

Motivy mateřství ve filmech Mariky Pecháčkové

Tereza Chovancová

Bakalářská práce
2023



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2022/2023

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: Tereza Chovancová
Osobní číslo: K20246
Studijní program: B0211P310005 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Specializace: Stříhová skladba
Forma studia: Prezenční
Téma práce: 1. Teoretická část: Motivy mateřství ve filmech Mariky Pecháčkové
2. Praktická část: Stříhová skladba audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část:

Přípustné varianty praktické části:

- 1) Stříhová skladba audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.
- 2) Stříhová skladba souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.
- 3) Projektová část (realizovaná prostřednictvím metody výzkumu uměním) stříhového charakteru úzce související s teoretickou částí práce. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

Další požadované materiály praktické části:

- a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2).
- b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3).
- c) Anotace (var. 1, 2, 3).
- d) Technický scénář (var. 1).
- e) Štábová listina (var. 1, 2, 3).

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálů a-h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář „Údaje o bakalářské práci studenta“.

Uložení na NAS:

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

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

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

Seznam doporučené literatury:

- BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách: intimita tvorby českého ženského filmového a literárního dokumentu*. Praha: Wo-men, 2019. ISBN 978-80-907641-0-1.
- NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.
- LABÍK, Ludovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. Zlín: VeRBuM, 2013. ISBN 978-80-87500-30-9.
- GREGORA, Martin a Miloš VELEMÍNSKÝ. *Těhotenství a mateřství: nová česká kniha. 2., aktualizované vydání*. Praha: Grada, 2017. ISBN 978-80-247-5579-3.
- BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- KEREKES, Peter a Andrea SLOVÁKOVÁ. *Jak se dělá dokument: Autoři a tvůrčí metody*. Praha: Nová beseda, 2022. ISBN 978-80-88383-33-8.
- PECHÁČKOVÁ, Marika. *Neuvidět. Natočit*. Praha: Bakalářská práce (BcA.). Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra dokumentární tvorby, 2012.
- PECHÁČKOVÁ, Marika. *Holčičí povídání*. Praha: Diplomová práce (MgA.). Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra dokumentární tvorby, 2017.
- VRÁNOVÁ, Eliška. *Proměny mateřství v médiích*. Brno: bakalářská práce (Bc.). Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta humanitních studií, 2012.
- HOŘÁKOVÁ, Jana. *Mateřství a kariéra*. Zlín: bakalářská práce (Bc.). Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta humanitních studií, 2009.

Vedoucí teoretické části: MgA. Irena Kocí, Ph.D.
Ateliér Audiovize

Vedoucí praktické části: doc. MgA. Libor Nemeškal, Ph.D.
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce: 1. prosince 2022

Termín odevzdání bakalářské práce: 19. května 2023

Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
děkan

MgA. Irena Kocí, Ph.D.
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 1. prosince 2022

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: 18.5.2023

Jméno a příjmení studenta: Tereza Chovancová

.....
podpis studenta

ABSTRAKT

Bakalářská práce na téma „Motivy mateřství ve filmech Mariky Pecháčkové“ se zabývá analýzou motivu mateřství ve tvorbě Mariky Pecháčkové. Teoretická část se věnuje definici dokumentárního filmu a představuje metody analýz, které jsou následně využívány v analytické části. K řešení byly využity metody analýzy podle dokumentárních módů Billa Nicholse a analýza na pěti osách Guye Gauthiera, a to na třech filmech – *Film o chmelu obyčejném* (2008), *Alena* (2009) a *Mater Noster* (2012). Analýzy filmů jsou komplexní, zkoumají obrazovou a zvukovou stránku filmů. Následná komparační analýza filmů ukazuje, jakým způsobem je motiv mateřství ve filmech propojen. V závěru práce je popsáno, jak je motiv mateřství ve filmech zobrazován. Přínosem této bakalářské práce je bližší nahlédnutí do filmů Mariky Pecháčkové a přemyšlení o nich.

Klíčová slova: Marika Pecháčková, mateřství, motiv, dokumentární film

ABSTRACT

Bachelor thesis on "Motives of motherhood in the films of Marika Pecháčková" deals with the analysis of the motif of motherhood in the works of Marika Pecháčková. The theoretical part focuses on the definition of documentary film and introduces analytical methods that are subsequently utilized in the analytical part. The analysis methods used include Bill Nichols' documentary modes analysis and Guy Gauthier's five-axis analysis, applied to three films: *Film o chmelu obyčejném* (2008), *Alena* (2009), and *Mater Noster* (2012). The film analyses are comprehensive, examining both the visual and auditory aspects of the films. The subsequent comparative analysis of the films demonstrates the interconnectedness of the motif of motherhood across them. The conclusion of the thesis describes how the motif of motherhood is depicted in the films. The contribution of this bachelor thesis lies in providing a closer insight into Marika Pecháčková's films and reflecting on them.

Keywords: Marika Pecháčková, motherhood, motif, documentary film

Tímto bych chtěla poděkovat vedoucí své práce MgA. Ireně Kocí, Ph.D. za pomoc, inspiraci a cenné připomínky, které mi při práci dala. Dále děkuji Marice Pecháčkové za ochotu poskytnutí rozhovoru. Děkuji také doc. MgA. Liborovi Nemeškalovi, Ph.D. za průběžné informování o termínech odevzdání.

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

OBSAH

ÚVOD	9
I TEORETICKÁ ČÁST	11
1 DOKUMENTÁRNÍ FILM	12
1.1 MODY DOKUMENTÁRNÍHO FILMU PODLE BILLA NICHOLSE	12
1.2 PĚT OS GUYE GAUTHIERA	13
1.3 ANALYTICKÉ METODY	15
2 MATEŘSTVÍ JAKO MOTIV	17
II ANALYTICKÁ ČÁST	20
3 ANALÝZY FILMŮ MARIKY PECHÁČKOVÉ	21
3.1 FILM O CHMELU OBYČEJNÉM	22
3.1.1 Motiv mateřství	25
3.2 ALENA	26
3.2.1 Motiv mateřství	29
3.3 MATER NOSTER	30
3.3.1 Motiv mateřství	34
3.4 KOMPARACE VYBRANÝCH FILMŮ	35
3.4.1 Motiv mateřství	36
4 ROZHOVOR S MARIKOU PECHÁČKOVOU	38
ZÁVĚR	46
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	48
SEZNAM OBRÁZKŮ	49

ÚVOD

Marika Pecháčková je česká dokumentaristka, žurnalistka a matka tří dětí. Má výrazný autorský rukopis, který se projevuje osobní intimitou, jíž vkládá do svých filmů. Jako první představím metody analýz, se kterými se bude v práci pracovat. Tyto metody také využiji ke komparační analýze. Klíčem k výběru filmů bylo co největší přiblížení mé osoby k Marice Pecháčkové. Z toho důvodu jsem vybrala filmy, které Marika natočila při studiu bakalářského studia Katedry dokumentární tvorby FAMU. Vybranými filmy jsou *Film o chmelu obyčejném*¹, *Alena*² a *Mater Noster*³.

Touto bakalářskou prací bych také chtěla reflektovat přístup Mariky k její autorské kinematografii. Budu se tedy snažit, aby byla práce organická. Z toho důvodu nesměruje k jasně definovaným závěrům. Důležitější je cesta k nim. Na jejímž základě si čtenář může udělat svůj vlastní závěr. Výjimkou jsou tři výzkumné otázky, u kterých se budu snažit o jejich zodpovězení.

1. Existuje propojovací motiv mateřství ve vybraných filmech Mariky Pecháčkové?
2. Jak je mateřství ve vybraných filmech Mariky Pecháčkové zobrazováno?
3. Vkládá Marika Pecháčková do filmů motivy mateřství vědomě?

Na tyto výzkumné otázky se mi podaří najít odpověď, kterou reflektuji v závěru práce.

