a jeho finální podoba ve filmu (dole).

Dalším východiskem mi byly vlastní skicákové záznamy. Kresby tužkou jsou často jejich jen lehce upravenou verzí; někdy rozstříhanou, někdy provedenou propisovací tužkou, někdy přenesenou na jiný druh papíru, případně na omítku, ale v podstatě se jedná o tytéž skici. Míra stylizace prostředí a postav tak často vychází hlavně z toho, po kolikáté jsem daný charakter kreslila; mnohokrát překreslované figury jsou méně skicovité a více stylizované s pevnější linkou – například sekvence se zamalováváním hlav (Obr. 72). Neméně významným faktorem je i zvolený materiál a technika; perokresba na tenkém papíře mi dovolila více detailů, zatímco tužku na měkké lepence jsem minimalizovala, jelikož tato je výrazná sama o sobě ve své hrubosti. Obecně jsem se snažila o jednoduchost a uvolněnost v kresbě, aby vynikly veškeré materiály. To platí i o barevnosti, v níž jsem zdrženlivá také proto, že se nepovažuji za nijak vynikající v oblasti malby, takže si zpravidla vystačím s natíráním a rozléváním barev po zadním plánu, při výjimečných příležitostech dokonce po plánu předním.

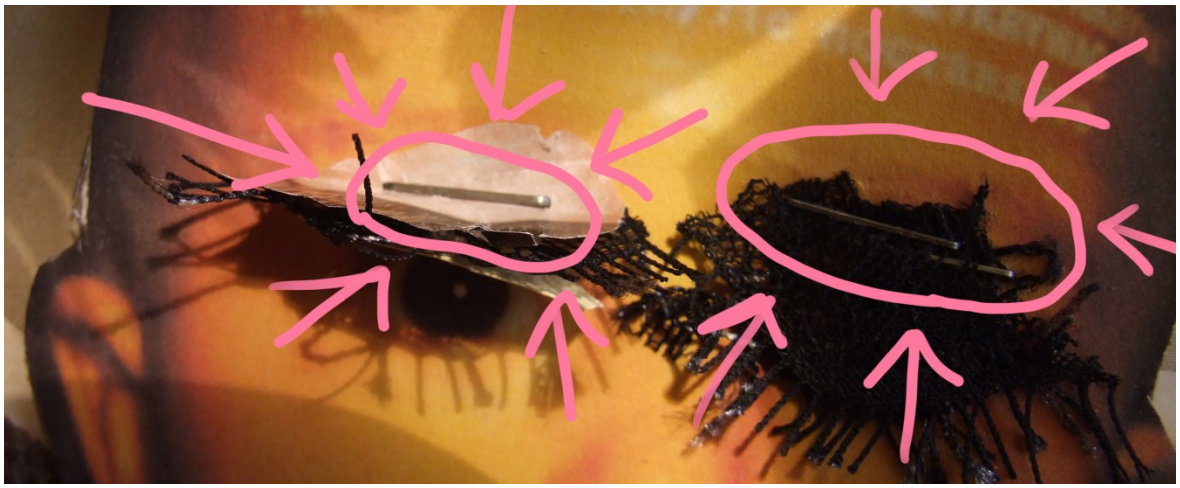
Obrázek 72. Větší měrou stylizovaná figura.

V duchu skicovitosti a záměrné rozpracovanosti jsem se rozhodla nezastírat veškerou nedůslednost v provedení. Například hvězdné nebe nad náměstím s kostelem (viz Obr. 71) se mi nevešlo na jeden papír, takže přímo uprostřed je jasně patrný spoj (Obr. 73). Podobně nemaskuji ani narychlo vytvořená oční víčka na Jakubově dětském obličeji, která se nikterak netají tím, že jsou jen ledabyle přicvaknutá kancelářskou sešívačkou Kin 406

(Obr. 74).[186] Lze si také povšimnout rozdílu mezi víčkem pravým a levým; v této fázi jsem vytvořila dvě varianty, abych se později rozhodla, kterou z nich použiji. Později jsem se ale vůbec nerozhodla.



Obrázek 73. Spoj – detail.

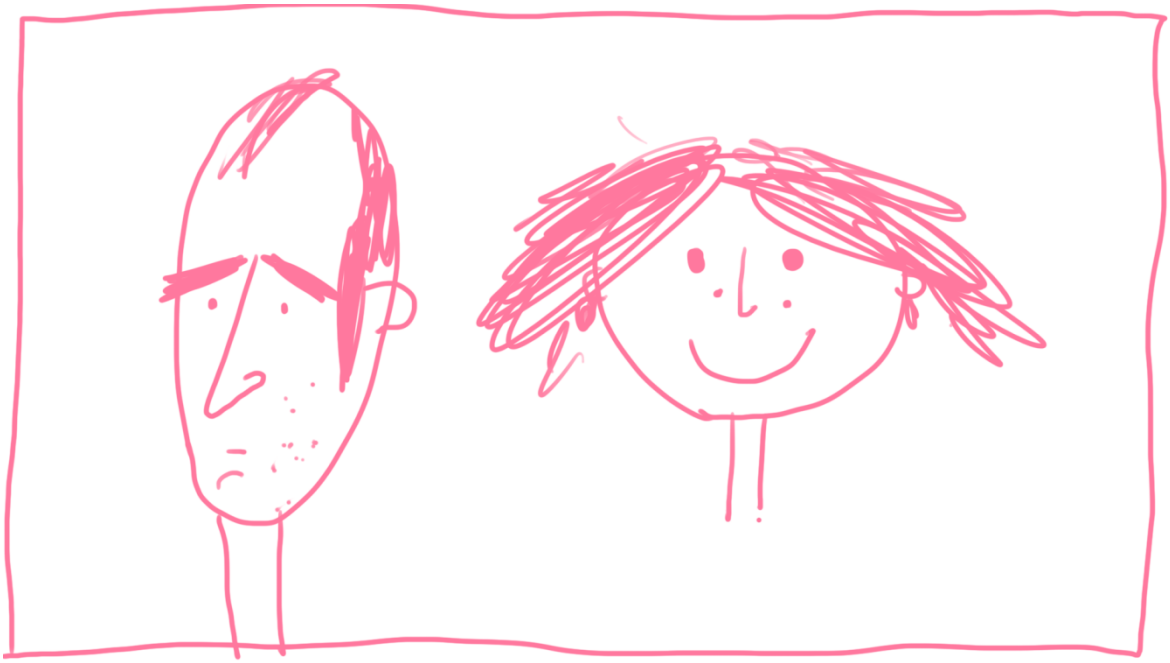


Obrázek 74. Použití kancelářské sešívačky Kin 406 na Jakubova oční víčka – detail.

Stylizace postav, především Jakuba, je nejen výsledkem neustálého překreslování spojeného s přípravou filmu, ale také mnohaleté historie skicákových záznamů mého bratra. Vlivem obojího jsem se z praktických důvodů – hlavně těch minimalizující práci –

[186] Původně bylo toto vytvořeno jen pro potřeby animatiku, později mi ale bylo zatěžko vytvářet obličej znova natolik, že jsem ponechala opotřebovaný provizorní prototyp, ačkoli zejména papír z levého víčka se již nepěkně odchlipoval.

dopracovala k této podobě. Přestože se napříč technikami lehce liší, základ ve své nejprostší formě je evidentní: uskupení očí (případně řas), delšího nosu, kotlet a občasného strniště na protáhlé tváři, většinou zaznamenané jen několika čarami. Jakubův obličej tedy nabyl podoby karikaturní značky, již pro něj už automaticky používám, a to nejen ve *Skvělém krasavci*. Podobně jsem pro sebe vytvořila kulatou rozcuchanou hlavu s náušnicemi a nesouměrnými kožními znaménky. Obojí znázorňuje následující obrázek (Obr. 75, viz také Obr. 56).



Obrázek 75. Esence Jakubovy (vlevo) a mé (vpravo) hlavy.

Ač se tedy výtvarno ve *Skvělém krasavci* různí, až na animace objektů, koláže či pixilaci bych ho charakterizovala jako skicákové kresby přenesené na hrubý karton nebo na akvarelová a tušová pozadí. Mírou realističnosti a deformace prvořadě nesleduji žádný hlubší cíl; jedná se pouze o výsledek mého momentálního rozpoložení a rozkreslení, případně usměrnění zvolenou technikou. Pro lepší představu následuje porovnání různých stylizací na Jakubovi (Obr. 76).

Obrázek 76. Různé podoby Jakuba.

10.2 Materiály

Obecně jsem se v oblasti použitých materiálů držela hesla „co dům dal“, opět velmi doslovně. V tomto směru je *Skvělý krasavec* filmem ekologicky šetrným; ačkoli na něj padlo surovin opravdu mnoho, jednalo se většinou o recyklaci. Výjimku tvoří pouze tužky, tuš, barvy, lepidlo, jeden nově zakoupený lifestylový magazín, párky a kremžská hořčice (Obr. 77); kečup domácí výroby poskytla maminka. Veškeré papíry a kartony jsou kazový odpad či přebytky z výroby.

Obrázek 77. Účtenky dokládající nákup některých materiálů z nerecyklovaných zdrojů.

Materiálem, který jasně dominuje celému filmu, je papír[187]. Tato dle mého názoru dokonalá surovina má všestranné využití; dá se kombinovat na nesčetně způsobů, lze s ní ztvárnit cokoli a je jednoznačně mojí vůbec nejoblíbenější. Pravděpodobně za to může – jako vždy – mé dětství, kdy mi sice rodiče odmítali pořídit všechny hračky, po nichž jsem toužila, ovšem papíru všech barev a tloušťky, kartonu, lepenek a vystřihovánek bylo doma vždy neomezeně. Již tehdy jsem objevila, že papírový svět obsáhne všechno, co nemám – od panenek, nábytku pro panenky, potravin do dětské kuchyňky, přes učebnice do Bradavic, papuče a televizi s pěti programy, až po kočku, medvěda či sestru v životní

[187] Papír je relativně tenká, stejnoměrná vrstva vláken (převážně rostlinného původu), vodou naplavených na síto, splstěných, odvodněných a usušených.

velikosti. Mimo to mne a mé sourozence rodiče motivovali pomocí časopisu pro děti *Méďa Pusík*[188] (Obr. 78), jenž obsahoval spoustu papírových kratochvílí k vystřihování a lepení.

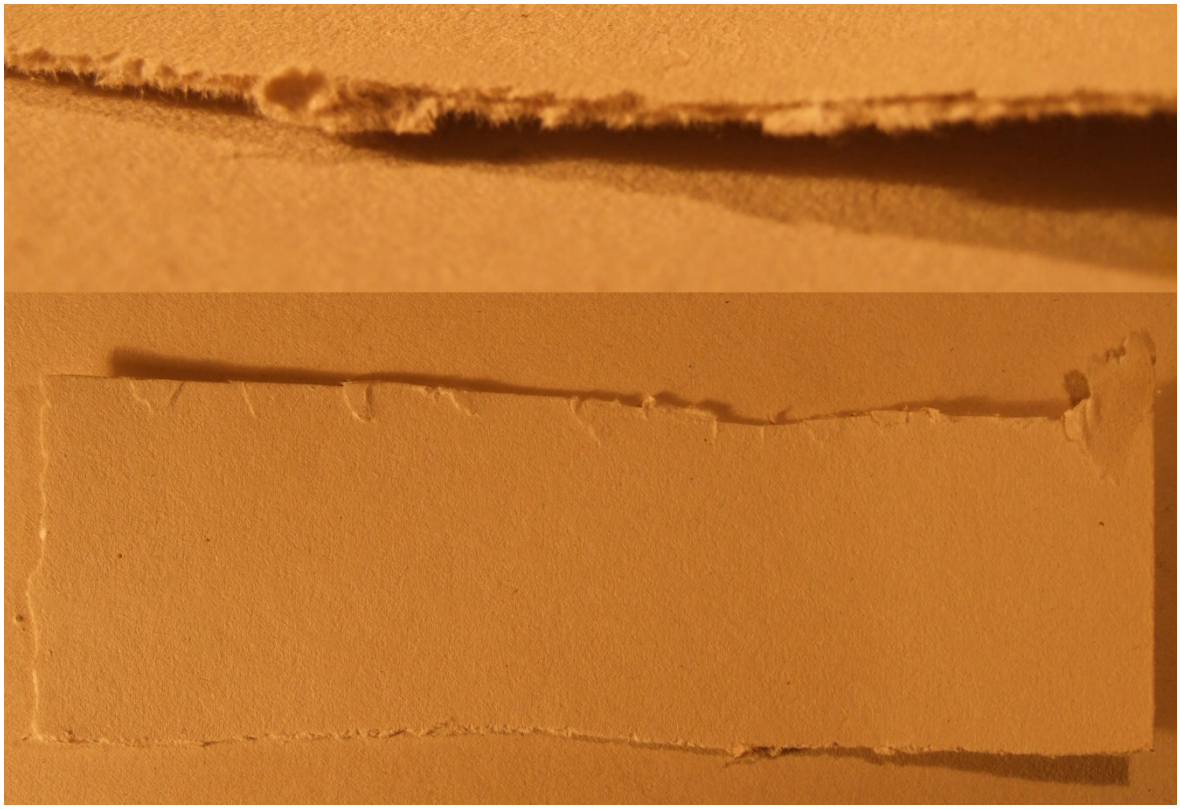
Obrázek 78. Časopis pro děti *Méďa Pusík*.

Na dotyčném materiálu mne vůbec neskutečně fascinuje, že přes svoji zdánlivou placatost je velmi prostorový, čehož lze využít na mnoha úrovních. Nejen vrstvením a kombinováním papírů, ale hlavně jejich přirozenou nestálostí a sklonem se různě kroutit, mačkat a trhat. Například ve scéně s Jakubem ležícím na gauči (Obr. 79) jsem pouze statickou kresbu obohatila o pokroucenou ruku (což nebyl původně záměr, jenom se mi nechtělo výstřižek lisovat) a oči. Přesto díky této bezděčné deformaci, pro materiál poněkud nepevný a snadno poškoditelný typické, a nasvícení, působí výjev prostorově.

[188] „Méďa Pusík je zvídavý medvídek, který rád poznává svět a vymýšlí nová dobrodružství. Je to pravý kamarád, který nezkazí legraci a nikdy nenechá své přátele na holičkách. Jeho nejbližšími kamarády jsou pejsek Bello – ztřeštěný větroplach, který se do všeho žene a leccos přitom vyvede, všudybylka myška Mimi – veselá uličnice, která někdy vyvádí pěkné neplechy, zajíček Hops – který jako správný zajíc rychleji skáče a mluví, než přemýšlí, a kočička Mau – která se pěkně stará o domácnost a své kamarády.“ In: Méďa Pusík a jeho kamarádi. In: *Dětský časopis Bumík a Méďa Pusík: Pražská vydavatelská společnost* [online]. [cit. 2020-06-20]. Dostupné z: http://www.medapusik.cz/index.php

Obrázek 79. Jakub ležící na gauči – výřez.