Mou osobní motivací k výběru tohoto tématu byl strach z nátlaku ohledně tématu mateřství z vnějšího světa. Jelikož mám dlouhodobý partnerský vztah a dvacet dva let dostávám na pravidelné bázi otázky: „Kdy už bude děťátko?“ Pokaždé se zasměju a řeknu, že je ještě čas. Odpověď tazajícího je většinou: „My ve tvém věku jsme měli už druhé dítě na cestě. Teď to tak je ... rodí se pozdě. Taky, že je tolik postižených dětí. To za nás nebylo“. Dělán, že je mi to jedno, ale uvnitř křičím. Křičím, jelikož znám mateřství jako obětování se ženy. Má mamka se o mě a sestru chtěla postarat co nejlépe a ztratila pro nás své koníčky. Děsím se toho, že bych někdy musela potlačit svou vášeň ke kinematografii. Ve knížce

¹ *Film o chmelu obyčejném* [film]. Režie Marika PECHÁČKOVÁ. Česko, Filmová a televizní fakulta Akademických umění v Praze, 2008 V digitální podobě dostupné prostřednictvím <https://kdt.famu.cz/filmy/film-o-chmelu-obycejnem/>

² *Alena* [film]. Režie Marika PECHÁČKOVÁ. Česko, Filmová a televizní fakulta Akademických umění v Praze, 2009 V digitální podobě dostupné prostřednictvím <https://kdt.famu.cz/filmy/alena/>

³ *Mater Noster* [film]. Režie Marika PECHÁČKOVÁ. Česko, Filmová a televizní fakulta Akademických umění v Praze, 2012 V digitální podobě dostupné prostřednictvím <https://dafilms.cz/film/8620-mater-noster>

Barbory Baronové *Ženy o ženách*⁴ jsem narazila na autorku Mariku Pecháčkovou. Zaujala mě a začala jsem se o ní více zajímat. Zhlédla jsem všechny její filmy a hned jsem věděla, že bych o ní chtěla psát Bakalářskou práci. Dlouho mi trvalo, než jsem našla správnou cestu, jak téma zpracovat bez emočního zabarvení. Myslím si, že zvolený přístup k práci je nejlepší, který jsem měla možnost vymyslet.

⁴ BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách: intimita tvorby českého ženského filmového a literárního dokumentu*. Praha: Wo-men, 2019. ISBAN 978-80-90764-10-1, s. 128-156.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 DOKUMENTÁRNÍ FILM

Pohled na to, co je to dokumentární film se neustále mění. Pro potřeby této práce je však důležité definovat, co znamená pojem dokumentární film. Tím bych chtěla dosáhnout sjednocení způsobu, jakým budeme nad analýzami filmů přemýšlet. Ztotožňuji se s názorem Martina Marečka⁵, který říká, že rozdělení filmů na dokumentární a hrané filmy jsou stále důležité pomocné kategorie, které jsou podstatné pro práci s očekáváním publika. Dále je rozdělení dokumentárního a hraného filmu důležité pro etiku každého tvůrce, jelikož v hraném filmu můžeme zajít dál. V dokumentu si oproti tomu můžeme dovolit onu realistickou neschopnost, kterou bychom u fikce odmítli. Kde jsou ale hranice mezi dokumentárním a hraným filmem, nedokážu říct. Myslím si, že je dokonce nereálné jejich hranice změřit.

Nebojím se však tvrdit, že kniha Billa Nicholse *Úvod do dokumentárního filmu* je základní kniha, která nám představuje, co je to dokumentární film a jaké jsou jeho kategorie. Nichols⁶ kategorizoval dokumentární filmy pomocí dokumentárních modů. Z mého pohledu dokázal popsat nejzákladnější formy, kterými lze k dokumentárnímu filmu přistupovat.

Jelikož jsou módy Billa Nicholse ohraničené, rozhodla jsem se filmy analyzovat na pěti osách Guye Gauthiera. Chtěla bych tím docílit rovnováhy mezi abstrakcí a konkrétností.

1.1 Módy dokumentárního filmu podle Billa Nicholse

Nichols⁷ ve své knize navrhuje dva hlavní způsoby, jak lze dokumentární filmy rozdělit. Za prvé **Nonfikční modely**. Mají jasnější formu a stylistické prvky. Nonfikční modely jsou: investigace / reportáže, obhajoba / podpora případu, dějepis, výzkum / cestopis, svědectví, sociologie, vizuální antropologie / etnografie, esej v ich-formě, poezie, deník / zápisník, profil / biografie jednotlivce, autobiografie. Za druhé **dokumentární módy**, kterých je dohromady šest. Nejznámějším je mód **Výkladový**, který má za cíl divákovi prezentovat jasné informace, důkazy nebo interpretace konkrétních událostí, které se staly. Oslovuje diváka napřímo s autorovým názorem na téma filmu. Přítomným je hlas vypravěče,

⁵ MAREČEK, Martin, 2021 cit. SLOVÁKOVÁ, Andrea a Peter KERÉKES, ed. *Jak se dělá dokument: autoři a tvůrčí metody*. Praha: Nová beseda, 2022. ISBN 978-80-88383-33-8, s. 117.

⁶ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění, 2010. ISBN 978-80-73311-81-0, s. 163-167.

⁷ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění, 2010. ISBN 978-80-73311-81-0, s. 163-167.

který vysvětluje, na co se divák dívá. Druhý mód je **Observační mód**. Při práci s observačním módem chce autor pozorovat situace bez zásahu. Chce divákovi navodit pocit, jako by na place kamera ani štáb nebyl. S tím souvisí i práce s diegetickým zvukem a hudbou⁸. Z toho vyplývá, že v observačních filmech se nepracuje s komentářem („božím hlasem“) ani s žádnými mezititulky a rozhovory. Třetím módem je **Participační mód**. U tohoto modu autor aktivně vstupuje do děje a s respondentem na sebe reagují. Je kladen důraz na výpověď a představení mnoha hledisek, ze kterých se lze na problematiku dívat. Dalším je **Reflektivní mód**, který reflektuje sám sebe. Poukazuje na své limity a perspektivu. Z tohoto důvodu nemůžeme dokumentární filmy v reflektivních modech považovat za objektivní. Jedná se o čisté subjektivní vnímání „reality“. Předposledním, pátým módem je **Poetický mód**, který klade důraz na obrazový a zvukový rytmus, strukturu a celkovou formu. Zasaduje všechny snímky do nenarativních či slabě narativních obrazů, metaforických konstrukcí a básnických prvků. Posledním módem je **Performativní mód**, u kterého se autor často stává hlavní postavou. Performativní mód evokuje náladu a atmosféru, kterou nalézáme ve fikčních filmech. Například pomocí stylizace hudby. Dochází k subjektivnímu vyjádření exprese, stylizace a niternosti. Divák je vybídnut k prožitku a procítění.

Já osobně tyto mody vnímám jako formy, které lze využívat jednotlivě nebo je vzájemně kombinovat. Nepovažuji je však za dogma⁹. Pokud byste měli zájem se o modech dokumentárního filmu dozvědět více, ráda bych vás odkázala na již zmiňovanou knihu Billa Nicholse *Úvod do dokumentárního filmu*.

1.2 Pět os Guye Gauthiera

Alternativním řešením ke kategoriím Billa Nicholse, je pět os Guye Gauthiera. Jak píše sám Gauthier¹⁰ v knize *Dokumentární film, jiná kinematografie* tyto osy jsou zásadní pro analýzy filmů, a sice z důvodu jejich zaměřenosti na autora a jeho námět:

⁸ Diegetický zvuk nebo hudba – zvuk nebo hudba, která má svůj zdroj ve světě příběhu a mohou ji slyšet postavy.

⁹ Dogma – výslovné tvrzení čili teze, o níž se v dané oblasti nebo v určitém společenství příliš nepochybuje.

¹⁰ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-733-1023-6, s. 335–341.

Osa 1: Vzdálenost v prostoru / vztah k prostoru

A: blízkost: popisovaná osoba nebo určité místo

Aa: územní vymezení: jednotlivá, různá místa

Osa 2: vzdálenost v čase / vztah vůči času natáčení

B: přítomnost: akce a natáčení v současnosti

Ba: minulost: stopy a svědectví

Dále navazují osy, které jsou zaměřeny na autora a jeho volby.

Osa 3: technické postupy

C: převažuje význam natáčení (Flahertyho volba)

Ca: převažuje význam střihu (Vertovova volba)

Osa 4: verbální složka / způsob přítomnosti mluveného slova

D: autor pracuje s kontaktním zvukem

Da: autor pracuje s komentářem

Osa 5: struktura filmu

E: princip posloupnosti: záběry a sekvence jsou řazeny podle průběhu natáčení, a tedy v souladu s posloupností času snímání

Ea: princip příbuznosti: záběry a sekvence jsou uspořádány podle předem připraveného plánu, jejichž řazení vychází z konceptu filmu

Pomocí těchto pěti os můžeme analyzovat všechny filmy. Výsledky z analýz je poté možné rozdělit na dvě uskupení. První by bylo uskupení A, B, C, D, E a druhé Aa, Ba, Ca, Da, Ea. Filmy uskupení jedna předpokládají (aktivní či pasivní) hlavně nepřetržitou přítomnost

filmaře nebo štábu. Druhé uskupení se zaměřuje na natáčení různých záběrů, které se v postprodukcí neřadí chronologicky za sebe, ale jsou skládány podle předem naplánované struktury. Z těchto dvou uskupení můžeme dostat dvě velké skupiny:

První skupina: dokumentární filmy pohledu

Tyto filmy jsou předem naplánované, což znamená, že se předpokládá delší pobyt na místě natáčení. Jsou zaměřeny na jednoho člověka, skupinu, společenství nebo instituci - jsou tedy omezené na lidské měřítko. Vždy je předmětem sociální systém bez ohledu na čas natáčení (přítomnost / minulost). Tyto filmy bývají popisné (etnografické filmy), analytické (dokumentární filmy o institucích), kritické (sociální dokumentární filmy) a sentimentální (autobiografie). Jsou otevřeně subjektivní a často mívají vědecké ambice.¹¹

Druhá skupina: dokumentární filmy reflexivní

Tyto filmy jsou také organizované, ale čerpají jen z dostupného materiálu. Filmař využívá vlastní, nebo cizí záběry a řadí je za sebe podle jejich povahy. Během natáčení se nevytváří hlavní kostra filmu, a proto není rozhodující profil.¹²

1.3 Analytické metody

Při analýzách filmů vycházím z dokumentárních módů dle Billa Nicholse a teorie Guy Gauthiera a jeho pěti os. Oba přístupy jsou vysvětlené v předchozích kapitolách. Dále v práci využívám komparativní analýzu na všechny vybrané filmy. Díky této komparativní analýze jsou filmy postaveny vedle sebe a navzájem se prolínají. Komparací jsem si mohla dovolit zaměření na konkrétní detail, který propojuje všechny filmy. Mým záměrem bylo docílit komplexnosti analýz.

¹¹ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-733-1023-6, s. 335–341.

¹² GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-733-1023-6, s. 335–341.

V analýzách se zabývám obrazem i zvukem. K docílení již zmiňované komplexnosti jsem pracovala s Analýzou stylu, kterou definoval Bordwell s Thompsonovou v jejich knize *Umění filmu*.¹³

Tento druh analýzy jsem využila k určení struktury filmu. Popsat struktury bylo pro mě důležité z důvodu nastavení fungování filmu. Dále jsem analyzovala barevnost filmu, jeho kameru, orámování, střih, zvuk a další stylistické prvky filmu. Díky těmto prvkům jsem dokázala film co nejlépe charakterizovat, aby byl čtenáři přiblížen a dokázal si ho představit. V neposlední řadě jsem analyzovala vzorce, dle kterých film postupuje. Reflekovala jsem, jak film působí na mě a poté jsem se snažila tyto pocity analyzovat a hledat důvod k jejich vzniku. Zároveň jsem čtenáře nechtěla ochudit o první zkušenosti s filmem a jeho fungováním.

¹³ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu*. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6, s 398-419

2 MATEŘSTVÍ JAKO MOTIV

Pojem mateřství znamená pro každou osobu něco jiného. Je přirozené, že se vnímání pojmu v průběhu života mění na základě přibývajících zkušeností. Do značné míry vnímání jednotlivců ovlivňuje společenské vědomí, chápání a přístup k mateřství. Od toho se odvíjí i jeho definice.

Pro mě jako ženu, která nemá s mateřstvím zkušenost z pozice matky, mateřství znamená vztah mezi matkou a dítětem. Také je pro mě mateřství symbolem období, kterého se bojím, jelikož vnímám, že je na matku vytvářen tlak, aby dobře vychovávala a starala se o své dítě. Dále si uvědomuji, jaká omezení pro ženu s mateřstvím nastanou. Nemám tím na mysli jen časové omezení, ale i situace, které ztíží každodenní život. Jako příklad lze uvést jízdu veřejnou dopravou. Rodič se nemůže spolehnout, že mu s kočárkem někdo pomůže, a proto je donucen jezdit pouze bezbariérovou dopravou. Dále patníky, které jsou všude okolo nás a dokud nevezeme kočárek, tuto problematiku si neuvědomujeme. Je to ovšem přirozené.

Jana Hořáková¹⁴ ve své bakalářské práci na téma *Mateřství a kariéra* píše, že „načasování těhotenství na určitou dobu ovlivňuje mnoho faktorů, a pro mnohé ženy to není ani tak záležitost rozhodnutí, jako spíše výsledek okolností. Jednou z nejvlivnějších determinant načasování mateřství je pocit emocionální připravenosti.“ S touto tezí souhlasím, jelikož je období mateřství z mého pohledu velkou životní změnou. Myslím si, že při mateřství přestáváte mít omluvenou nezodpovědnost. Dítě je na své rodiče odkázané a bez jejich péče nepřežije. Například na konci 18. století se rodiče nevázáli na své děti, jelikož byla velká úmrtnost. Myslím si, že novodobí rodiče si neumí představit, že by jim jejich novorozené dítě bylo lhostejné. Je však neuvěřitelné, jak rychle se změnila norma lhostejnosti do stereotypního vnímání ženské role jako matky. Některé ženy začaly mateřství vnímat jako povinné a nevyhnutelné. Společnost vytváří nátlak na jejich zodpovědnost, a proto jsou často odsuzovány matky, které při mateřství pracují nebo studují.

¹⁴ HOŘÁKOVÁ, Jana. *Mateřství a kariéra* [online]. Zlín, 2009 [cit. 2023-05-14]. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta humanitních studií. Vedoucí práce Ing. Mgr. Leona Hozová. Dostupné z: https://digilib.k.utb.cz/bitstream/handle/10563/10874/hořáková_2009_bp.pdf?sequence=1&isAllowed=y, s. 18-20.

Dosedělová¹⁵ uvádí, že vztah k mateřství se v ženě rodí již od narození. Je to i z toho důvodu, že spousta žen od svých rodičů poslouchá oblíbenou frázi: „Pozor, ať neotěhotníš!. Poté, co otěhotníš, budeš muset sloužit rodině.“ Což samozřejmě přinese vedlejší efekt „urvání ze řetězu“. Užívat si ten život, dokud můžeme a mateřství posunout. Často také v dospívání slycháváme „Hlavně si první udělej školu a až pak měj dítě“. Tím se v ženě spustí fixace na výkon. Má pocit, že by se měla o sebe a o domácnost zvládnout postarat sama. Poté se dotýkáme hodnocení vnějšího světa, které chce mít každý co nejlepší. Když ale žena (matka) není schopna zvládnout určité výkony, klesá její sebehodnocení. Tato neschopnost může být vyvolána pouhou únavou. Dále také autorka upozorňuje na to, že devět měsíců těhotenství připravuje ženu na mateřství fyziologicky, ale nikoliv psychicky a sociálně. V tom případě, jak jsem již zmiňovala, ženu na mateřství připravuje život. Samozřejmě to nemusí platit u všech žen, jelikož nikdo nemá stejné životní podmínky.