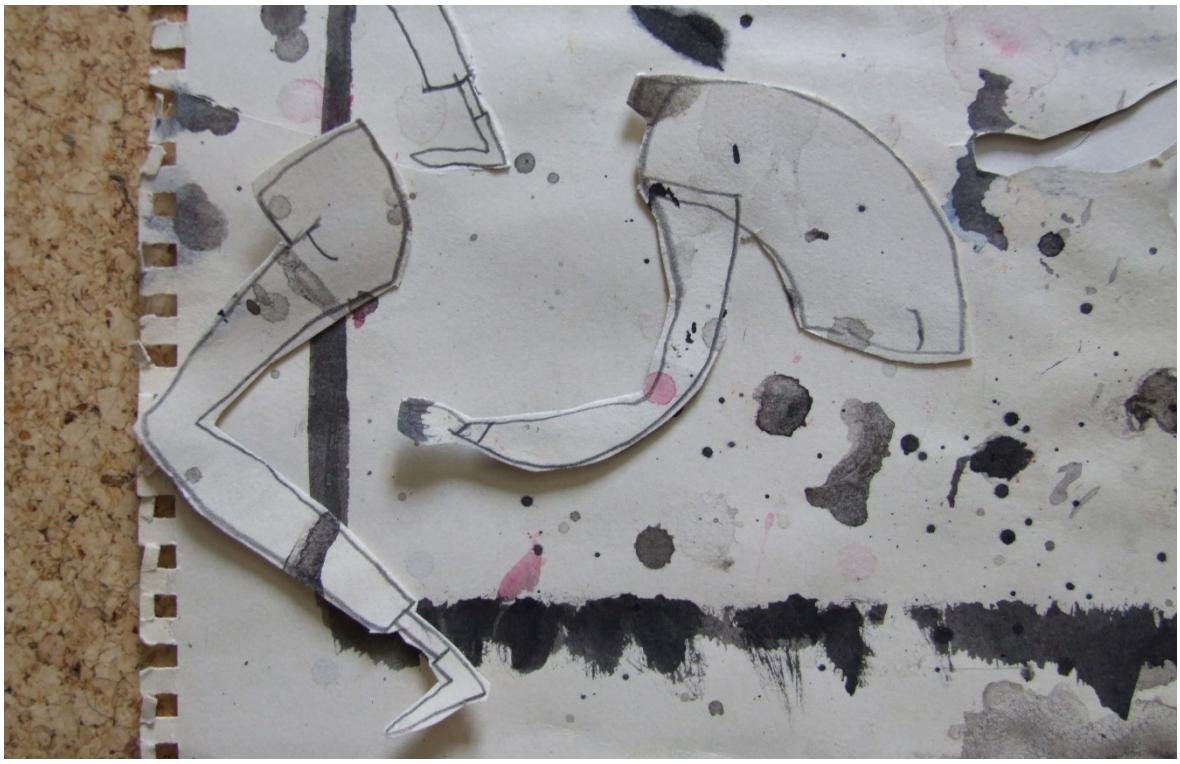
Nejvíce mne upoutala lepenka na obrázku níže (Obr. 80), která svojí tloušťkou a měkkostí přímo vybízí k práci ve 2D i 3D. Vměstnala jsem ji, kam se dalo (Obr. 81); celým filmem prostupuje i jako časté pozadí pro různé druhy animace (například pod sobím svetrem, titulky nebo cyklistou). Postavy z ní vytvořené jsou sice ploché, nicméně – především v malém měřítku – působí trojrozměrně, vytváří stíny a fungují dobře i v prostoru. Zároveň si díky své struktuře zachovávají určitou hrubost a surovost.



Obrázek 80. Nejmilejší lepenka.

Obrázek 81. Příklady použití nejmilejší lepenky.

Vzhledem k všudypřítomné ušpiněnosti se mi osvědčilo také využití již pokreslených či jinak použitých papírů a kartonů. Ideálními se ukázaly ty s vyšší gramáží, které si dávám jako podložku pod krabičku s akvarelovými barvami, pod kelímky s vodou či tuš. Po dostatečném pokapání a znečištění jsou krásně špinavé a poškrábané, takže vyniknou samostatně i jako základ pro další úpravy; coby nemytý stůl v restauračním zařízení nebo těla cyklistů, v kombinaci s kresbou tužkou. (Obr. 82).



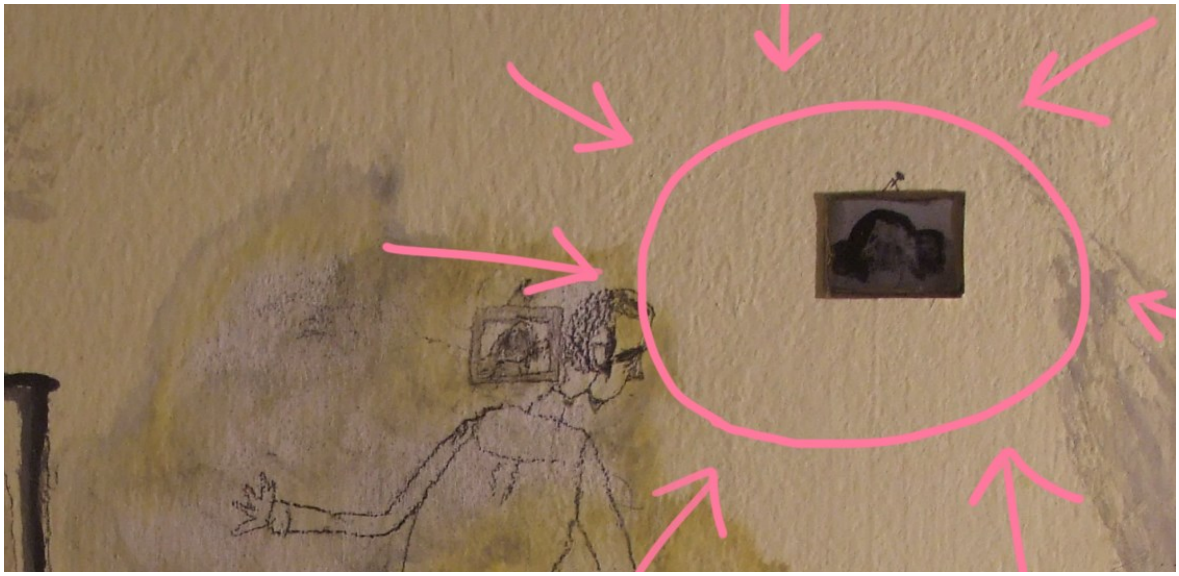
Obrázek 82. Části postavy cyklisty vystříhané z podložky pod akvarel a tuš.

Papír mi posloužil také při koláží s řasami, očima a modelkami. Zde jsem využila – z dnešního pohledu poněkud směšné – na půdě nalezené magazíny o odívání z 80. let (viz Obr. 53), vnucené kosmetické katalogy kosmetiky Oriflame – bohaté na fotografie očí a úst – a bohužel tedy jeden již zmiňovaný výtisk *Harper's Bazaar*, jejž jsem kvůli nedostatečnosti vlastních zásob časopisů s vyobrazením Natalie Portman musela zakoupit.

Řasy, respektive Jakubovy vlasy, vznikly recyklací autorčina starého krajkového spodního prádla, které se již na nic jiného nehodilo (Obr. 83). Nehodilo se tedy ani k tomuto účelu, jelikož jeho sytá čerň vzala za své; nicméně po rozstříhání, máčení ve staré páchnoucí tuši a sušení na slunci už bylo co k čemu.

Obrázek 83. Omšelá laciná krajka.

A konečně nemohu opomenout fotografie. Jelikož pořizování analogových snímků je velikou zálibou mého staršího bratra, jsem dobře zásobena vadnými exempláři a odřezky (Obr. 84). Kromě toho, že si z nich mohu libovolně vystřihovat, oblíbila jsem si fotografie především pro vodu odpuzující povrch, který je v podstatě omyvatelný. Nicméně ne vždy se mi podařilo znovu použít snímky z animatiku – některé jsem nedopatřením zničila, ztratila, případně zcela neodpovídaly mým záměrům. Řada z nich je tak nahrazena kousky tištěnými na fotopapír – například dědeček. Bez ohledu na provedení se motiv fotografování jako takového ve filmu několikrát objeví, proto i využití tohoto materiálu považuji za příhodné.



Obrázek 84. Použití odřezku fotografie.

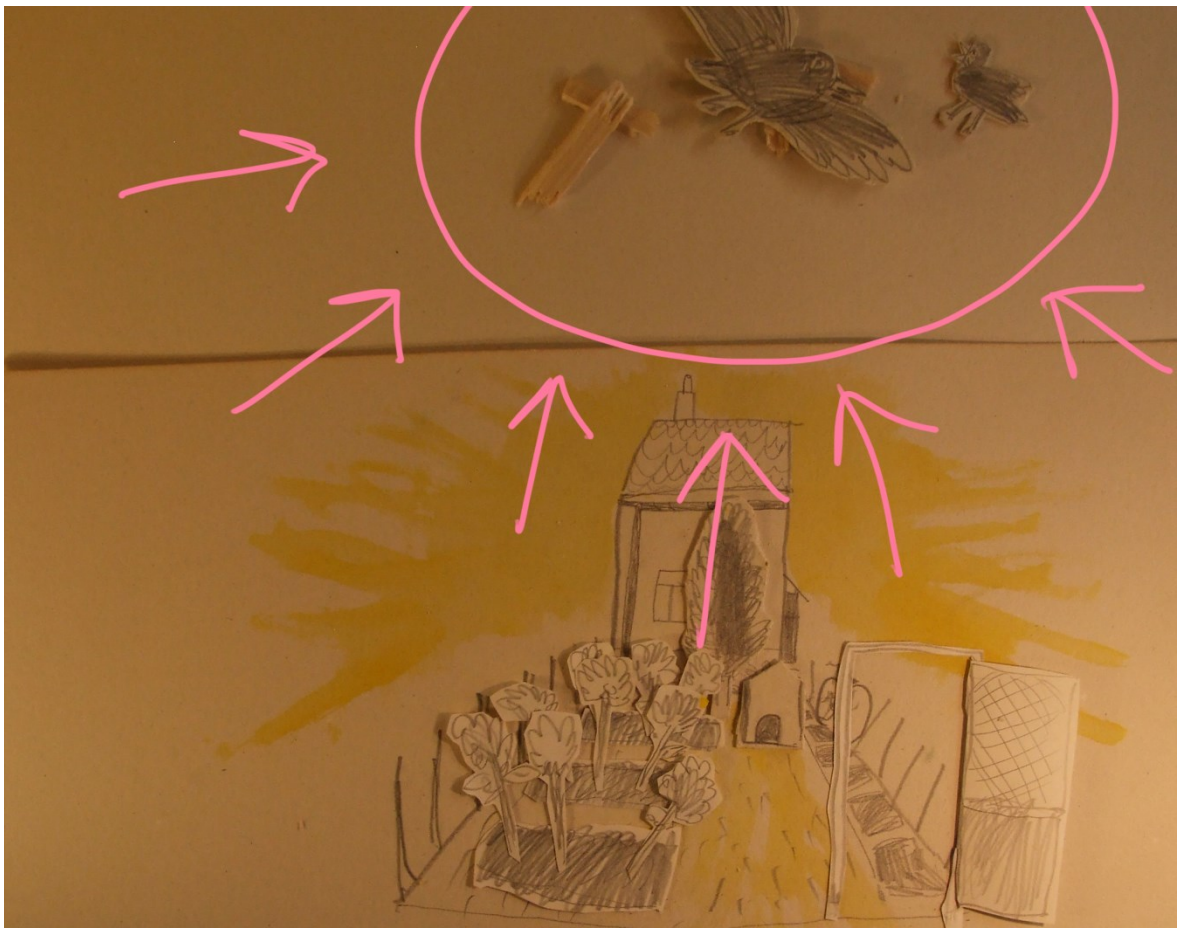
Na závěr se ještě vrátím zpátky k recyklaci materiálů. Výroba *Skvělého krasavce* logicky vygenerovala nadměrné množství různých věcí – dalo by se říci odpadu (Obr. 85). Ani v tomto směru nezůstávám pasivní a snažím se tyto artefakty dále využít (skoro by se dalo říci zbavit se jich), jak ilustruje následující fotografie (Obr. 86).

Obrázek 85. Pozůstatky z několikavteřinového záběru.

Obrázek 86. Příklad recyklace: kulisa ze *Skvělého krasavce* coby krásný obraz nad Jakubovou postelí.

10.3 Animační techniky

Převládající technikou *Skvělého krasavce* je plošková animace, případně její kombinace s animací objektů, pixilací a dalšími. Většinou je ovšem na hranici s animací poloplastickou (vzhledem k použití lepenek a dalších reliéfních materiálů) nebo v ni volně přechází. Jasnou klasifikací, prověřenými postupy či předěly mezi technikami jsem se zde – jak je doufám patrné – opět nezatěžovala; použila jsem vždy to, co mi přišlo pod ruku. V této souvislosti musím zmínit, že mám averzi vůči budování prostorových plánů pomocí skla. Nemohu si pomoci, ale mám z toho vždy pocit, jako by všechno tak nějak podivně plavalo[189], a zároveň na mne nedělá dojem ani výrazná práce s hloubkou ostrosti, uměle rozostřované pozadí, a tak podobně. Sama jsem se tomuto vyhnula tak, že jsem překrývající se objekty buďto pokládala přímo na sebe, nebo podkládala kousky dřívek či plastelíny (Obr. 87); vše je tak v podstatě v jednom plánu, ale jednotlivé prvky se mohou pohybovat do určité míry i směrem ke kameře.



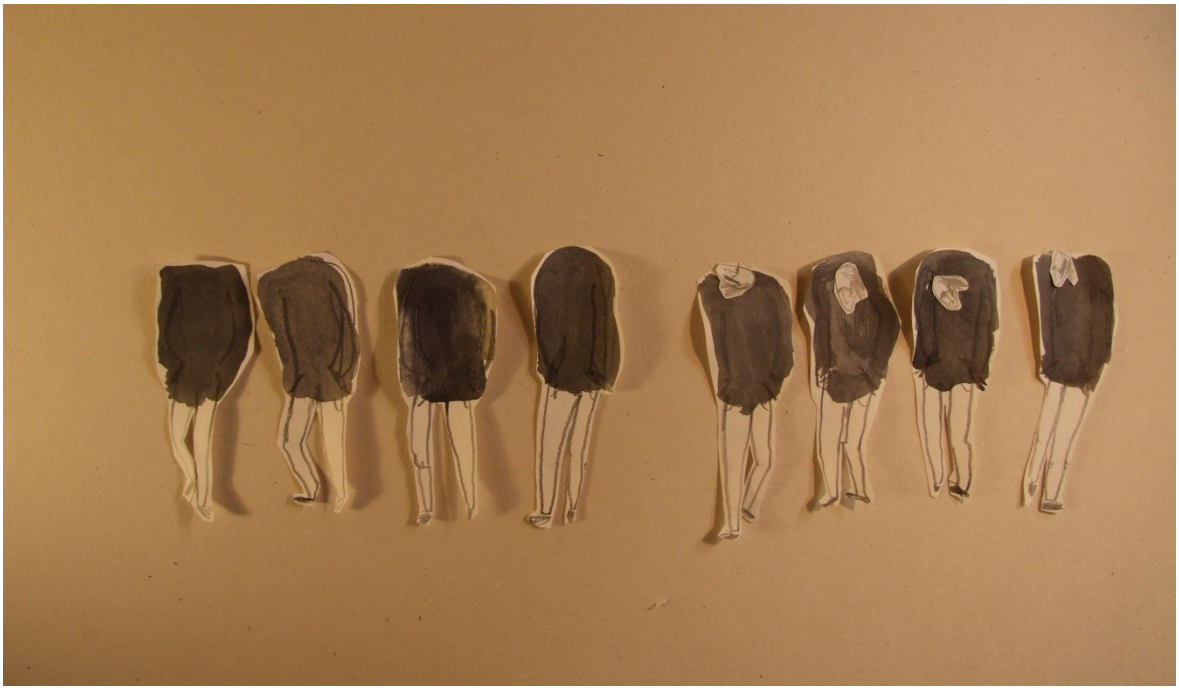
Obrázek 87. Podkládání ptáků dřívky.