Protože v této práci přistupuji k mateřství jako k motivu, je důležité si definovat, co znamená pojem motiv a jak jej vnímám. Mě nejbližší motiv definoval Jan Kučera v knize *Střihová skladba ve filmu a televizi*.¹⁶ Říká, že motivem mohou být všechny prvky filmové řeči. Mohou být viditelné nebo slyšitelné a pokaždé nesou myšlenku. Díky jejich opakování a připomínání vytvoříme jednoty díla. Může jich být ve filmu více a lze je vrstvit vertikálně a horizontálně. V průběhu filmu se vyvíjí což znamená, že má každý motiv svůj začátek, střed a konec. Začátkem je myšlena část Expoziční, ve které je první uvedení motivu. Po ní následuje část Vývojová. V této části dochází již ke zmiňovanému připomínání existence motivu. Nesmí se připomínat ovšem nadměrně, jelikož by to vyvolalo stereotyp a nudu. Poslední částí je část Vývojová, ve které dochází k vysvětlení, proč je určitý motiv součástí filmového vyprávění. Jestliže nebude dán motivu význam vyvstane otázka, proč byl ve filmu vůbec použitý. Z motivů lze tvořit řady a souřadí. Díky tomu můžeme motivy skládat vedle sebe nebo nad sebe. Pro bližší informace bych vás odkázala na knihu Jana Kučery *Střihová skladba ve filmu a v televizi*.

Obdivuji Mariku a ostatní ženy, které se nebály mít děti při studiu. Ženy, které mají s mateřstvím přímou zkušenost, popisují mateřství jako nejkrásnější okamžiky, které je mohly v životě potkat. S mateřstvím blízkce souvisí otcovství. Já osobně otcovství vnímám

¹⁵ DOSEDĚLOVÁ, Simona. Máma je nikdo. *Psychologie.cz* [online]. 2021, 4.5.2021 [cit. 2023-05-14]. Dostupné z: https://psychologie.cz/mama-je-nikdo/?fbclid=IwAROPP63uCv1ft3phxohhm5WYKB-EHJSOK1eSTf51ea0hAmXIXE6-kcN_EhY.

¹⁶ KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. Praha: Akademie múzických umění, 2016. ISBN 978-80-7331-386-9, s 177-209.

na stejné úrovni jako mateřství. Jsou lidé, kteří by se mnou nesouhlasili, jelikož otec dítě nenesí devět měsíců v břiše. Zním mnoho případů, kdy si matka nedokázala vybudovat stejný vztah po dobu těchto devíti měsíců k dítěti jako otec. Navíc už víme, že těhotenství ženu připraví na mateřství pouze z fyziologické stránky. Myslím si, že není možné porovnávat, zda je otcovství nebo mateřství silnějším vztahem. Proto se v této práci nebráním pracovat i s motivem otcovství jako rovnocenným partnerem mateřství.

II. ANALYTICKÁ ČÁST

3 ANALÝZY FILMŮ MARIKY PECHÁČKOVÉ

Marika Pecháčková se narodila v roce 1980 v Praze. Studovala bakalářské studium žurnalistiky na FSV UK a tvůrčí fotografii na Slezské univerzitě. Poté šla na FAMU, katedru Dokumentární tvorby, kde vystudovala bakalářský a magisterský stupeň. Studovala v ročníku se svou blízkou přítelkyní Violou Ježkovou. Jejich přátelství se propsalo i do jejich tvorby. Propojuje je také téma mateřství, jelikož se obě staly matkami již při studiu na FAMU. Poznala tam také otce svých dětí a jejího životního partnera Víta Klusáka, se kterým mají tři děti.

Právě při studiu na FAMU byla tvorba Mariky Pecháčkové neplodnější. Celkem natočila sedm filmů. Svou kinematografickou tvorbu započala filmem, který byl v roce 2008 oceněn na FAMUfestu za nejlepší kameru. Jedná se o film *Film o chmelu obyčejném* (2008), dále natočila *Love Sorry* (2009), *Alena* (2010), *Hromosvody* (2012), *Mater Noster* (2013), *Vnitroblok* (2014), televizní film *Spi sladce* (2016) a celovečerní dokument *Velké nic* (2023).

Mým klíčem k výběru analyzovaných filmů je časové zařazení. Chtěla bych se Marice a její tvorbě co nejvíce přiblížit a z toho důvodu jsem zvolila filmy, které Marika natočila při studiu bakalářského stupně na FAMU. Vybrala jsem tedy tyto tři filmy:

- *Film o chmelu obyčejném*, kterým bakalářské studium odstartovala.
- *Alena* je ročníkové cvičení.
- *Mater Noster*, kterým bakalářský stupeň studia úspěšně zakončila.

3.1 Film o chmelu obyčejném

Chmelnice jako kostel vesnice.

Film o chmelu obyčejném je dokumentární film z roku 2008. Marika se chopila nejen režie, ale i kamery. O střih se postaral Dominik Krutský a o zvuk Barbora Hovorková.

Autorská reportáž pojednává o životě vesnice s chmelnicí. Film zkoumá, jaká sociální skupina ve chmelnici pracuje a jak obyvatelé vesnice přítomnost chmelnice ovlivňuje. Filmem odkazuje na muzikál Ladislava Rychmana *Starci na chmelu* (1964). Filmy propojuje nejen chmelnice, ale i téma boje mladé generace proti systému. Dále oba filmy reflektují brigády, které ve chmelnici probíhají. Díky dvěma odlišným přístupům, jak chmelnici snímat (muzikál Ladislava Rychmana a dokumentární přístup Mariky Pecháčkové) nastavujeme společnosti zrcadlo, jak dokáže audiovizuální dílo manipulovat. Navíc *Starci na chmelu* jsou vytrženi z kontextu. Vytržené scény vyznívají jako oslava chmelnice a jsou velmi optimistické. Reálné téma filmu z úryvků není známo. Pro diváka, který film nezná, mohou vytržené scény z filmu vyznít spíše jako reklama.

Pocitu odlišnosti mezi vystřiženými scénami z filmu *Starci na chmelu* a záběry, které natočila Marika, napomáhá barva. Optimistické scény z filmu *Starci na chmelu* jsou barevné a scény z přítomného času chmelnice jsou černobílé. Můžeme to také vnímat jako vnitřní a vnější vnímání přítomnosti chmelnice ve vesnici. Lidé, kteří ve vesnici nebydlí, vnímají chmelnici jako práci blízko domova. Jednoduše řečeno – pozitivně. Naopak lidé, kteří na vesnici žijí, mohou chmelnici brát jako oponu, přes kterou nemohou přejít. Jsou uzavřeni v samostatném organismu vesnice. Myslím, že film pracuje s barevným a černobílým materiálem hlavně kvůli technickým možnostem. Symbolika je přidána hodnota, která vylupla organicky.

Zadáním tohoto filmu bylo natočit autorskou reportáž. Prvoplánově bych to zařadila do kategorie Nonfikčních modelů – investigativní / reportáž. Je pravda, že film shromažďuje informace o životě na vesnici a sbírá důkazy o tom, kdo na chmelnici pracoval a pracuje. Když se na film podíváme z hlediska formálního zpracování, dojde nám, že se nejedná o reportáž, ale o autorský film s prvky reportáže. Z tohoto důvodu bych se z Nonfikčních modelů přiklonila spíše k dokumentárním módům. Mód reflektivní a participační jsou nejvýraznějšími módy, se kterými se ve filmu pracuje. Participační z důvodu aktivního

vstupování Mariky do díla. S respondenty vede dialog. Je nám představeno mnoho hledisek, prostřednictvím kterých se na chmelnici můžeme dívat.

Celým dílem nás také doprovází výpověď, na kterou je kladen veliký důraz. Tato výpověď má za cíl divákovi odborně představit, co je to chmel. Ona sama je také jedním z hledisek. Další hlediska jsou z pohledu brigádníků, starších obyvatel různých sociálních vrstev vesnice a dětí. Druhým, výrazným módem je mód reflektivní. Usuzují tak na základě reflexe filmu filmem samotným a poukázáním na své limity.

Stříhová skladba na své limity neupozorňuje a materiál řadí podle emoce a informace, kterou by nám měla daná scéna předat. Díky tomu nám film ukazuje více možných úhlů pohledu, jak se na problematiku dívat a žádný pohled není preferovaný.

Film se skládá ze statických i ručních záběrů od velkých celků po detaily. Za zmínku stojí práce s pohybem kamery, která rotuje na jednom místě (viz Obrázek 1). Díky rotaci kamery máme pocit nezastavitelného cyklu a systému chmelnice. Repetitivnost je podpořena i opakujícím se zvukem. Rotace by mohla symbolizovat i kruh, ze kterého se špatně vystupuje. Jako dítě se narodíme do vesnice, kde většina obyvatel pracuje ve chmelnici. Odmala pravděpodobně slyší předurčení, že převezme pozici po svých rodičích a zastoupí je. Pravděpodobně neznají jiný přístup k životu, a tak je pro ně náročné z tohoto mechanického kruhu vystoupit a z jistoty vesnice odejít.

Filmem nás doprovází mluvený komentář. Představuje pravděpodobně náctileté dívky, které čtou odbornou literaturu o chmelu. Nerozumí jí a do značné míry neumí odbornou literaturu ani číst. Jelikož zadáním, na jehož základě Marika Pecháčková zpracovala tento dokument byla autorská reportáž, myslím si, že komentářem chtěla referovat na využívání komentáře v reportážích.

Ve filmu můžeme najít zvuk diegetický i nediegetický. Diegetický zvuk napomáhá realističnosti a uvěřitelnosti dokumentu. Zvuk je také obohacen o hudbu, která manipuluje s divákovým vnímáním celého díla, jelikož je velmi výrazná a je umístěna na konci filmu.

Na filmu *Film o chmelu obyčejném* se mi líbí, že nedělá radikální závěry. Dává možnost se na vesnici s chmelnicí podívat z více úhlů pohledu, než může být ten klasický – všichni obyvatelé vesnice mohou mít díky chmelnici práci. Film nám ukazuje pozitivní i negativní dopad chmelnice na vesnici a její obyvatele. Otevírá také otázku, jakým způsobem nás ovlivňuje prostředí, ve kterém vyrůstáme. Pro danou vesnici bylo nejdůležitějším místem, které hýbe chodem vesnice, právě ona chmelnice a z tohoto důvodu jsem kapitolu *Film o chmelu obyčejném* začala větou „Chmelnice jako kostel vesnice“.



Obrázek 1 - Rotace kamery (Film o chmelu obyčejném, 2008)

Na závěr bych ráda film konkrétně zařadila do pěti os Guye Gauthiera. Tento film bych zařadila do kategorie Aa, Ba, Ca, Da, Ea. Jedná se tedy o film stříhový. Odehrává se na různých místech, které nesou stopy širšího kontextu a minulosti. Odkazem do minulosti jsou například rozpadající se domy. Film je tedy složen z jednotlivých záběrů, které jsou skládány dohromady na základě podobností. I díky tomu se snímek sám o sobě stává organickým. Je tedy kladen důraz na význam stříhové skladby. Filmem nás doprovází již zmiňovaný komentář mladých dívek. Film by však nemohl vzniknout bez předem připraveného plánu a konceptu filmu. Přípravenost a koncept cítíme z jasného postoje, který nám Marika jako autorka předává.

3.1.1 Motiv mateřství

Jak jsem již naznačovala v předchozí kapitole, film pokládá otázku, jaký vliv má chmelnice na děti. Vyrůstají v předurčení, že pro chmelnici budou pracovat? Mají tyto děti dopředu práci pro chmelnici jistou vlivem generačního předávání si pozic? Neznám přesné odpovědi na otázky. Film nám je ani nechce zodpovědět. Pokládá je divákovi a je na každém, jak si na otázky odpoví a jestli vůbec.

Motiv mateřství je ve filmu předáván skrze babičku a vnučku celkem třikrát. Poprvé, když babička vede vnučku na rovné cestě tak, aby šla na stejném místě jako ona. I když cesta směřuje jen jedním směrem. Poté babička zajde do domu, vnučka se zastaví a dívá se okolo sebe. Pohledem do kamery vyzývá diváka, aby dával pozor a dělal si vlastní názor. Podruhé, když babička vyjde z domu, dá vnučce sladký rohlík a pokračuje v cestě. Vnučku už nevede. Následuje jí dobrovolně. Potřetí se nám vnučka objevuje v okně uprostřed kaktusu, který nám může připomínat pichlavé dráty.

Silnější je však motiv otcovství, který je ve filmu spojen s postavou bezdomovce a dvou kluků. Marika se bezdomovce ptá, zda má děti. Od bezdomovce se dozvídáme, že má dva kluky, které nikdy neviděl. Je to pro diváka překvapení, jelikož vedle něj stojí dva kluci a divák si myslí, že to jsou jeho synové. Kluci neodpovídají ani následnému popisu, který bezdomovec dává. Koneckonců jeho synem může být kdokoliv. I dva cizí kluci jsou v podstatě jeho syny, jelikož jsou novou generací vesnice a on je ovlivňuje.

Pro mě osobně bylo nejsilnější uvědomění, jak důležité je prostředí, ve kterém vyrůstáme. Jakou má moc. Přemýšlení Mariky nad filmem, je v rozhovoru níže. Zmiňuje tak připodobnění chmelu k mateřství, z jakého důvodu stříhala ony kluky na bezdomovce a také jak nevědomě skrze film natočila vlastní autoportrét. Záměrně informace nepřevádím do mé analýzy, jelikož chci, aby tato práce fungovala organicky a pro každého čtenáře individuálně.

3.2 Alena

*Bez šílenství nevstupuj k branám tvorby.*¹⁷

Film *Alena* je autorský portrét básničky, malířky a teoretičky surrealismu Aleny Nádvořnickové z roku 2009. Marika nám představuje Alenu jako výraznou osobnost, která žije ve dvou světech – ve světě vnitřním a vnějším. Svět vnitřní je pro Alenu reálnější a přívětivější než svět vnější. Díky náhledům do vnitřního i vnějšího světa Aleny má divák možnost pochopit její motivace a priority. Marika film režírovala a napůl s Adamem Olhou se chopila kamery. O střih se postarala Saša Gojdičová a o zvuk Barbora Hovorková.

Z pohledu kategorizování dokumentárních filmů podle Billa Nicholse, je tento film velmi rozmanitý. Mody se v průběhu střídají a prolínají. Snímek začíná záběry pozorující Alenu ve společnosti. Poté přecházíme do jejího bytu. Tato první polovina filmu je doplněna nediegetickou výpovědí, která však s obrazy komunikuje a společně divákovi předávají komplexní informace a emoce. V druhé polovině filmu Marika stále pozoruje Alenu, ale zvuk se stává diegetickým. Myslím si, že tohle rozdělení filmu má divákovi představit vnitřní a vnější svět, ve kterém Alena žije.

Alena je nám v první polovině filmu představována v jejím vnitřním světě. Z pohledu kamerového snímání bych tuto první polovinu zařadila do modu observačního, jelikož kamera ani tvůrci nezasahují do děje. Odlišná je zvuková složka. Nediegeticky slyšíme Aleninu výpověď. I přes svou odlišnost, se s obrazem krásně doplňují a komunikují spolu. Díky doplňujícímu se rytmu obrazu a zvuku bych první vnitřní svět zařadila do modu poetického.

Druhá polovina filmu je pozorování Aleny ve světě reálném a její fungování ve společnosti. Tato část filmu podporuje zranitelnost Aleny jako člověka, jelikož je zachycována v situacích, kterých se bojí a brání se útokem na okolí. Někdy i fyzickým. Tuto polovinu filmu bych zařadila do modu participačního, jelikož Alena přímo mluví do kamery a divák si je vědom přítomnosti nejen kamery, ale i autorů. Zároveň se prolíná stále s poetickým modem, jelikož je i zde kladen důraz na obrazový a zvukový rytmus, strukturu i celkovou formu filmu. Také se pracuje s metaforami.

¹⁷ Alena. *Katedra dokumentární tvorby* [online]. Praha: Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2009 [cit. 2023-05-16]. Dostupné z: <https://kdt.famu.cz/filmy/alena/>

Kdyby byly tyto dvě části přehozené, film by první divákovi představil Alenu jako zarmoucenou a nepříjemnou ženu. Myslím si, že by byla škoda mít z Aleny takový první pocit. Na konci filmu se vracíme zpět do vnitřního světa Aleny.