[189] A ještě k tomu na mne padá jakási podivná tíseň zavánějící dětstvím.

Kreslenou animaci ve své klasické formě jsem v podstatě opominula. Více mi vyhovuje její volnější verze, kdy fáze kreslím buďto zcela bez použití prosvětlovacího stolu, nebo ho využiji jen velmi orientačně – a navíc to není prosvětlovací stůl, ale okno (Obr. 88). Následně tyto snímky hrubě vystříhám a pod kamerou vyměňuji (Obr. 89 a Obr. 90). Díky této kombinaci plošky a kreslenky mohu podle potřeby s vystříhanými fázemi pohybovat, nebo je přímo nahrazovat jinými. Také se zříkám plynulého pohybu a zároveň se mohu těšit na překvapení v podobě toho, zda to nějak obstojně vyjde.

Obrázek 88. Okno coby prosvětlovací stůl chudých, s výhledem do přírody.

Obrázek 89. Kombinace plošky a kreslenky ve scéně „Socializujeme Jakuba“.



Obrázek 90. Fáze velmi hrubé kreslenky bez použití prosvětlovacího stolu.

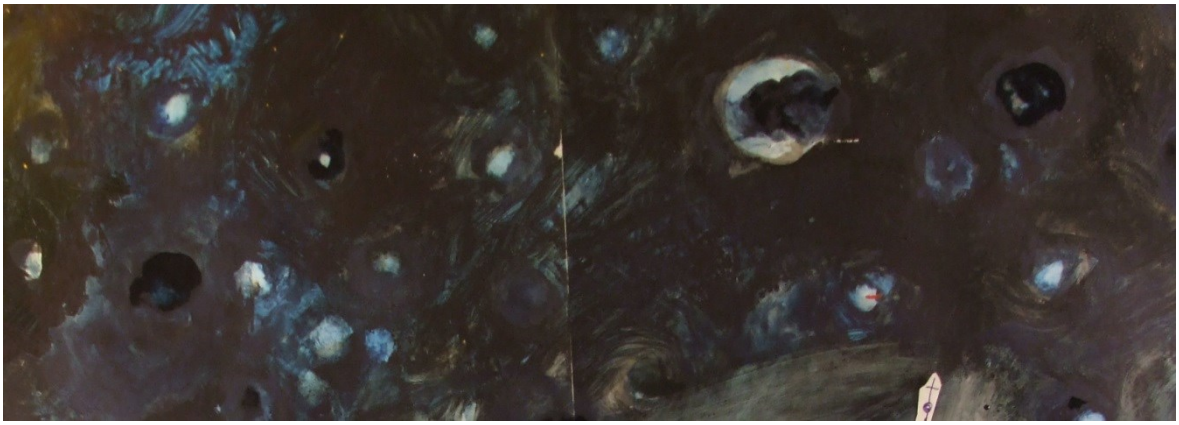
Další ne zcela tradiční obdobou kreslené animace je tužková sekvence tria hudebníků. Finální podoba je sice překreslena a došla určitých změn, nicméně originál vznikl v reálném čase jako skicákový záznam během koncertu (Obr. 91). Výsledná animace zachovává i skromný počet fází; použito bylo prvních pět kreseb (bez šesté – nedokončené) bez dalších mezifází. Ve filmu jsem tuto krátkou smyčku doplnila ještě o závěrečnou pasáž, skicákem inspirovanou již mnohem volněji.

Obrázek 91. Nasnímaná sekvence kreseb ze skicáku pořízených během koncertu.

Na principu odhadování fází pracuji i u animace v omítce (Obr. 92). Tato technika mne nadchla, neboť omítka je vskutku vynikající materiál. Tužka v mokrém povrchu vytváří nejen stopu kresby, ale také ryje. Porézní podklad navíc formuje zajímavou strukturu a stejně zajímavě se do něj vsakuje třeba tuš. Animování do omítky však má své limity: kresbu nelze houbičkou opětovně mazat a fázovat donekonečna – zeď se postupně vydře. Navíc je prostor omezený, jelikož jsem se rozhodla využívat přímo vnitřní stěny domu, a ne pro tento účel nějakou speciálně vytvořenou plochu. Vždy jsem ovšem kreslila na místa pod pověšenými obrazy, takže domov mých rodičů zůstal (alespoň na první pohled) nezdevastován.

Obrázek 92. Animace v omítce s rožky naznačujícími hranice plochy zakryté obrazem.

Dále jsem pracovala s něčím, co bych nazvala levnější obdobou malby na sklo; malování akvarelovými barvami na silně plněný lesklý křídový papír. Tento podklad mi dovoloval taktéž obraz opětovně mazat, i když samozřejmě nikdy nedosáhl původní bělosti. Tuto techniku jsem využila spíš jako doplňkovou, k animaci problikávajících hvězd na noční obloze (Obr. 93), jelikož ve zmíněné formě neumožňuje příliš detailní ztvárnění.



Obrázek 93. Detail zamalovávání hvězd a měsíce, s kouskem křížku.

U animace objektů jsem vždy šla opravdu velmi prostou cestou. Ve sklouzávání „vlasů“ do umyvadla či jejich odlétání z hlavy není nic komplikovaného, stejně jako na úsporně fázovaném pohybu gumového lachtana či sobů na svetru tam a zpět; zde konkrétně jsem se držela jednoduché estetiky grafik ve formátu GIF[190].

Pixilaci jsem taktéž pojala minimalisticky; ve filmu se nejčastěji objevuje pouze v podobě mé ruky. Žádné složitosti jsem však nevymýšlela ani ve scéně s pojídáním párků, a to hlavně s ohledem na předpokládanou neochotu herce. Základem bylo odbýt vše co nejrychleji, takže na sofistikovanou práci nebyl čas; nicméně do *Skvělého krasavce* se ani jiná než hrubá pixilace nehodí.

Materiály jako tekoucí barvu, čaj v hrnku či čajový sáček jsem jednoduše nechávala stékat, šplouchat a hýbat se přirozeně, pouze jsem mačkala spoušť (Obr. 94).

Obrázek 94. Přirozené šplouchání v hrnku moderní, respektované, inspirativní a technologicky inovativní společnosti Era.

Animaci loutek v pravém slova smyslu jsem se vyhnula – nepočítám-li dvě fáze loutky v závěrečných titulcích (archivní animace *Harryho Pottera po sto padesáti letech* je dílem Jakuba), jelikož k ní nijak zvlášť netíhnu; tudíž jsem se v tomto směru o zkušenosti

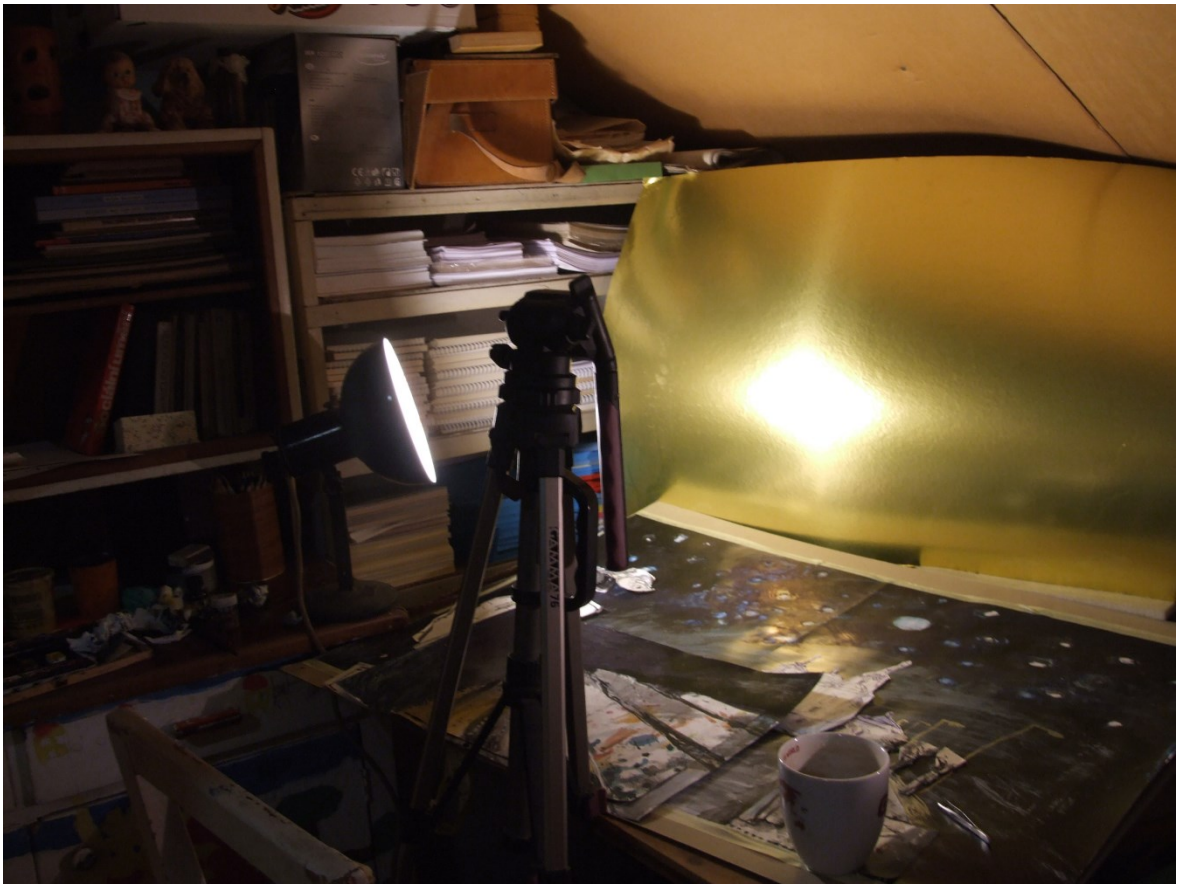
[190] GIF neboli Graphics Interchange Format. Kanadská internetová stránka www.theloop.ca nabízí v záložce „Fun“ několik GIFů, které jsou údajně bezpochyby těmi nejlegračnějšími, jenomže podle mě ani moc nejsou. Považte: In: MIRANDA, Matilda. These are, without a doubt, the funniest GIFs you'll ever see. In: *The Loop: Canada's social lifestyle and entertainment news* [online]. [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: https://www.theloop.ca/reddit-has-spoken-these-are-the-funniest-gifs-youll-ever-see/

neobohatila. Scénu s pracujícím Jakubem a máváním mu v Pardubicích za loutkovou nepovažuji, protože zůstává u mé oblíbené ploškové/poloplastické animace; pouze jsem ji překlopila do prostoru ve stylu papírových vánočních betlémů.

10.4 Technické zázemí

Jak omílám v průběhu celé této práce, *Skvělý krasavec* byl natáčen v neprofesionálních podmínkách za použití neprofesionálního vybavení, takzvaně „na koleně“. Za studio mi tedy ve většině případů posloužil vlastní skromný pokojík (Obr. 95) a především koutek na půdě (Obr. 96), kde není ani řádný animační stůl, nýbrž pouze stolek opatřený prohýbajícími se lepenkami pro zvětšení pracovní plochy. Osvětlení zajistily dvě až tři stolní lampy, dle potřeby podložené knihami. K odrazu světla jsem využila lepenky s lesklou vrstvou zlaté barvy. Kromě vlastního (repasovaného a následně deset let starého) notebooku mi veškeré zařízení poskytli zejména rodinní příslušníci a byli mi také značnou oporou v této oblasti, což zahrnovalo i výrobu různých součástek.

Obrázek 95. Skromný pokojík coby pracovní prostor – rozmazáno.



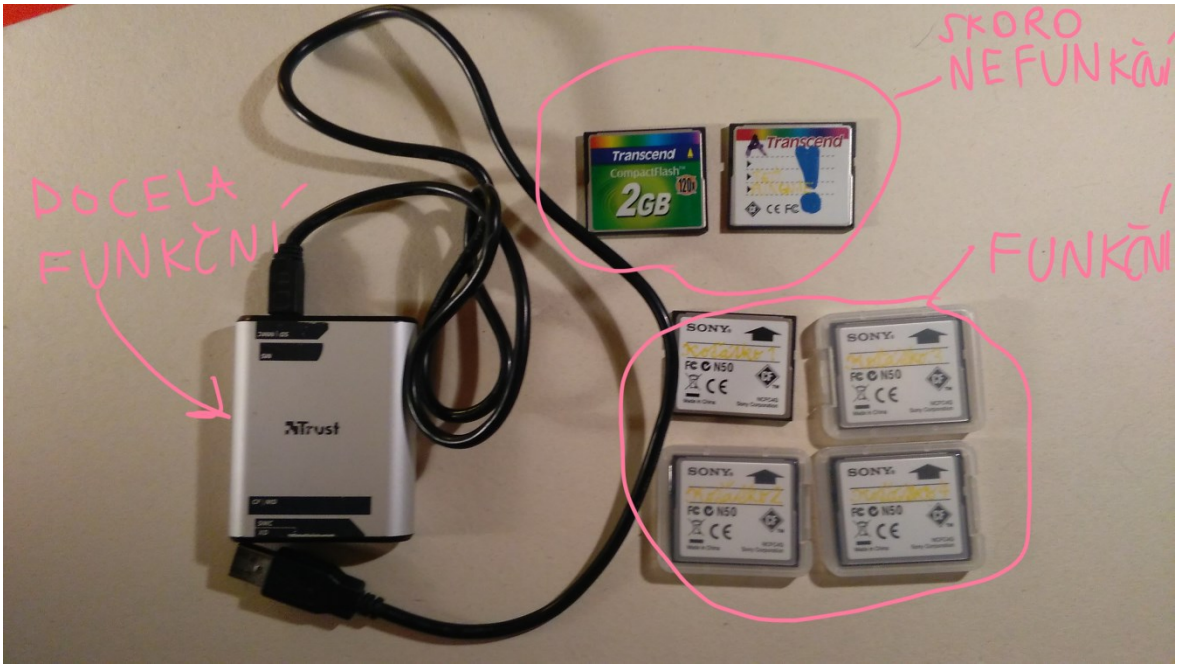
Obrázek 96. Koutek na půdě coby studio.

Veškeré snímky jsou pořízeny na digitální fotoaparát Fujifilm FinePix S9600 (Obr. 97). Jedná se o nepravou neboli EVF zrcadlovku z roku 2006, která má již svá nejlepší léta za sebou; nelze ji zapnout, pokud není napájena přímo z elektrické sítě a občas[191] se při manipulaci (nebo i bez ní) samovolně vypne. Nicméně stále poskytuje pro mé účely dostatečné funkce, rozlišení snímků 3488 × 2616 pixelů a pro člověka mých kvalit zcela zásadní pocit, že když náhodou upadne na zem, nebude to taková tragédie. Starobylé paměťové karty (pravděpodobně podobného stáří jako fotoaparát) mi ovšem ztrpčovaly práci; občas znehodnotily některé snímky a nakonec částečně přestaly fungovat, čímž jsem ztratila celodenní práci (což mne rozesmutnilo) a byla donucena zakoupit nové (Obr. 98). Ke zmírnění otřesů při fotografování jsem využila drátěnou a později – poté, co jsem drátěnou poškodila[192] – kabelovou spoušť.

[191] Často.

[192] Drátěnou spoušť jsem poškodila tím způsobem, že jsem se pokoušela sama bez jakékoli cizí pomoci naanimovat scénu, při níž jsou obě mé ruce zaráz v obraze. Z tohoto důvodu jsem mačkala drátěnou spoušť ústy, respektive vlastními zuby. Toto vůbec nefungovalo a poškodila jsem si i zuby.

Obrázek 97. Fotoaparát Fujifilm FinePix S9600 s kabelovou spouští.

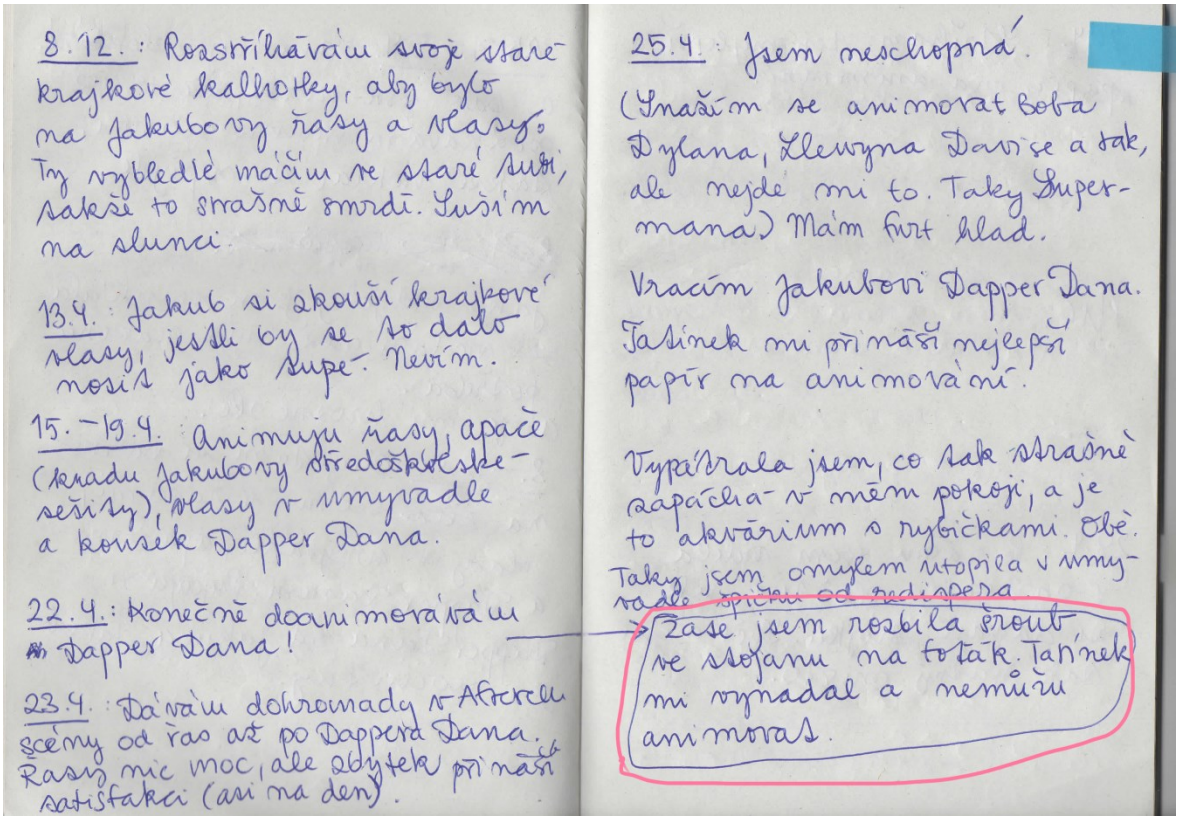


Obrázek 98. Paměťové karty k fotoaparátu včetně čtečky (vlevo): staré (vpravo nahoře) a nové (vpravo dole), pojmenované „Koťátko 1–4“.

S fotoaparátem jsem manipulovala za pomoci lehce upraveného zvětšovacího přístroje (Obr. 99). Optická část byla odstraněna a nahrazena kamerou, připevněnou šroubem – který se mi podařilo několikrát nechtěně ukroutit a zlomit (Obr. 100). Toto jednoduché zařízení mi umožnilo pohybovat se pouze vertikálně, nikoli však horizontálně; proto takové jízdy kamerou ve filmu chybí. Ve scéně s pracujícím Jakubem a máváním

v Pardubicích jsem použila klasický stativ, stejně jako při všech záběrech mimo improvizovaný animační stůl; animace omítky, splachování vlasů v umyvadle, pixilovaná konzumace párků, a tak podobně. Stativ mi dovoloval mnohem více pohybů kamery, je ovšem velmi vratký, a otřesy jsou tudíž patrnější – a to i tam, kde jsem do něj omylem nekopla. Využila jsem taktéž možnosti animování přímo z ruky, a to ve svižné sekvenci Jakubových svršků (důvodem bylo zachování verze z animatiku) a jízdy na oděného papírového Jakuba na parketách (důvodem byla moje lenost šetrně pracovat se stativem). V obou případech je jasně patrné, že značná část snímků byla špatně zaostřena.

Obrázek 99. Lehce upravený zvětšovací přístroj včetně fotoaparátu.



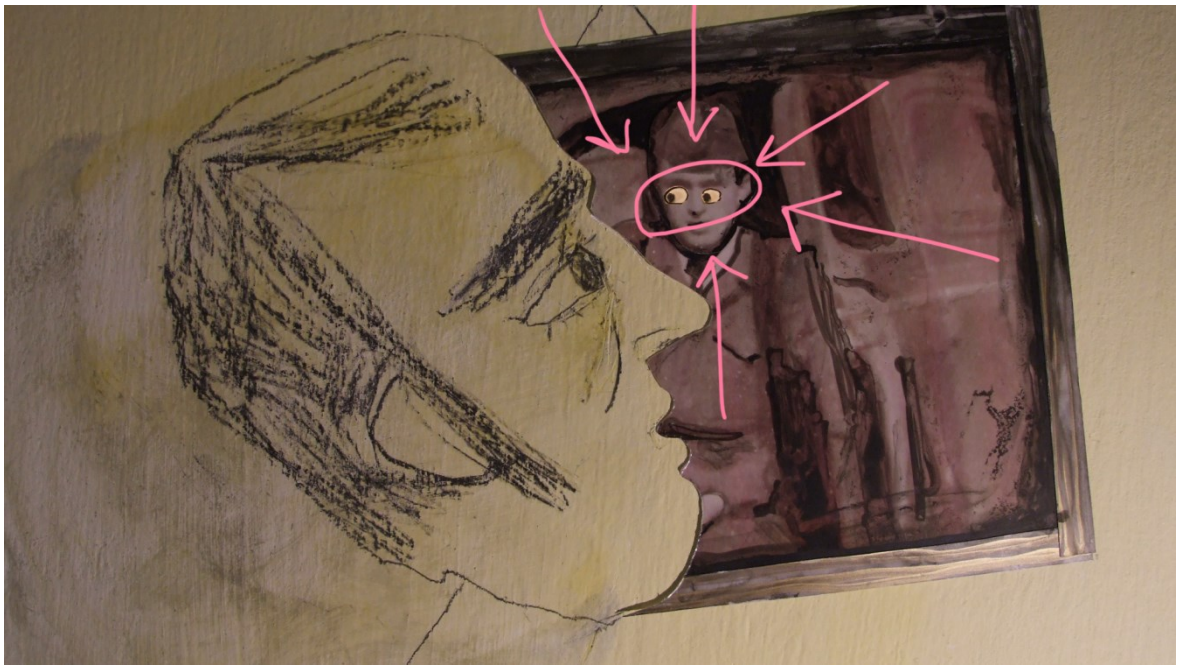
Obrázek 100. Neschopnost: záznam z animačního deníku postihující ukroucení šroubu.

Veškerá omezení způsobená tímto amatérským technickým zázemím považuji spíše za obohacující než limitující a rozhodně své volby nelituji, i když chápu, že divák možná litovat bude.

Zařízení použité k nahrávání zvuku popisuji v kapitole následující.

11 ANIMACE A POSTPRODUKCE

Vzhledem k záměru nasnímat *Skvělého krasavce* klasicky pod kamerou jsem se snažila opravdu co nejvíce složek filmu postihnout přímo při animaci; kromě střihové a zvukové stránky jsou tak postprodukční úpravy v Adobe After Effects minimální. Výjimku tvoří některé pohyby kamery, barevná a světelná korekce obrazu a samozřejmě práce se snímkovou frekvencí. V celém filmu je pouze jediný moment, kdy jsem dodatečně přidala do původní stopy vyklíčovaný doplněk; oči dědečka na fotografii ve scéně se schodištěm (Obr. 101).



Obrázek 101. Postprodukčně přidaný prvek, růžově vyznačený.

11.1 Animace

Ke stylu animace musím předeslat, že zřejmě trpím nějakou poruchou, vlivem které potřebuji, aby všechno poblikávalo, mihotalo se a třepotalo[193], a aby pohyb byl poněkud trhaný. Oceňuji, když je animace nedokonalá a je z ní cítit její základní princip rychlého střídání statických fází; ovšem ne tak rychlého, aby bylo oko ošáleno zcela. V případě *Skvělého krasavce* vycházím výrazně z animatiku; trhaný pohyb s minimem fází mi už od začátku svým rytmem znamenitě korespondoval s hudbou; je ovšem pravda, že hudební sluch nemám. Proanimovávat film v jakékoli míře se mi tedy jevilo téměř jako kontraproduktivní; obávala jsem se, aby neztratil svižnost (a neotesanost) – a to se možná

[193] Někteří toto nazývají „epileptickým stylem“.

skutečně i stalo. Řečeno se slovenskou filmařkou Vierou Čákanyovou: „Vždyť celý zázrak filmu je možný jen díky ‚nedokonalosti' lidského oka a tato nedokonalost je zdrojem jeho magie."[194]

Z této premisy plyne následující: Pokaždé, když jsem se snažila o hladkou profázovanou animaci, byla jsem výsledkem zklamána. Zavrhla jsem animační zkoušky a vše se rozhodla uznat rovnou jako finální verzi, neboť při animování na podruhé byl výsledek vždy utahaný. Odmítala jsem pracovat v režimu „Manual" (M) a na fotoaparátu nastavit na pevno clonu, čas a ISO; místo toho jsem se držela „Programmed Auto" (P), kdy se při každém zaostření změnila expozice, tudíž vznikl efekt poblikávání. Záměrně jsem se nutila k odbývání animace, v duchu hesla „Není čas na hrdinství!". I přes použití kabelové spouště jsem se neubránila otřesům fotoaparátu, které jsem přijala s povděkem. Kromě toho jsem některé pasáže z animatiku snímané bez stativu ponechala (sekvence s reálnými svršky, koláž v druhé části filmu), neboť jsem necítila potřebu ani sílu na nich cokoli měnit (Obr. 102).

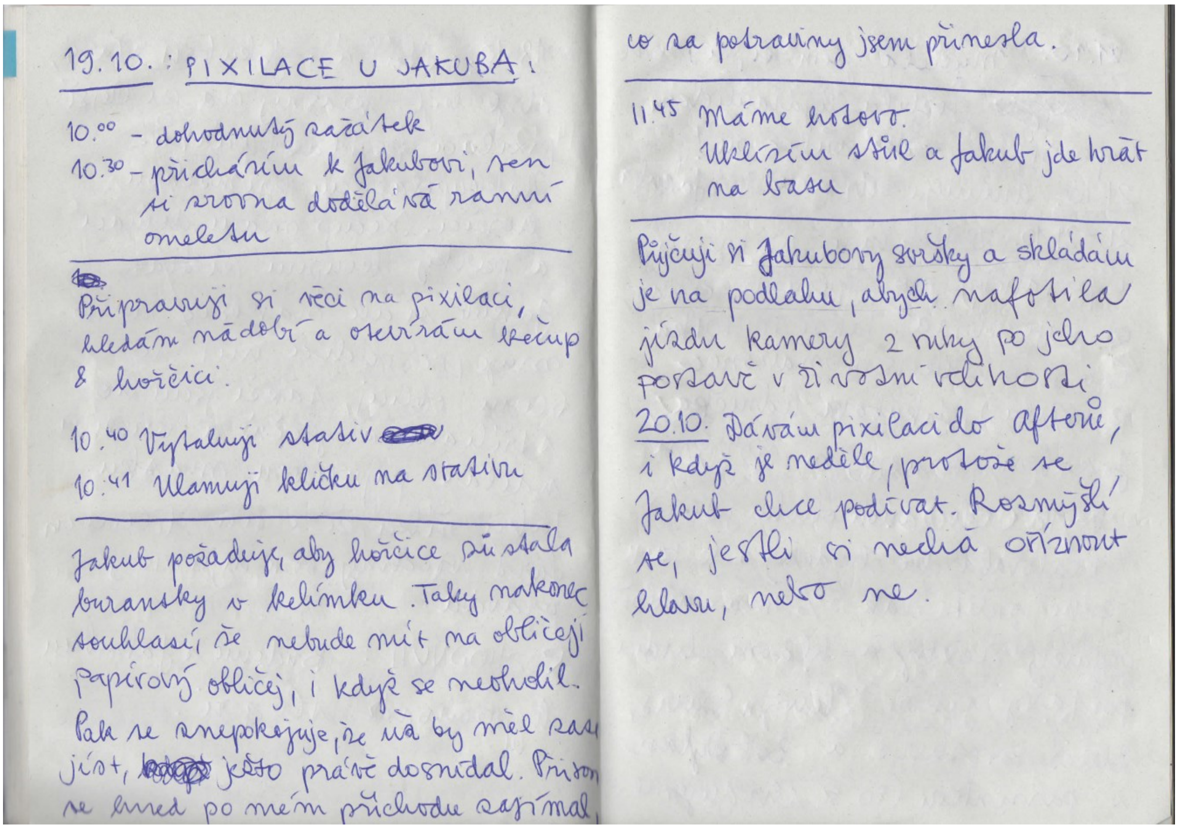
Obrázek 102. Sekvence pozůstalá z animatiku.

Na animaci samotné mám nejraději princip překvapení. Záběry jsem snímala bez použití softwaru pro tyto účely, připravila jsem se tedy o možnost animaci v průběhu kontrolovat. To bylo značně riskantní, neboť kvůli hojnému polévání barvou či jiné destrukci bylo často

[194] ČÁKANYOVÁ, Viera. In: *Bude dokumentární film i za dvacet let?: pokud ano, jakou bude mít podobu?*. Jihlava: DOC.DREAM, [2016], s. 7. ISBN 978-80-87150-27-6.

možné kulisy a postavy použít pouze jednou. Tento fakt jsem akceptovala jako součást tvůrčího procesu i přes to, že jsem nezřídka po několikadenní až několikatýdenní práci získala téměř minutovou sekvenci, která mohla být zcela k ničemu. Vyhození materiálu nicméně nikdy nebylo nutné; ač byl výsledek zpravidla poněkud odlišný od mé představy, byla jsem s ním spokojena o to více.

Dalším překvapením pro mne byla pixilace. Jak jsem již uvedla, závěrečná scéna s jezením párků byla přidána až v průběhu, tudíž jsem s ní původně nepočítala. Nepočítal s ní ani můj starší bratr, jenž se nakonec uvolil v ní participovat pod příslibem párků s kremžskou hořčicí a kečupem zdarma. Tato zdánlivě jednoduchá technika umožňuje při pečlivém, profesionálním přístupu nevídané kousky; my jsme však v duchu amatérismu přistoupili k prvnímu většímu setkání s tímto druhem animace bez zvláštní přípravy, tudíž jsme byli během jedné hodiny (kdy jsem stihla také omylem ulomit část stativu) hotovi (Obr. 103). Hlavním limitem, jenž měl zásadní efekt na výslednou nadměrně trhanou podobu, se zde stala Jakubova fyzická kondice. Jelikož pro něj bylo náročné udržet ruku bez pohybu ve vzduchu, vše proběhlo velmi spěšně.