Nejvýznamnějším prvkem tohoto filmu je hlavní postava Alena. Všechna témata, která se ve filmu otevírají, vycházejí z ní. Jedná se o postavu velmi extravagantní a nepředvídatelnou. Prostředí nám mění sama Alena podle toho, kde se právě nachází. Velmi symbolický je pro Alenu její byt, který obsahuje spoustu originálních prvků a tím napomáhá charakterizování Aleny. Celý děj se odehrává v přítomném čase, i když se bavíme o minulosti. Minulost je zde znázorněna jako cesta k přítomnosti. Alena vypráví o svém postoji ke světu a zároveň o sobě samotné. Díky minulosti víme, odkud některé extremistické názory pochází. Často její emoce nepoznáme z hlasu, ale v kombinaci s obrazem máme o nich jasnou představu. Alena většinou nemluví o tom, jak se cítí.

Z tohoto důvodu si myslím, že muselo být velmi těžké ve střížně najít obrazy a zvuky, které by dohromady vyznívaly tak jak to opravdu Alena cítí. Krásným příkladem je scéna, ve které Alena popisuje svůj postoj k mateřství. Slyšíme až agresivní výpověď a u toho vidíme Alenu, která je opuštěná. Tato scéna není jediná, které pracuje s komunikací mezi obrazem a zvukem. Ve filmu můžeme najít jak zvuk diegetický, tak nediegetický. Využití mluveného slova je důležité, protože ohraničuje části filmu, kdy je nám představován vnitřní a kdy vnější svět Aleny. Když se divák dívá na vnitřní svět, je přítomen zvuk nediegetický. Krásným příkladem je již zmiňovaný obraz, ve kterém se řeší téma mateřství. V obraze vidíme Alenu, která leží sama na bílé posteli v bílém oblečení. Na sobě má přehozenou jemně růžovou deku. Jsou nám ukazovány jemné detaily látky. Ve zvuku slyšíme kontrast, kde Alena trochu až rozhněvaně mluví o tom, že by dítěti musela sloužit, a to ona nechce. S komentářem se ve filmu nepracuje.

Když je Alena přítomna ve vnějším světě, je využíván zvuk diegetický. Příkladem bych uvedla scénu, kde Alena popisuje dům, a přitom nadává všem okolo. Poté přijde pán, který si ji fotí a ona se za ním rozejde. Chce ho uhodit taškou, kterou má. Film působí chronologicky. Myslím si, že jsou scény skládány po sobě tak, jak byly natočeny. Film je však orámován vernisáží.

Až na několik málo výjimek je film stále v pohybu. Natačen kamerou z ruky. Kamera z ruky je nejvíce cítit v záběrech malby na zdi. Kamera následuje dlouhé často červené linky, které symbolizují nemocné srdce Aleny. Červená barva je pro Alenu nejvíce charakterizující barvou. Má ji na sobě, i kolem sebe. Na začátku je nám motiv červené barvy

exponován jako životodárná barva. Z tohoto důvodu si Alena potrpí na červenou rtěnku. Po většinu času je oblečena i do červených šatů. Alena však není životodárná při tématu samoty. V úvodním záběru můžeme vidět Alenu, která dřepí na pláži, kde je spousta pěny z moře. Na první pohled to vypadá, že sedí na svém mráčku. Tímto záběrem je nám představena Alena jako samotárka. Bílá barva kostýmu a prostředí je spojena se samotou. Film je zakončen na fotbalovém hřišti. Alena zpívá jednu z nejstarších jihočeských dechovek Sokolíci, chodí v záběru sem a tam a po zábradlí „běží“ titulky.

Na závěr bych ráda film konkrétně zařadila do pěti os Guye Gauthiera. Tento film bych zařadila do kategorie A, B, C, D, E. Film popisuje konkrétní osobu – Alenu. Situace, které se ve filmu odehrávaly byly natočeny v přítomném času. Když slyšíme Alenu vyprávět mimo obraz o minulosti, záběr, který u toho vidíme nám odpovídá, jak ji konkrétní problematika ovlivnila v přítomnosti. Pěkným příkladem je, když Alena mimo obraz mluví o jejím potratu a vztahu k mateřství. V celém filmu je využíván zvuk diegetický i nediegetický. Marika využívá střih k tomu, aby dodala natočenému materiálu co největší rozsah. Sekvence jsou řazeny za sebe podle chronologie natáčení. Z toho lze soudit, že je chronologii natáčení přikládána větší hodnota.

3.2.1 Motiv mateřství



Obrázek 2 - Motiv mateřství (Alena, 2009)

Alena ve filmu mluví o mateřství velmi otevřeně. Představuje nám svou vlastní definici mateřství – období, kdy matka začne být ve službách dítěte. Otevřeně mluví o svém potratu a těhotenství. I když děti mít nechce, ovládly ji hormony a chtěla si dítě nechat. Těšila se na něj. Dnes je ráda, že ho nikdy neměla.

Při zobrazování mateřství se v obraze nepracuje s červenou barvou, jelikož ji Alena považuje za životadárnu barvu. Téma mateřství není životadárné. Obraz ovládá barva bílá. Jak už jsem psala výše, bílá barva znázorňuje samotu. Přes sebe má přehozenou růžovou deku (viz Obrázek 2), která je velmi jemná, ale i tak je to příbuzná barva červené. Myslím si, že tato deka symbolizuje potrat. Přijde mi silné, že je k nám Alena zády po celou dobu řešení tématu mateřství. Je neosobní, i když mluví o potratu. Dopomáhá to také pocitu, že si negativní postoj k mateřství vybuodovala jako ochranu před svým vlastním přiznáním, že děti mít nemůže. Přijde mi krásné, jakým citlivým způsobem Marika znázornila téma mateřství ve filmu *Alena*. Cítím z filmu, že Marika Alenu pochopila. Chápe, jaké citlivé téma to pro Alenu je. Všechnu tu zranitelnost potlačuje. Stejně pocity přenáší i na diváka.

3.3 Mater Noster

Tělo to řekne za nás.

Propojení a odloučení racionálního myšlení s duší. S každým koncem přichází nový začátek a taky rozhodování, co bude dál. Například s koncem bakalářského studia se pokládá otázka, jakou cestou se student vydá. Přichází konec, tedy i začátek, u kterého může dojít k rozporu mezi racionálním myšlením a chtíčem duše. Konce a začátky však přichází každý den, ne vždy tak viditelné a silné.

Mater Noster (2012) je absolventský film Mariky o bolesti hlavy její maminky Marcely Pecháčkové. Zkoumá příčiny bolesti a její původ. Nejedná se o transgenerační přenos? Na bolest, která cestuje po celém těle, je nahlíženo z více úhlů pohledů – Marcely, Mariky, praktického lékaře, fyzioterapeuta a psychologa.

Maminka Marcely trpěla celý život bolestí hlavy. Marcela jí to nikdy neodpustila, jelikož brala bolest jako výmluvu pro útěk do světa knih. Je obdivuhodné, že Marcela vnímala knihy jako útěk a sama se živí žurnalistikou, která má k literatuře blízko. Svou bolest hlavy ale nechápe. Z mého pohledu se jedná o transgenerační přenos. Nepřenesla se bolest hlavy, ale funkce potlačování problémů. Marcelina maminka potlačovala problémy manželské – manžel byl alkoholik a měla také pravděpodobně psychické problémy. Myslím si, že nebyla spokojená s tím, jak její život vypadal, a proto se jí žilo tak dobře v knižní fikci. Marcela, stejně jako její maminka, problémy potlačuje. Konkrétní problémy jsou vyjmenovány ve filmu samotném. Jeden z nejvýraznějších problémů je smrt prvního kluka a tím uvědomění si smrtelnosti, která byla potlačována.

Transgenerační přenos je znázorněn ve zvuku i v obraze. Ve zvuku slyšíme oběžný výtah páternoster. V obraze jej vidíme. Zvuk výtahu se však využívá po celé délce i bez synchronního obrazu. Připomíná nám propojení žen, které se stávají ve filmu kabinami výtahu. Všechny kabiny spojuje provaz, který je složen z mateřského vztahu, který přenáší pozitivní, ale i negativní emoce a zkušenosti žen. Obraz páternosteru je vždy doprovázen synchronním zvukem. Symbolickým záběrem pro určení transgeneračního přenosu je záběr, ve kterém všechny tři ženy jedou za sebou v kabinkách oběžného výtahu páternoster. Maminka Marcely je znázorněna jako kamenná socha, jede v nejvyšší kabině, po ní jede její dcera Marcela, následně Marika a po Marice je kabina prázdná. Má to symbolizovat, že Marika na své děti transgenerační přenos traumata nechce přenést, nebo jsou traumata

spojena jen s ženami, přičemž Marika dceru nemá? Nebo snad nechává kabinu volnou pro kohokoliv, kdo by chtěl nastoupit? Nejede v kabině náhodou divák filmu?