19.10. : PIXILACE U JAKUBA :

10.00 – dohodnutý začátek
10.30 – přicházím k Jakubovi, ten
si zrovna dodělává ranní
omeletu

Připravuji si věci na pixilaci,
hledám nádobí a otevírám kečup
& hořčici.

10.40 Vybaluji stativ
10.41 Ulamuji kličku na stativu

Jakub požaduje, aby hořčice zůstala
buransky v kelímku. Taky nakonec
souhlasí, že nebude mít na obličeji
papírový obličej, i když se neoholil.
Pak se znepokojuje, že už by měl zase
jíst, ješto právě dosnídal. Přitom
se hned po mém příchodu zajímal,
co za potraviny jsem přinesla.

11.45 Máme hotovo.
Uklízím stůl a Jakub jde hrát
na basu

Půjčuji si Jakubovy svršky a skládám
je na podlahu, abych nafotila
jízdu kamery z ruky po jeho
postavě v životní velikosti
20.10. Dávám pixilaci do afteru,
i když je neděle, protože se
Jakub chce podívat. Rozmýšlí
se, jestli si nechá oříznout
hlavu, nebo ne.

Obrázek 103. Záznam průběhu pixilace.

Absolutně největším úskalím se nakonec ukázalo být mé neustávající domýšlení variant konce a přidávání dalších a dalších scén. Vzhledem k tomu, že jsem na *Skvělém krasavci* pracovala o rok déle, než byl původní plán, nic mi v tom příliš nebránilo. Navíc se měnil i průběh životních událostí, které jsem měla potřebu ve filmu reflektovat. Jakub mne opakovaně upozorňoval, že není možné tam donekonečna něco přidávat a také že nevím, kdy přestat. V tomto s ním nemohu než souhlasit; z původního tří a půl minutového animatiku se stopáž roztáhla na necelých devět minut. Připočtu-li k tomu svůj nevyrovnaný způsob práce, kdy několik týdnů až měsíc připravuji mizanscénu, pár dní animuji a posléze z daného záběru využiji pouze několik vteřin materiálu, stala se ze zdánlivě snadného – vzhledem k určité lehkovážnosti animace – tvůrčího procesu poměrně namáhavá a zdlouhavá záležitost. Přesto se domnívám, že je to tak v pořádku.

11.2 Střih

Ideu přizvání střihače jsem zavrhla hned z několika důvodů, přestože jsem si vědoma svého neduhu nadměrného prodlužování scén a záběrů. Jednak jde o snímek velmi osobní, k němuž jsem i pro další spolupráci využila především rodinných příslušníků (a mezi nimi střihače nemám), ale hlavně je to film autorský, kdy se snažím obsáhnout co nejvíce profesí sama, což považuji za dostatečný důvod si spravovat také střih. Navíc v návaznosti na úmyslnou neprofesionalitu snad mohu připustit i fakt, že stříhat nijak zvlášť neumím, ač mne to baví.

Ke střihové složce se nedá říct mnoho – je intuitivní. Tedy stručně a suše: pokud jde o pasáže s hudbou, nechávám se vést jí. Nejvíce mi vyhovuje, když improvizuji a všechno mi nějak naskakuje samo přímo při animaci. Tak je tomu například ve scéně s pracujícím Jakubem v Pardubicích a padajícím letadlem.

Občas používám rychlou výměnu fází, jakousi obdobu rapidmontáže, a to z různých důvodů. Hned v úvodu *Skvělého krasavce*, kdy uvádím Jakuba prostřídáním několika jeho podob, jde o záležitost praktickou; právě kvůli různé stylizaci zde hustím do malého prostoru různé výtvarnosti, které může divák očekávat, aby pak nebyl tolik zmaten. Zároveň si ale myslím, že to dodá filmu dynamiku a působí celkem efektně; odkazujíce na estetiku GIFů, kterou jsem si oblíbila (a to je asi hlavní důvod). Záběr s Natalií Portman už je především takovou manýrou či spíše libůstkou. Rychlý střih různých předmětů – například Jakubovy svršky, stránky lifestylového magazínu nebo knihy, obrázky a artefakty – používám jako předěl nebo rytmický prvek.

11.3 Zvuk

Veškerou hudbu mimo závěrečnou Dvořákovu skladbu do *Skvělého krasavce* nahrál, nazpíval a nakloktal Jakub. Tato složka filmu je stěžejní – kromě výrazného vlivu na rytmus a celkového vyznění filmu – zejména proto, že můj starší bratr si skladby také sám vybral. Volba písní, *Pneumonia Blues* (pojednávající o utrpení při zápalu plic) a již zmiňované *As Ugly As I Seem* (tedy něco ve smyslu „Tak ošklivý, jak působím / jak si připadám"), a je více než výmluvná. *Hercegovina*, mnohým známá ze Švejka, je záležitostí interního charakteru a ve filmu nezmiňovaných osobních vzpomínek. Ve spojení s kloktadlem nabývá nového rozměru lehce odkazujícího k hypochondrii.

Jelikož je Jakub multiinstrumentálním muzikantem samoukem, bylo opět nasnadě využít toho pro co největší autenticitu. Nahrávky tedy nepochází ze studia, ale toho času pokoje mých bratrů. K tomuto účelu byla použita následující technika: mikrofon Marantz Professional na stojanu (Obr. 104), po domácku vyrobený mixážní pult (Obr. 105), zvuková karta (Obr. 106) a svobodný software pro zpracování a míchání zvukových nahrávek Ardour 5. Jakub s finálními výstupy nebyl zcela spokojen, tudíž byly ponechány.

Obrázek 104. Mikrofon Marantz Professional na stojanu.

Obrázek 105. Po domácku vyrobený mixážní pult.

Obrázek 106. Zvuková karta.

Jedinou profesionální hudební nahrávkou je čtvrtá věta Symfonie č. 9 e moll „Z Nového světa“, op. 95 od Antonína Dvořáka, v podání České filharmonie, která mi byla laskavě poskytnuta vydavatelstvím SUPRAPHON a. s. Tento vážný kus ve spojení s konzumací laciných párků není pouze efektním výstřelkem k pompéznímu zakončení filmu; pramení z neinscenované příhody, kdy si moji bratři zcela netendenčně pustili k poslechu onu hudbu na gramodesce, a poté podobným způsobem jako ve *Skvělém krasavci* pojídali uzeniny. Pociťované buranství je hluboce oslovilo, takže se z této aktivity stala svého druhu tradice. Já oceňuji především dramatičnost hudby, která příjemně koresponduje s rytmem animace, většinou vlivem náhody.

Mnou namluvený komentář se drží v rovině, v níž hovořím se svými bratry. Abych zachovala autentičnost, využila jsem nejprve stejných podmínek jako Jakub k nahrávání hudby, pouze za laskavé asistence svého mladšího sourozence, před nímž jsem se mohla bez ostychu vyjadřovat tímto způsobem. Zvolená strategie dává průchod neskrývané bezradnosti ohledně obsahu promluvy a zoufalé improvizaci plodící trapné, nahodilé a nesmyslné repliky. Výsledný tvar je pak z potřeby kvalitnějšího materiálu znovu nahrán ve studiu, nicméně takřka věrně kopíruje komentář původní.

Ozvučení filmu jsem tedy již svěřila do odborných rukou svých spolužáků ze Zvukové skladby Ateliéru Audiovizuální tvorby. Navzdory proklamovanému amatérismu je finální podoba zvukové stopy – zahrnující veškeré ruchy, atmosféry, voiceover, úpravu hudby (byť neprofesionálně nahrané), a tak podobně – dílem profesionálů, neboť považuji za důležité, aby byla konečná podoba této složky koherentní a dobře fungovala, což není v rámci mých možností zcela realizovatelné. V tomto směru shledávám pro autenticitu dostačujícími užití Jakubových hudebních nahrávek, vlastního hlasu, prvotního obsahu voiceoveru a mnou interpretovaných ruchů.

Koncept zvukového designu nebyl – po vzoru filmu – do poslední chvíle zcela konkrétně vymezen. Ukázalo se, že dílo pro zvukařskou práci skýtá tolik volnosti a možností, až jej to činí nadmíru náročným. Již dříve jsme se shodli, že kontrapunkt v podobě dokonalého sofistikovaného zvuku se ke *Skvělému krasavci* nehodí (navíc můj komentář by ani takto upravit nešel), avšak značnou část nejasností, problematických pasáží a hluchých míst jsme dořešili operativně až během nahrávání. Napomohla tomu i jistá časová tíseň, do které nás dostaly komplikace spojené s epidemií nemoci COVID-19[195]; bylo tedy nezbytné učinit

[195] Kvůli opatřením spojených s touto epidemií nebylo mimo jiné po určitou dobu možné využívat školní nahrávací studio, tudíž jsme byli nuceni odsunout plánované nahrávání do krajně pozdního termínu.

definitivní rozhodnutí. Výsledkem naší spolupráce je zejména úzká návaznost na mnou vytvořenou pracovní verzi a – stejně jako u obrazové části – směřování zvuku k co nejméně postprodukčním úpravám a stylizacím nahraných stop. Také velké množství ruchů vytvářím v tomto duchu já. Dále došlo ke kultivaci mého hlasového projevu jak vlivem seriózního nahrávacího aparátu ve školním studiu, tak právě trpělivou prací zvukařů, již mne dostávali do úzkých dotazy ohledně vyznění, emocí a tónu replik a důsledně mne vedli ke správné intonaci.

Akcentovat zde musím i důležitost mrkve (Obr. 107) – a chroupání. Ta se kromě mých závěrečných slov (pasáž se slovy „Už nemůžu.“) dostala ještě na úplný začátek. Tam se nachází, protože mne zvukaři přesvědčili, že bych diváka hned od úplného začátku neměla trýznit trapným tichem. Mrkev zní vskutku dobře, jelikož je tupá: při chroupání nevydává zvuk ani příliš křupavý, ani příliš měkký. Vzhledem k této zkušenosti jmenovanou kořenovou zeleninu vřele doporučuji k ozvučení prakticky čehokoli.

Obrázek 107. Mrkve.

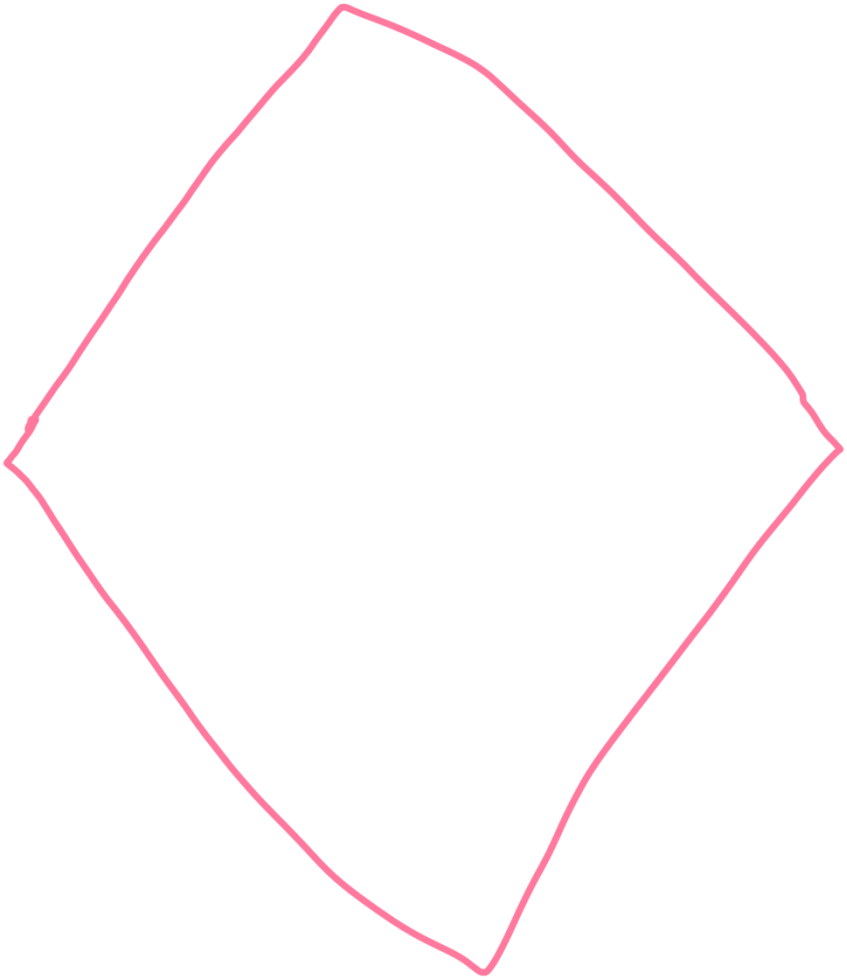
Za rozhodující moment v rámci zvukové složky však považuji za příklon k verzi, kde čtu věty z konverzace s bratry „jako robot“. Druhou možností totiž byla varianta vysoce rozpačitého a dlouhého ticha v kombinaci s obracením se na diváka. Z filmu tak zmizela replika „Myslela jsem to dobře“ a „Můžete si to zkusit přečíst, ale stejně to nedává smysl“ (to si ale pozorný divák pravděpodobně povšimne i bez nápovědy), původně se nacházející na tomto místě. Zvláště první z nich byla pro celkové vyznění snímku nadmíru významná, proto chci alespoň nyní upřímně potvrdit, že jsem to skutečně myslela dobře.

ZÁVĚR

Závěrem své magisterské práce bych chtěla především ještě naposledy zdůraznit, že veškeré postavy ve filmu *Skvělý krasavec aneb Žít nudný, nespokojený a lhostejný život bez cíle a bez naděje* jsou smyšlené a jakákoli podobnost se skutečnými lidmi, žijícími či mrtvými, je čistě náhodná.

S ohledem na to, do kolika směrů se mé bádání rozšířilo, dostalo se veškerým tématům spíše jen povrchnější pozornosti. Jsem však ráda, že se mi podařilo na prostoru až neadekvátně velkém nastínit důležitou roli Harryho Pottera pro můj magisterský film, neboť jeho několikavteřinové zastoupení ve *Skvělém krasavci* by jinak mohlo být zcela nepovšimnuto. A v podobném rozsahu se dočkalo objasnění vícero detailů a motivů snad zajímavých, nicméně pro diváka jednoznačně postradatelných.

Rozebírání všemožných témat s mým magisterským filmem spjatých přineslo mnoho otázek, na něž jsem ve výsledku většinou nenalezla uspokojivou odpověď. Stále nemohu jednoznačně říci, k jakému žánru či žánrům se *Skvělý krasavec* řadí, nakolik významnou roli v něm hraje trapnost nebo zda je objektivně neetický. Jasným a nijak překvapivým poznáním může být snad jen to, že cokoli objektivního o něm napsat nemohu. Nepovažuji to však za žádné selhání, neboť ambicí této práce bylo právě samotné prozkoumávání. Jsem si jista, že jako teoretický vhled do zákulisí *Skvělého krasavce* v duchu jeho ryzího odrazu – tedy nadměrného množství patrně nevyžádaných, chaotických a nepodstatných dojmů a informací, střídající pasáže umírněné i krkolomné – posloužila vskutku obstojně a může být zdrojem inspirace pro další studium nespočtu zaměření.



Obrázek 108. Rejnok.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ABBASOVÁ, Veronika. *Fanfikce: ženská literatura nového věku*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2018. ISBN 978-80-7308-775-3.

ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. 2., upr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 1997. ISBN 80-85883-22-8.

Adobe ČR: Řešení pro kreativce, marketing a správu dokumentů [online]. [cit. 2020-06-19]. Dostupné z: https://www.adobe.com/cz/products/aftereffects.html?gclid=CjwKCAjwxLH3BRApEiwAqX9arbOLIUQv5kGjKK3GpBpJueRhADznTratHSCNTvMe2YwQEAXKpPlNJBoCHu0QAvD_BwE&sdid=8JD95K3S&mv=search&skwcid=AL!3085!3!341215944844!e!!g!!adobe%20after%20effects&ef_id=CjwKCAjwxLH3BRApEiwAqX9arbOLIUQv5kGjKK3GpBpJueRhADznTratHSCNTvMe2YwQEAXKpPlNJBoCHu0QAvD_BwE:G:s&s_kwcid=AL!3085!3!341215944844!e!!

ARISTOFANÉS. *Ptáci: komedie*. Praha: [Rudolf Škeřík], 1934. Antická knihovna.

ATTWOOD, Tony. *Aspergerův syndrom: porucha sociálních vztahů a komunikace*. Praha: Portál, 2005. Speciální pedagogika (Portál). ISBN 8071789798.

BEACH, Sara Ann a Elizabeth Harden WILLNER. The Power of Harry: The Impact of J. K. Rowling's Harry Potter Books on Young Readers. *World Literature Today*. Board of Regents of the University of Oklahoma, 2002, **76**(1), 102–106. DOI: 10.2307/40157015. ISSN 01963570. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/40157015

Bible svatá, aneb, Všecka svatá písma Starého i Nového zákona: podle posledního vydání kralického z roku 1613. Praha: Levné knihy, 2010, s. 222. ISBN 978-80-7309-138-5.

BOHÁČKOVÁ, Kamila. Karel Vachek: Prostě to musí být film k smíchu! *DOK.REVUE: Časopis o dokumentárním filmu* [online]. 2019, 14. 10. 2019, (4.19) [cit. 2020-05-21]. Dostupné z: https://www.dokrevue.cz/clanky/karel-vachek-proste-to-musi-byt-film-k-smichu

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

BREGANT, Michal. Bude dokumentární film i za dvacet let? A pokud ano, jakou bude mít podobu? 3. část. *DOK.REVUE: Časopis o dokumentárním filmu* [online]. 2016, 29. 10.

2016, (F4.16) [cit. 2020-05-21]. Dostupné z: https://www.dokrevue.cz/clanky/bude-dokumentarni-film-i-za-dvacet-let-a-pokud-ano-jakou-bude-mit-podobu_1

Bude dokumentární film i za dvacet let?: pokud ano, jakou bude mít podobu?. Jihlava: DOC.DREAM, [2016]. ISBN 978-80-87150-27-6.

CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. V Praze: Akademie múzických umění, 2008. ISBN 978-80-7331-143-8.

ČÁKANYOVÁ, Viera. In: *Bude dokumentární film i za dvacet let?: pokud ano, jakou bude mít podobu?*. Jihlava: DOC.DREAM, [2016], s. 7. ISBN 978-80-87150-27-6.

DOBROVOLNÝ, Bohumil. *Umění jednati s lidmi, získáváti přátele a žíti zdatně*. 2., rozš. vyd. V Praze: J. Hokr, 1945.

DOHERTY, Thomas. The Sincerest Form of Flattery: A Brief History of the Mockumentary. *Cinéaste*. 2003, **28**(4), 22–24. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/41689633

DUŠEK, Karel a Alena VEČEŘOVÁ-PROCHÁZKOVÁ. *Diagnostika a terapie duševních poruch*. Praha: Grada, 2010. Psyché (Grada). ISBN 9788024716206.

ENGELKING, Leszek a Jan LINKA. Nový mýtus, staré rituály O básni Josefa Kainara Stříhali dohola malého chlapečka. *Česká Literatura*. 2005, **53**(3), 361–375. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/42687051

FILA, Kamil. Trapno ve filmu. *Nový Prostor*. 2019, **2019**(529), 24–25. ISSN 1213-1911.

Fotoshow - než přišli o vlasy. In: *OneTV.cz: Nejzábavnější internetová televize* [online]. 15. 6. 2017 10.38 [cit. 2020-07-03]. Dostupné z: https://www.onetv.cz/detail/vlasaty-nebo-plesaty-co-je-vic-sexy-10-slavnych-hercu-co-prisli-o-vlasy

FREL, Jiří. A. Statius-řecká ikonografie. *Listy filologické / Folia philologica*. 1968, **91**(1), 39–48. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/23466101

FRIEDMAN, Jeff. Bob Dylan Is God. *Prairie Schooner*. University of Nebraska Press, 2009, **83**(3), 93–94. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/40639979

GELLNER, František. *Radosti života*. Vyd. 8., V nakl. Maťa 2. Praha: Maťa, 2011. Bouře. ISBN 978-80-7287-156-8.

GOGOLA, Jan ml. In: *Bude dokumentární film i za dvacet let?: pokud ano, jakou bude mít podobu?*. Jihlava: DOC.DREAM, [2016], s. 11. ISBN 978-80-87150-27-6.

Going Home. In: *The Official Leonard Cohen Site* [online]. [cit. 2020-05-28]. Dostupné z: https://www.leonardcohen.com/track/going-home-2

GRIERSON, John. První zásady dokumentárního filmu. In: BALÁZS, Béla, Jaroslav BROŽ a Ljubomír OLIVA. *Film je umění: sborník statí*. Praha: Orbis, 1963, 103–114.

GRIERSON, John a Forsyth HARDY. *Grierson on Documentary*. London: Collins, 1946.

HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Paseka, 2008. ISBN 978-80-7185-902-4.

HAŠKOVCOVÁ, Helena. *Informovaný souhlas: proč a jak?*. Praha: Galén, c2007. ISBN 978-80-7262-497-3.

HLAVÁČEK, Luboš. *Jiří Trnka*. Praha: Academia, 2002. ISBN 80-200-1050-5.

HNÍK, Václav. *Úvod do filozofického myšlení*. Dotisk. Praha: České vysoké učení technické, 1991. ISBN 80-01-00444-9.

HOVORKA, Marek. In: *Bude dokumentární film i za dvacet let?: pokud ano, jakou bude mít podobu?*. Jihlava: DOC.DREAM, [2016], [s.1]. ISBN 978-80-87150-27-6.

HÜSCH, Tim. *1000 chlapeckých otázek*. Plzeň: Nava, 1999. ISBN 80-7211-055-1.

CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990. Bakalář. ISBN 80-7088-009-0.

JANEČEK, Vít. Zadní sedadla filozofů. *Analogon: surrealismus - psychoanalýza - antropologie - příčné vědy*. Praha: Paseka, 1996, (18 - 1996/III), 131–132. ISSN 0862-7630.

KADLECOVÁ, Kateřina. Oscarový režisér Adam Elliot: Mým hrdinou prostě vždycky bude Jan Švankmajer, sofistikovaný a temný. In: *Reflex.cz* [online]. 3. 5. 2017 [cit. 2020-06-02]. Dostupné z: https://www.reflex.cz/clanek/kultura/79197/oscarovy-reziser-adam-elliot-mym-hrdinou-proste-vzdycky-bude-jan-svankmajer-sofistikovany-a-temny.html

KAINAR, Josef a Miloš POHORSKÝ. *Vybrané spisy. Sv. 1: Příběhy, osudy a mýty*. Praha: Československý spisovatel, 1987.

KERLINGER, Fred N. *Základy výzkumu chování: Pedagogický a psychologický výzkum*. Vydání I. Praha: Academia, 1972.

KOSÍK, Antonín. Zavřená televize – otevřená skutečnost?: (nad filmem Karla Vachka Co dělat?). *Kritická Příloha Revolver Revue*. Praha, 1997, (7), 170–177. ISSN 1211-118X.

KOTSKO, Adam. *Awkwardness: An Essay*. Zero Books, 2010. ISBN 978-1-84694-391-1.

KRÄMER, Sybille. Truth in Testimony: Or can a Documentary Film 'Bear Witness'? Some Reflections on the Difference between Discursive and Existential Truth. In: BENEDEK, András a Ágnes VESZELSZKI, ed. *In the Beginning was the Image: The Omnipresence of Pictures: Time, Truth, Tradition* [online]. Frankfurt am Main: Peter Lang AG, s. 29–40 [cit. 2020-03-26]. ISBN 978-3-653-07007-1. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/j.ctv2t4cns.5

KUBICA, Petr. Dokumentární film a román. *DOK.REVUE: Časopis o dokumentárním filmu* [online]. 2012, 24. 11. 2012, (1.12) [cit. 2020-05-21]. Dostupné z: https://www.dokrevue.cz/clanky/dokumentarni-film-a-roman

KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: román*. Brno: Atlantis, 1993. ISBN 80-710-8066-7.

KUNDERA, Milan. *Žert: román*. Vyd. 7. V Brně: Atlantis, 2007, c1967. ISBN 978-80-7108-287-3.

LE GOFF, Jacques, Jean-Claude SCHMITT a Franco ALESSIO. *Encyklopedie středověku*. Vyd. 2. Praha: Vyšehrad, 2008. ISBN 978-80-7021-917-1.

LEXIKOGRAFICKÝ KOLEKTIV ÚSTAVU PRO JAZYK ČESKÝ ČSAV. © ÚSTAV PRO JAZYK ČESKÝ, v. v. i. *Slovník spisovného jazyka českého* [online]. 2011 [cit. 2020-07-07]. Dostupné z: https://ssjc.ujc.cas.cz/

LOPEZ, Donald S. *Příběh buddhismu: průvodce dějinami buddhismu a jeho učením*. Brno: Barrister & Principal, 2003. ISBN 80-86598-54-3.

LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. V Praze: Knižní klub, 2005. Universum (Knižní klub). ISBN 80-242-1588-8.

MEDKOVÁ, Alžběta. Kreslené násilí a smrt. Animované dokumenty zobrazují temné vzpomínky lépe než klasický film: Chtěl jsem vykročit z animované bubliny [audio podcast]. In: *Radio Wave* [online]. Praha, 2019 [cit. 2020-01-19]. Dostupné z: https://wave.rozhlas.cz/kreslene-nasili-a-smrt-animovane-dokumenty-zobrazuji-temne-vzpominky-lepe-nez-7937652

Méďa Pusík a jeho kamarádi. In: *Dětský časopis Bumík a Méďa Pusík: Pražská vydavatelská společnost* [online]. [cit. 2020-06-20]. Dostupné z: http://www.medapusik.cz/index.php

MILNE, Alan Alexander a Hana SKOUMALOVÁ. *Medvídek Pú*. III. vydání (II. v SNDK). v Praze: Státní nakladatelství dětské knihy, n. p., 1965.

MIRANDA, Matilda. These are, without a doubt, the funniest GIFs you'll ever see. In: *The Loop: Canada's social lifestyle and entertainment news* [online]. [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: https://www.theloop.ca/reddit-has-spoken-these-are-the-funniest-gifs-youll-ever-see/

MKN-10: mezinárodní statistická klasifikace nemocí a přidružených zdravotních problémů : desátá revize : obsahová aktualizace k 1.1.2018. Praha: Ústav zdravotnických informací a statistiky ČR, 2018. ISBN 978-80-7472-168-7. Dostupné také z: http://uzis.cz/katalog/klasifikace/mkn

MORGAN, Llewelyn. Achilleae Comae: Hair and Heroism According to Domitian. *The Classical Quarterly*. 1997, **47**(1), 209–214. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/639608

NARDI, Antonio E. Social Anxiety Disorder Has Social And Economic Burden. *BMJ: British Medical Journal*. 2003, **327**(7426), 1287. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/25457904

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.

PETŘÍČEK, Miroslav. Skutečnost kontaminovaná Karlem Vachkem. *Iluminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, **12**(3), 111–113. ISSN 0862-397X.

PETŘÍČEK, Miroslav. Dokument neboli esej. *DOK.REVUE: Časopis o dokumentárním filmu* [online]. 2008, 11. 8. 2008, (4.8) [cit. 2020-05-21]. Dostupné z: https://www.dokrevue.cz/clanky/dokument-neboli-esej

PICARDIE, Justine. V nejvyšších patrech. *Harper's Bazaar*. 2019, **2019**(11), 196–207. ISSN 1211-5371.

Popcorn: Our Story. In: *Facebook* [online]. [cit. 2020-06-16]. Dostupné z: https://www.facebook.com/popcorn.casopis/

PRAŠKO, Ján a Marie OCISKOVÁ. *Stigmatizace a sebestigmatizace u psychických poruch*. Praha: Grada Publishing, 2015. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-5199-3.

PRAŠKO, Ján a Michaela HOLUBOVÁ. *Sociální fobie a její léčba*. Praha: Grada Publishing, 2017. ISBN 978-80-271-9592-3.

PRO.MED.CS. PRAHA A. S. *Příbalová informace: Informace pro uživatele: Prosulpin® 50 mg*. [Praha], 2016.

PRUSÍK, Bohumil. FUČÍK, Mojmír, Pavel BUZEK, Helena PLATILOVÁ, Ota RIEDL, Hana TODOROVIČOVÁ a Bohumil PRUSÍK. *Chronická hnisavá onemocnění průdušek a plic: soubor přednášek IV. interní kliniky Karlovy university v Praze*. Praha: Státní zdravotnické nakladatelství, 1955. Thomayerova sbírka přednášek a rozprav z oboru lékařského.

PRYLUCK, Calvin. Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming. *Journal of the University Film Association*. 1976, **28**(1), 21–29. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/20687309

REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. Voznice: Leda, 2001, s. 140. ISBN 80-85927-85-3.

RICHTER, David H. Keeping Company in Hollywood: Ethical Issues in Nonfiction Film. *Narrative* [online]. Ohio State University Press, 2007, **15**(2), 140–166 [cit. 2020-03-26]. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/30219248

ROBINS, Gay. Hair and the Construction of Identity in Ancient Egypt, c. 1480-1350 B.C. *Journal of the American Research Center in Egypt*. 1999, **36**, 55–69. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/40000202

ROKYTA, Richard, et al. *Fyziologie*. Třetí, přepracované vydání (první vydání v nakladatelství Galén). Praha: Galén, [2016]. ISBN 978-80-7492-238-1.

ROSENTHAL, Angela. Raising Hair. *Eighteenth-Century Studies*. 2004, **38**(1), 1–16. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/30053625

ROWLING, J. K. *Harry Potter a Kámen mudrců*. 4. vyd., (1. vyd. v této úpravě). Praha: Albatros, 2002. ISBN 80-000-1104-2.

SALAJKA, Milan. *Slovník náboženských a teologických výrazů a pojmů: pro školu, pracovnu a dům*. Praha: Církev československá husitská, 2000. ISBN 80-7000-504-1.

SIKORA, Erik. Džumelec: Informace. In: *Facebook* [online]. [cit. 2020-06-17]. Dostupné z: https://www.facebook.com/pg/dzumelec/about/?ref=page_internal

SMALL, Edward S. A NOTE ON GENRE IN FILM. *Journal of the University Film Association*. 1977, **29**(1), 39–40. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/20687355

STERRITT, David a Lucille RHODES. MONTY PYTHON: LUST FOR GLORY. Cinéaste. Cineaste Publishers, 2001, 26(4), 18–23. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/41689393

ŠVOMA, Martin. *Karel Vachek etc*. V Praze: Akademie múzických umění, 2008. Edice 20/21. ISBN 978-80-7331-122-3.