Obrázek 3 - Ženy v páternoster (Mater Noster, 2012)

Film by se dal rozdělit do dvou linek. První linka Marcely a druhá Mariky. Linka Marcely by se dala chápat jako linka racionálního myšlení, které postupně uvolňuje průchod duši. Je uchopena konvenčněji. Prostředí, ve kterém se respondentka pohybuje, je stereotypní. Na prostředí navazuje i kamera, která je statická. Statická kamera vyzývá ke konvenčnímu přístupu k záběrování, a tedy i střihové skladbě. Ve filmu se často pracuje se střihy akce – reakce, pohled – protipohled. Druhá linka je Mariky. Tuto linku můžeme chápat jako linku duše. Marika má kameru upevněnou na hlavě a snímá, co vidí. Značí to o bezprostředním subjektivním vnímání reality. Tato linka je střihána principem příbuznosti. Když se linky (a tedy i ženy) potkají, je využívána kamera z ruky. Myslím si, že je to krásné propojení linek a upozorňuje to na dynamicky odlišné vnímání světa Mariky a světa Marcely.

Díky práci s odlišným přístupem ke snímání těchto dvou linek je podpořeno vnímání odlišnosti Marcely a Mariky. Když se tyto dvě linky potkají, je využíváno kamerového snímání z ruky. Myslím si, že je to krásný střed toho, jak subjektivně obě ženy svět vnímají.

Ve filmu se pracuje s diegetickým zvukem. Vypraveč se ve filmu neobjevuje. Komentář ovšem ano. Jako komentář funguje Maričin dopis pro Violu Ježkovou. Diegetický zvuk podporuje divákovo vnímání reality filmu. Nejvýraznějším zvukovým motivem je zvuk výtahu, o kterém jsem se již zmiňovala výše.

Z filmu víme že měla Marika dopředu napsaný scénář. Dozvídáme se to také díky výpovědi maminky, která dlouho odmítala návštěvu psychologa a poté vysvětlí z jakého důvodu u něj je. Důvodem bylo, že si to Marika chtěla natočit. Paradoxně díky této návštěvě psychologa došlo k naplnění cílů maminky. Někdo ji vyslechl a porozuměl jí. Uvolnila se.

Marika ve své teoretické bakalářské práci *Neuvidět. Natočit.*¹⁸ píše, že důvodem, proč film natočila je asi chuť zbavit se zodpovědnosti, kterou nepřestávala cítit za máminy narůstající podivné nemoci. Zbavit se občas až požírající a lepivé blízkosti. Odpoutat se. Sundat mámu ze zad. Což i ztvárnila obrazově ve filmu. Zvuk k tomuto obrazu však působí na diváka tak, že Marcela nechce, aby ji její dcera Marika nosila na zádech. Nejen fyzicky. Otázkou je, jestli důvod pro natočení tohoto snímku není náhodou jiný. Více se o důvodu bavíme s Marikou v následujícím rozhovoru.



Obrázek 4 - Marcela na zádech (Mater Noster, 2012)

¹⁸ PECHÁČKOVÁ, Marika. *Neuvidět. Natočit.* Praha, 2012. Bakalářská práce. Filmová a televizní fakulta Akademických múzických umění v Praze. Vedoucí práce Mgr. Petr Kubice.

Marika jako autorka vstupuje do filmu velmi výrazně, a proto bych tento film zařadila do módu participačního, ze kterého se v průběhu filmu stane módem performativní. Konec filmu evokuje náladu a atmosféru, kterou tradičně nalézáme ve fikčních filmech. Konkrétně tím myslím propojení životní linky Marcely a Mariky. Je až neuvěřitelné, jak jsou jejich životní osudy podobné. Ve filmu se také pracuje s módem reflektivním. Jsme si jako diváci vědomi, jakým způsobem se film natáčel. Film reflektuje sám sebe. Také poukazuje na své limity a perspektivu vnímání situace. Ve scéně, kde se Marika propojuje s Marcelou natáčí své POV skrze kameru, kterou má upevněnou na hlavě. V odrazu zrcadla vidíme, jakým způsobem ji má připevněnou.



Obrázek 5 - Reflexe dokumentu dokumentem (Mater Noster, 2012)

Na závěr bych chtěla film opět analyzovat na pěti osách Guye Gauthiera. Film *Mater Noster* bych zařadila do obou skupin. Do skupiny A, B, C, D, E bych zařadila linku Marcely a do skupina Aa, Ba, Ca, Da, Ea bych zařadila linku Mariky. Linku Marcely bych zařadila do první skupiny z důvodu, že jsme respondentce blízko. Vše se okolo ní točí. Je popisovaná osoba. Časově jsme v přítomnosti. Zachází i do minulosti, ale na popud Mariky, pro kterou je minulost a její stopy důležitým tématem. Myslím si, že se to odvíjí i od odlišného pohledu těchto dvou žen na svět. Více se o přístupu k němu bavíme s Marikou v rozhovoru. U linky Mariky převažuje význam v natáčení. Její linka je skládána chronologicky za sebe tak, jak byla natočena. Díky tomu je lépe čitelný její vývojový oblouk. Krásným příkladem je

návštěva psychologa. Na začátku filmu ho odmítala a na konci máme jejich sezení dokonce natočené. Od toho se i odvíjí práce s kontaktním zvukem. Linka Mariky je v celku odlišná. Jsou to záznamy různých míst, které fungují jednotlivě. Z linky Mariky necítíme, že by se záběry skládaly za sebe chronologicky podle toho, jak byly natočeny, ale přikládáme velký význam stříhové skladbě a záběry se za sebe skládají podle klíče příbuznosti. Dále Marika pracuje s komentářem. Tento komentář je čtený dopis pro Maričinu blízkou kamarádku Violu Ježkovou. Marika dopisy pro Violu Ježkovou ve svých filmech využívá často. Dalším významným filmem, kde Marika s dopisem pracuje stejně, je filmová báseň *Hromosvody*. Myslím si, že Marika u tohoto filmu postupovala tak, že si první seskládala linku Marcelu a poté do ní propisovala linku svou.

3.3.1 Motiv mateřství

Stejně jako páternoster, který obsahuje nepřetržitý řetěz s kabinami, tak i mateřství obsahuje tento pomyslný řetěz, který matku s dětmi spojuje. Já osobně si tento řetěz představuji složený z pozitivních i negativních lanek. Všechny kabiny propojuje jeden řetěz, ale lanka se mění. Řetěz, který propojuje Marcelu s její maminkou propojuje potlačování negativních situací – problému. Marcelu s Marikou by pravděpodobně propojoval řetěz z lanek, které by obsahovaly lásku k tvorbě a zneužití té druhé pro tvorbu. Marcela je jako jediná z žen postavena v jejich výtahu jako dcera i jako matka. Jako dcera si uvědomila, že nemusí mít ráda svou matku a jako matka se snaží, aby to tak nebylo. Možná je to pouze má domněnka, ale z filmu jde cítit, že Marcela natáčení podstupuje pro Mariku. Páternoster funguje nejen jako motiv vizuální, ale i motiv zvukový. V průběhu filmu často slyšíme jízdu páternosteru. Tento zvuk nám má postavy propojovat.

3.4 Komparace vybraných filmů

Z analýz jednotlivých filmů máme jasnou představu o jejich zpracování. Můžeme tak s jistotou říct, že je mezi nimi přítomna určitá vazba.

Všechny filmy můžeme zařadit do dokumentárních modů, kdy nejvýraznějším je mód participační. Nalezneme ho ve všech filmech. Ve filmu *Film o chmelu obyčejném* a *Alena* je tento mód po celou délku filmu. U filmu *Mater Noster* se participační modus k závěru filmu mění na performativní a z Mariky se stává jedna z postav.