TEDGEORGE. Téma: TOP 11 hollywoodských historek z natáčení. In: *MovieZone.cz* [online]. 7. 7. 2016 [cit. 2020-05-28]. Dostupné z: https://www.moviezone.cz/clanek/31794-tema-top-11-hollywoodskych-historek-z-nataceni/

TESAŘ, Antonín. Pravda pohledu. *DOK.REVUE: Časopis o dokumentárním filmu* [online]. 2015, 7. 4. 2015, (1.15) [cit. 2020-05-21]. Dostupné z: https://www.dokrevue.cz/clanky/pravda-pohledu.

TŘEŠTÍKOVÁ, Helena a Pavel KOSATÍK. *Sběrná kniha*. Vydání první. V Praze: Paseka, 2017. ISBN 978-80-7432-752-0.

TSCHERKASSKY, Peter. In: *Bude dokumentární film i za dvacet let?: pokud ano, jakou bude mít podobu?*. Jihlava: DOC.DREAM, [2016], s. 29. ISBN 978-80-87150-27-6.

Veliký KATECHISMUS: s otázkami a odpovědmi pro katolické žáky obecných škol.. Nezměněný otisk vydání z r. 1890. Vídeň: c. kr. školní knihosklad, 1891.

WEEKS, Mark. Milan Kundera: A Modern History of Humor Amid the Comedy of History. *Journal of Modern Literature*. Indiana University Press, 2005, **28**(3), 130–148. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/25167530

WENIG, Karel. Aristofanes Romantik. *Listy Filologické / Folia Philologica*. 1923, **50**(4/5), 177–190. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/23454167

WHITE, Shane a Graham WHITE. Slave Hair and African American Culture in the Eighteenth and Nineteenth Centuries. *The Journal of Southern History*. 1995, **61**(1), 45–76. DOI: 10.2307/2211360. Digitální kopie dostupná také z: https://www.jstor.org/stable/2211360

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

aj. a jiné

aka also known as (známý také jako)

apod. a podobně

atd. a tak dále

Obr. Obrázek

Tab. Tabulka

tzv. takzvaně

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1. Scéna z filmu přímo zachycující moment vzniku námětu. 13

Obrázek 2. Také scéna z filmu přímo zachycující moment vzniku námětu. 13

Obrázek 3. Přebal pochmurné produkce, již nechal Jakub znít z gramofonu. 14
COHEN, Leonard. *I'm Your Man* [LP album]. [Czechoslovakia]: CBS Records Inc. / Supraphon, 1989.

Obrázek 4. Ukázka vlídného momentu z filmu: vlídně z rukou bratra přebírám jeho fotoaparát, aby si ho nepozvracel. 16

Obrázek 5. Ilustrace procesu výběru názvu za použití udržitelných zdrojů. 18

Obrázek 6. Jakubovo pojetí uměleckého vyjádření. 21

Obrázek 7. Mé pojetí uměleckého vyjádření. 21

Obrázek 8. Typický příklad postav mluvících pomocí mezititulků či komiksových bublin. 24

Obrázek 9. Pořádně čvachtavé zvracení. 25

Obrázek 10. Někteří z mnoha lidí, kteří mají k tématu dokumentárního filmu co říci. 26

Obrázek 11. Příklad volné asociace ze *Skvělého krasavce*. 32

Obrázek 12. Spolupráce s Jakubem v podobě animace sobů na svetru – neúspěšná. 33

Obrázek 13. Pasáž z amatérského filmu *Harry Potter po sto padesáti letech* použitá ve *Skvělém krasavci aneb Žít nudný, nespokojený a lhostejný život bez cíle a bez naděje* jakožto archivní fragment. 35

Obrázek 14. Porovnání práce s vlastními zkušenostmi ve *Skvělém krasavci* (vlevo) a v tvorbě Signe Baumane (vpravo). 36
Pravá část: BAUMANE, Signe. Still from "Teat Beat of Sex." In: *Signe Baumane* [online]. [cit. 2020-07-01]. Dostupné z: http://www.signebaumane.com/films#/teat-beat-of-sex

Obrázek 15. Porovnání práce s experimentálními technikami ve *Skvělém krasavci* (vlevo) a ve filmu Ülo Pikkova *Zebra* (2015) (vpravo). 37
Pravá část: PIKKOV, Ülo. Zebra. In: *Silmviburlane* [online]. [cit. 2020-07-01]. Dostupné z: http://www.silmviburlane.ee/animations/zebra

Obrázek 16. Jiné porovnání práce s experimentálními technikami ve *Skvělém krasavci* (vlevo) a ve filmu Ülo Pikkova *Letting Go* (*Lahtilaskmise lugu*, 2017) (vpravo). 37
Pravá část: PIKKOV, Ülo. Letting Go. In: *Silmviburlane* [online]. [cit. 2020-07-01]. Dostupné z: http://www.silmviburlane.ee/animations/letting-go

Obrázek 17. Porovnání práce s experimentálními technikami ve *Skvělém krasavci* (vlevo) a ve filmu Normana McLarena *Blinkity Blank* (1955) (vpravo). 37
Pravá část: Blinkity Blank. In: *Internet Movie Database (IMDb)* [online]. [cit. 2020-07-01]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0047887/mediaviewer/rm699734272

Obrázek 18. Porovnání *Skvělého krasavce* (vlevo) s *Ledovým královstvím II* (vpravo). 38
Pravá část: Frozen II. In: *Internet Movie Database (IMDb)* [online]. [cit. 2020-07-01]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt4520988/mediaviewer/rm1409333505?ref_=tt_mv_nxt

Obrázek 19. Jiné porovnání *Skvělého krasavce* (vlevo) s *Ledovým královstvím II* (vpravo). 38
Pravá část: Frozen II. In: *Internet Movie Database (IMDb)* [online]. [cit. 2020-07-01]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt4520988/mediaviewer/rm486848769?ref_=ttmi_mi_all_sf_157

Obrázek 20. Porovnání *Skvělého krasavce* (vlevo) s filmem *Kubo a kouzelný meč* (vpravo). 38
Pravá část: Charlize Theron and Art Parkinson in Kubo and the Two Strings (2016). In: *Internet Movie Database (IMDb)* [online]. [cit. 2020-07-01]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt4302938/mediaviewer/rm2957651456

Obrázek 21. Zase úplně jiné porovnání *Skvělého krasavce* (vlevo) s filmem *Kubo a kouzelný meč* (vpravo). 39
Pravá část: Art Parkinson in Kubo and the Two Strings (2016). In: *Internet Movie Database (IMDb)* [online]. [cit. 2020-07-01]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt4302938/mediaviewer/rm4178034177?ref_=tt_mv_nxt

Obrázek 22. Příklad vyobrazení Medvídka Pú. Zde i s (patrně) Kryštůfkem Robinem. 39
MILNE, Alan Alexander a Hana SKOUMALOVÁ. *Medvídek Pú*. III. vydání (II. v SNDK). v Praze: Státní nakladatelství dětské knihy, n. p., 1965.

Obrázek 23. Ilustrační zobrazení filmového ztvárnění postavy Harryho Pottera v časopise pro děti *Mateřídouška*. 40
Vánoční prázdniny podle Harryho Pottera. *Mateřídouška*. Czech News Center, 2019, **75**(12/2019), 8. ISSN 0025-5440.

Obrázek 24. Záznamy v animačním deníku dokládající Jakubovy opakující se požadavky na smutný charakter filmu. 42

Obrázek 25. Titulek ve filmu *Skvělý krasavec* pojmenovávající úsek „Socializujeme Jakuba“, po němž následuje tato socializace Jakuba. 43

Obrázek 26. Práce s řídkou barvou hořčicového odstínu (okr). 44

Obrázek 27. Příklad (anonymní) bujné kštice. 47

Obrázek 28. (Víceméně) záporné postavy s pleší. 51

Obrázek 29. Osobnosti s pleší působící (víceméně) kladně. 51

Obrázek 30. Ukázka pečlivého scénáře k filmu *Harry Potter po sto padesáti letech*. 53

Obrázek 31. Loutky z filmu *Harry Potter po sto padesáti letech*: Harry (vlevo, s půllitrem a koštětem) a Ron (vpravo, bez půllitru a bez koštěte). 54

Obrázek 32. Detail loutky Rona s odhrnutou kalhotou a rukávy, odhalujícími konstrukci. 54

Obrázek 33. Půda plná rozličných předmětů a materiálů. 55

Obrázek 34. Fotografie zobrazující Jakuba coby trapáka. 57

Obrázek 35. Detail Jakubova obrazu *Pirát*. Kombinovaná technika, nedatováno. 58
ADLER, Jakub. Pirát [kombinovaná technika, nedatováno].

Obrázek 36. Porovnání řas Jakubových (vlevo) a autorčiných (vpravo). 59

Obrázek 37. Rozpracování vztahu mezi Jakubem reálným (vlevo) a filmovým (vpravo). .60

Obrázek 38. Jakub. 61

Obrázek 39. Ukázky skicákových záznamů víceméně použitých ve *Skvělém krasavci*.....62

Obrázek 40. Skicákový záznam Boba Dylana použitý ve *Skvělém krasavci*. 63

Obrázek 41. „Pán ze zahrad“. 63

Obrázek 42. Ukázky záznamů inspirativních konverzací na sociální síti Facebook. 64

Obrázek 43. Předměty z půdy, které se ve *Skvělém krasavci* vůbec nevyskytují. 64

Obrázek 44. Svíčka ve tvaru ženského torza v přirozeném prostředí. 65

Obrázek 45. Gumový lachtan v přirozeném prostředí, omytý. 65

Obrázek 46. Detail Maxe Horowitze z filmu *Mary a Max* ve filmu *Skvělý krasavec*. 66

Obrázek 47. Jakub coby těžko rozpoznatelná parafráze hlavního hrdiny filmu *V nitru Llewyna Davise* (nahoře) a také těžko rozpoznatelný Jakub coby jeden z dua Bratrů Bluesových z *Blues Brothers 2000* (dole). 67

Obrázek 48. Ilustrace k literárnímu dílu dle vlastního výběru. 68

Obrázek 49. Srovnání výjevu s konzumací párků ve školním cvičení (vlevo) a ve *Skvělém krasavci* (vpravo) 69

Obrázek 50. Odkaz na přebal alba *The Freewheelin' Bob Dylan* (vlevo) ve *Skvělém krasavci* (vpravo). 69
Levá část: Suze Rotolo with Bob Dylan on the cover of his breakthrough 1963 album. In: *The New York Times* [online]. [cit. 2020-07-01]. Dostupné z: https://static01.nyt.com/images/2011/03/01/arts/ROTOLO1-obit/ROTOLO1-obit-jumbo.jpg?quality=90&auto=webp

Obrázek 51. Srovnání Tizianovy *Venuše Urbinské* (vlevo) a Jakuba (vpravo). 70
Levá část: VECELLI, Tiziano. Venuše urbinská [olej na plátně, 1538] In: KRSEK, Ivo. *Tizian*. Praha: Odeon, 1977, s. 30.

Obrázek 52. Různá slova a Justin Bieber v *Popcornu*. 70
Justin se chce ženit!: Může ho zachránit láska? *Popcorn*. Empresa Media, 2017, (10/2017), 10–11. ISSN 1211-4898.

Obrázek 53. Příklad inspirativní tiskoviny. 71
Odívání: Módní časopis pro podniky místního hospodářství a výrobních družstev. Praha: Tisková ediční a propagační služba místního hospodářství, 1988, (ZIMA '88).

Obrázek 54. Krásně třpytiví *Mighty Boosh* nad mým pracovním stolem. 74

Obrázek 55. „Vyfotil jsem ti kravičku“. 76

Obrázek 56. Jakub (vlevo) a já (vpravo) coby vysvětlivka k následujícím obrázkům. 77

Obrázek 57. Ukázky trapných situací. 78

Obrázek 58. Ukázky dalších trapných situací. 79

Obrázek 59. Soubor trapných situací na téma „Harry Potter“. 80

Obrázek 60. Schéma umístění respondentů. 80

Obrázek 61. Kosočtverec. 82

Obrázek 62. Zásah shůry v podobě řádné přítelkyně. 84

Obrázek 63. „Pán ze zahrad“ v detailu. 86

Obrázek 64. Začátek sekvence zachycující životní úpadek autorky (hlava vpravo). 87
Obrázek 65. Náhodná ukázka z animačního deníku. 90
Obrázek 66. „Jakub nahrál hudbu“ coby výrazný prvek animatiku. 91
Obrázek 67. Stránka z přípravného skicáku. 92
Obrázek 68. Přípravný skicák – zavřený. 92
Obrázek 69. Koláž batolecí tváře Jakubovy, s řasami – ještě zachovalá. 93
Obrázek 70. Snímek z animatiku, autenticky rozmazaný vlivem ruční kamery. 94
Obrázek 71. Porovnání výtvarného provedení v animatiku (nahoře) a jeho finální podoba ve filmu (dole). 96
Obrázek 72. Větší měrou stylizovaná figura. 97
Obrázek 73. Spoj – detail. 98
Obrázek 74. Použití kancelářské sešívačky Kin 406 na Jakubova oční víčka – detail. 98
Obrázek 75. Esence Jakubovy (vlevo) a mé (vpravo) hlavy. 99
Obrázek 76. Různé podoby Jakuba. 100
Obrázek 77. Účtenky dokládající nákup některých materiálů z nerecyklovaných zdrojů. 101
Obrázek 78. Časopis pro děti *Méďa Pusík*. 102
In: *Méďa Pusík*. 2020. Praha, 2020. ISSN 1210-8030.
Obrázek 79. Jakub ležící na gauči – výřez. 103
Obrázek 80. Nejmilejší lepenka. 103
Obrázek 81. Příklady použití nejmilejší lepenky. 104
Obrázek 82. Části postavy cyklisty vystříhané z podložky pod akvarel a tuš. 104
Obrázek 83. Omšelá laciná krajka. 105
Obrázek 84. Použití odřezku fotografie. 106
Obrázek 85. Pozůstatky z několikavteřinového záběru. 106
Obrázek 86. Příklad recyklace: kulisa ze *Skvělého krasavce* coby krásný obraz nad Jakubovou postelí. 107
Obrázek 87. Podkládání ptáků dřívky. 108
Obrázek 88. Okno coby prosvětlovací stůl chudých, s výhledem do přírody. 109
Obrázek 89. Kombinace plošky a kreslenky ve scéně „Socializujeme Jakuba“. 110
Obrázek 90. Fáze velmi hrubé kreslenky bez použití prosvětlovacího stolu. 110
Obrázek 91. Nasnímaná sekvence kreseb ze skicáku pořízených během koncertu. 111
Obrázek 92. Animace v omítce s rožky naznačujícími hranice plochy zakryté obrazem. 112
Obrázek 93. Detail zamalovávání hvězd a měsíce, s kouskem křížku. 112
Obrázek 94. Přirozené šplouchání v hrnku moderní, respektované, inspirativní a technologicky inovativní společnosti Era. 113
Obrázek 95. Skromný pokojík coby pracovní prostor – rozmazáno. 114

Obrázek 96. Koutek na půdě coby studio. 115
Obrázek 97. Fotoaparát Fujifilm FinePix S9600 s kabelovou spouští. 116
Obrázek 98. Paměťové karty k fotoaparátu včetně čtečky (vlevo): staré (vpravo nahoře) a nové (vpravo dole), pojmenované „Koťátko 1–4“. 116
Obrázek 99. Lehce upravený zvětšovací přístroj včetně fotoaparátu. 117
Obrázek 100. Neschopnost: záznam z animačního deníku postihující ukroucení šroubu. 118
Obrázek 101. Postprodukčně přidaný prvek, růžově vyznačený. 119
Obrázek 102. Sekvence pozůstalá z animatiku. 120
Obrázek 103. Záznam průběhu pixilace. 121
Obrázek 104. Mikrofon Marantz Professional na stojanu. 123
Obrázek 105. Po domácku vyrobený mixážní pult. 124
Obrázek 106. Zvuková karta. 124
Obrázek 107. Mrkve. 126
Obrázek 108. Rejnok. 128

SEZNAM TABULEK

Tabulka 1. Odpovědi respondentů na dotazník trapnosti. 81

SEZNAM PŘÍLOH

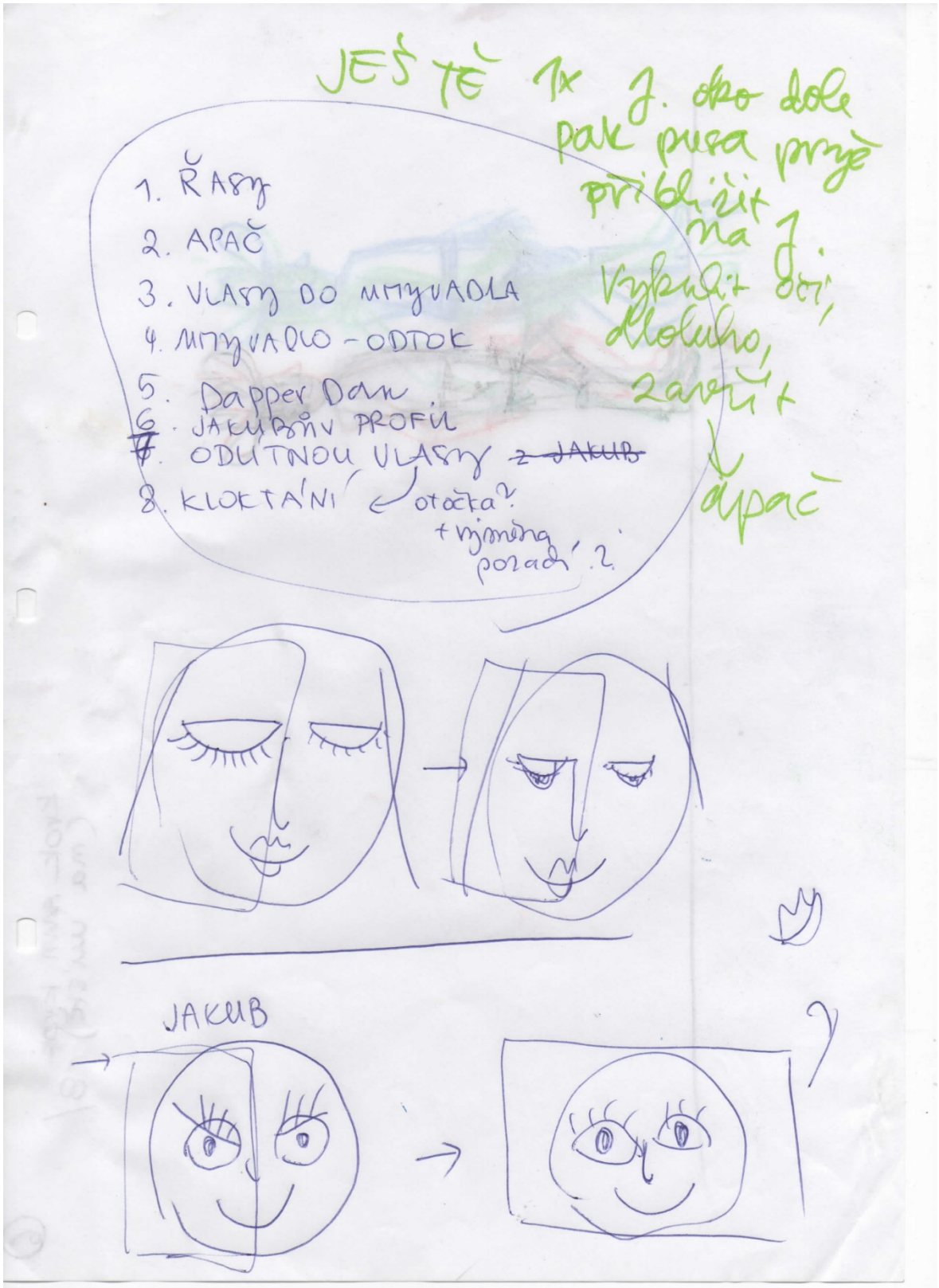
Příloha P I: Výtvarné návrhy

Příloha P II: Obrázkový scénář

PŘÍLOHA P I: VÝTVARNÉ NÁVRHY

UDĚLAŠ
O MNĚ FILM?

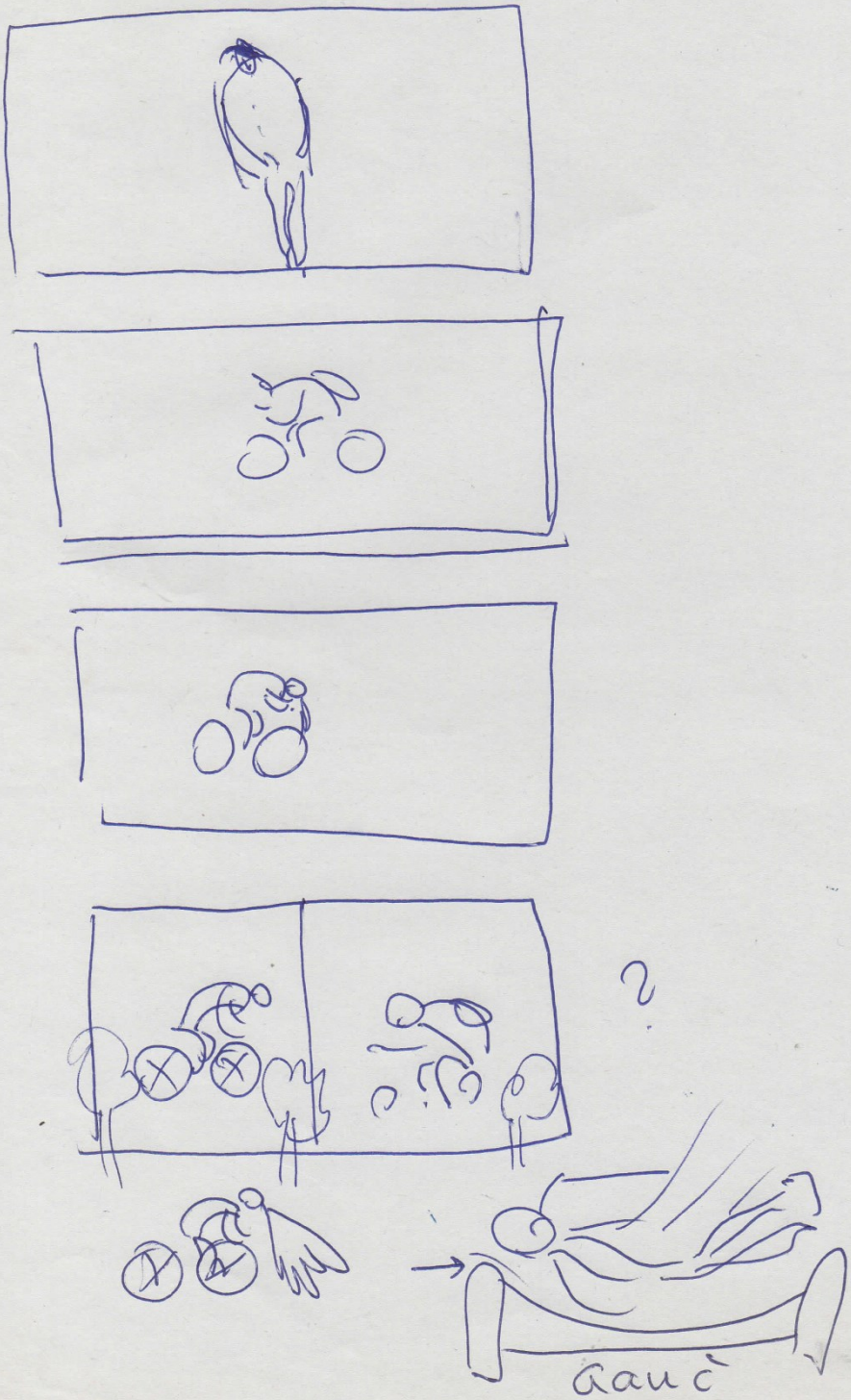
PŘÍLOHA P II: OBRÁZKOVÝ SCÉNÁŘ



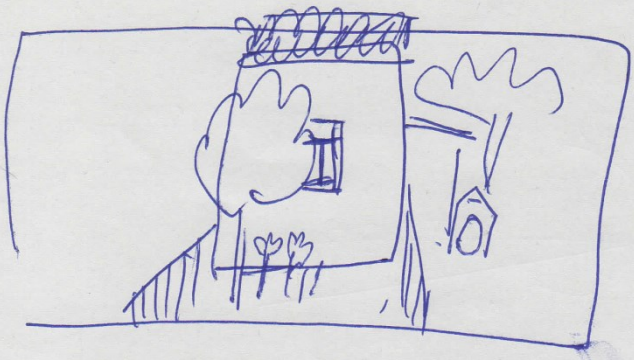
Páneček ze zahrádek

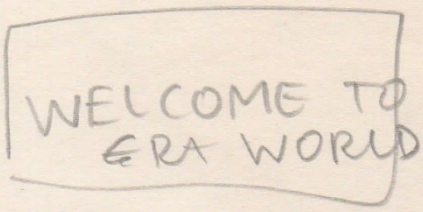
HIPSTER

1

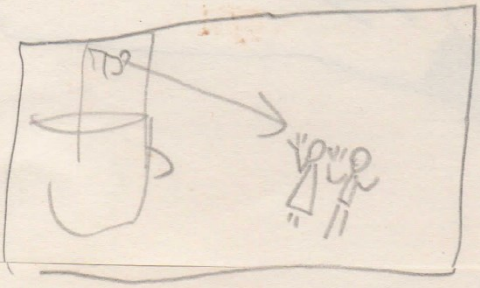


(2)

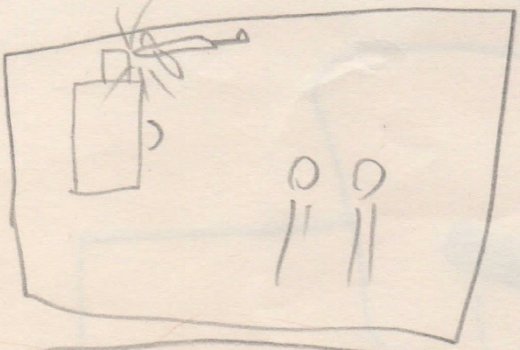




→ Jakub pracuje

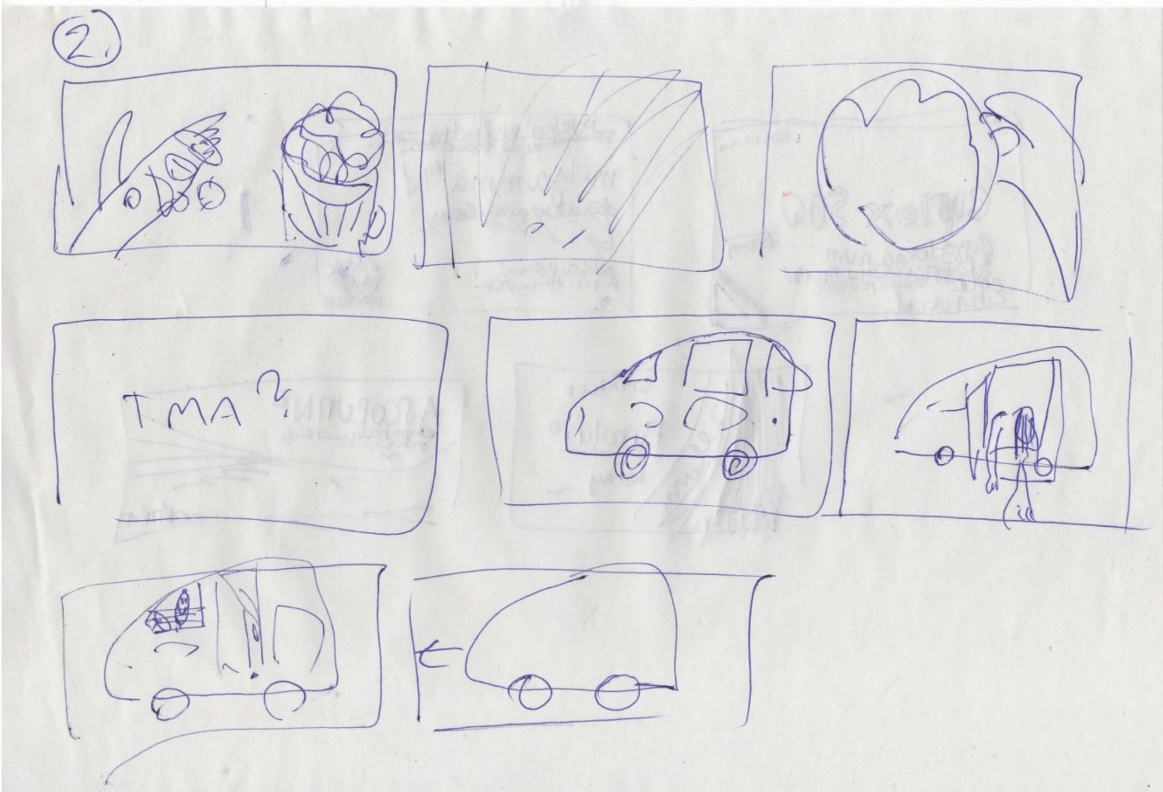


a my mu máváme



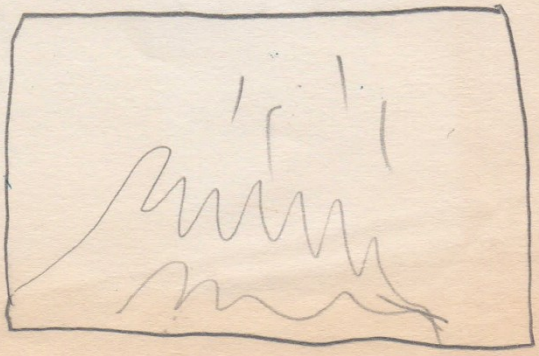
Z firemního hrnku nepije, protože se bojí otravy.

1.
BIG SISTER
jednou bych s tebou chtěl taky mít vztah, jako máš s Jakubem
ANONYM, 26 LET
ale není to můj tak
LÉKY
ciplox


2.
TMA ?

Titulky závěrečné

BLA
BLA
BLA

VŠECHNY OSOBY JSOU SMYŠLENÉ A BLANKA ADLEROVÁ (ně 25 let) JE SAKRA PROLHANÁ!

VŠECHNY OSOBY JSOU SMYŠLENÁ A BLANKA ADLEROVÁ (ně 25 let) JE ~~SAKRA~~ PROLHANÁ!