Z pohledu pěti os Guye Gauthiera nám z analýz vyšlo, že *Film o chmelu obyčejném* spadá do skupiny Ab, Ba, Ca, Da, Ea, *Alena* spadá do skupiny A, B, C, D, E a *Mater Noster* obsahuje obě skupiny.

První osa se věnuje vzdálenosti v prostoru. Ve skupině A je tedy postava Aleny z filmu *Alena* a Marcela z filmu *Mater Noster*. Tyto dva filmy spojuje to, že sledujeme popis jednotlivých postav, ale jejich zaznamenávání je vždy situační. Ve filmech nenajdeme respondentky sedící před kamerou, které nám předávají informace verbálně (mluvící hlavy). Vždy vidíme ženy vystavené situaci, které díky jejich reakci je poznáváme. V kategorii Aa se pohybuje *Film o chmelu obyčejném* a linka Mariky ve filmu *Mater Noster*. V těchto dvou filmech vidíme různá místa ve vymezeném území. U filmu *Film o chmelu obyčejném*, je vymezené území chmelnice a její okolí, u filmu *Mater Noster* je vymezené území na lince subjektivního vnímání Mariky.

Druhá osa se věnuje vzdálenosti v čase a vztahu vůči času natáčení. Film *Alena* a Marcely linka ve filmu *Mater Noster* byl natáčen v přítomnosti. To spadá do kategorie B. Do kategorie Ba spadá *Film o chmelu obyčejném* a linka Mariky z filmu *Mater Noster*. Oba filmy pracují se stopami a svědectvím.

Třetí osou jsou technické postupy. Do první kategorie C spadá film *Alena* a linka Marcely z filmu *Mater Noster*. U těchto dvou filmů převažuje tedy význam natáčení, tzv. Flahertyho volba. Situace jsou natočeny podle předem připraveného konceptu, ale často je koncept jiný než dění na place. Tento přístup potřebuje, aby byl tvůrce flexibilní a dokázal film skládat za sebe již na place. S tím souvisí i osa pátá. Scény v těchto filmech jsou za sebe chronologicky řazeny tak, jak byly natočeny. Odvíjí se od průběhu natáčení. Zatímco linka Mariky z filmu *Mater Noster* a film *Film o chmelu obyčejném* spadají do kategorií Da a Ea, záběry jsou za sebe stříhány na základě příbuznosti a podle předem připraveného konceptu. Význam stříhu tedy ve filmech převažuje.

Přeskočila jsem osu 4, která se zabývá verbální složkou a způsobem přítomnosti mluveného slova. Pouze ve filmu *Alena* se po celou dobu filmu pracuje s komentářem. Pracuje se pouze se zvukem diegetickým a nediegetickým. S komentářem také nepracuje dějová linka Marcely ve filmu *Mater Noster*. Linka Mariky naopak s komentářem pracuje. Konkrétně je to komentář, jehož základem je dopis Mariky pro její přítelkyni Violu Ježkovou. Tento komentář má za úkol přiblížit pohled Mariky, jako autorky, na dílo, na respondentku Marcelu i Mariku. Ve filmu *Film o chmelu obyčejném* se pracuje s komentářem, který má diváka odborně vzdělat. Tento typ komentáře je pro vybrané filmy ojedinělý. Myslím si, že tento komentář je velmi divácky zpracovaný. Divák se dozvídá nové informace, ale není mu to předkládáno jako přednáška. Tohoto pocitu je docíleno pomocí toho, že komentář čtou náctileté dívky, které samy neumí vyslovit některé odborné názvy.

3.4.1 Motiv mateřství

Motiv mateřství všechny tři analyzované filmy spojuje. V každém filmu je k motivu přistupováno jinak. Ve filmu *Film o chmelu obyčejném* se objevuje motiv mateřství skrze babičku s vnučkou a skrze bezdomovce, který je otcem (v tomto případě motiv otcovství). Skrze babičku a vnučku se pokládá otázka na důležitost prostředí a osob, se kterými vyrůstáme. U otce vyvstává otcovství jako takové. Považuje se za rodiče člověk podle genů, nebo podle toho, kolik času se svému dítěti věnuje a jestli se navzájem vůbec znají? Tato otázka je odkazem i na babičku s vnučkou. Kdo je tedy matka dívky? Babička, se kterou tráví většinu času přes den, nebo matka? Ve filmu *Alena* je na mateřství nahlíženo z pohledu ženy, která skoro nikdy neměla mateřské pudy. Dochází k normalizaci názoru, že je v pořádku nechtít děti. Ve filmu *Mater Noster* nám byly představeny dvě pozice vztahů, matka a dcera. V tomto filmu byl vztah mezi Marcelou a její maminkou vyobrazen nezdravě. Mohlo to být následkem toho, že matka Marcely nikdy děti mít nechtěla? Proto od nich utíkala do světa knih a nevěnovala se jim? Druhá pozice vztahu je vztah mezi Marikou a její matkou Marcelou, kdy cítíme poučení Marcely z jejího vztahu se svou matkou. Všechny tři ženy však propojuje transgenerační přenos. I když by si mohly často spoustu věcí vyčítat, měly by se prvně zeptat samy sebe.

Žádný z analyzovaných vztahů není dokonalý. Každý ukazuje jisté pochybení, z čehož pro diváka plyne ponaučení. Pro mě osobně je to také velké ponaučení. Uvědomila jsem si, že bych měla lépe svým blízkým více naslouchat. Také jsem s filmy trávila spoustu času a uvědomuji si čím dál častěji co pro mě znamená moje máma. I když se někdy nepohodneme je to vztah jako každý jiný a musí se na něm pracovat. Můžu s plného srdce

ovšem říct, že miluji svou mámu. V neposlední řadě jsem také více nahlédla do pojmu transgeneračního přenosu. Chtěla bych se v budoucnosti, až třeba budu mít děti, zaměřit, abych transgenerační přenos nepředávala dál. Uvědomuji si, že je to ovšem velmi lidské, a i když matka nechce, nějakou část vždy posílá dál na své děti.

4 ROZHOVOR S MARIKOU PECHÁČKOVOU

T: Jak se máte?

M: Dobře. Jsem strašně propadlá filmu, který teď dělám. Dělán ho už 2 a půl roku. Je to celovečeraček. Můj první. Furt mi jede v hlavě nějaký komentář, který tam chci dát a furt přemýšlím nad tím, jaký filmový jazyk mám najít pro to, co chci říct. Je to teď trochu trápení, ale zároveň je to takový hutný období. Takový docela jako naplňující tím, i když je to lehce trápení. Mám chuť to vzdát. Je to strašná nejistota. V praktickém životě je strašně těžký si obhájit tenhle druh práce, protože za to nemám momentálně žádné peníze. Už teda 2 a půl roku. Věnuju tomu veškerý volný čas, teda ne veškerý. Prostě mě to táhne. To je taková jedna vrstva. Pak máme ty tři děti, se kterými se snažím jako úplně vypnout. Jak se máte vy?

T: Noo... asi teď prožívám takové nejtěžší období života. Jak je to zakončením bakaláře. Myšlenky na budoucnost o tom, co se mnou bude dál. Ale jinak je to asi taky v něčem nejšťastnější období. Dělán teď na filmech, které mi dělají radost. Je to takové sice vyčerpávající, ale vždycky usínám s takovým dobrým pocitem, že se to zase posunulo.

M: A učí u vás na UTB Honza Gogola ml.?

T: Ano.

M: Jo? Tak to je super. Mě se hrozně líbí věta, kterou nám říkal hodně často Honza Gogola, že nesmíme točit o tom, co chceme točit, ale to. Že to nesmí bejt jako kdyby slovo pes, ale že to musí být ten pes.

T: To jo, ale může to být taky víc nepříjemné, když točíte toho psa a potom se dozvíte, že je jiný, než jste si mysleli. No a teď děláte na jakém filmu?

M: Pracovní název se jmenuje Utíká. A to je film no, jak to říct jednoduše... Já jsem ho začala točit po půl roce Covid doby a vzniklo to ze zoufalství. Protože se znovu vrátila mateřská s tím covidem jakoby. Že jsem zase znovu byla doma s dětma a ta moje touha dělat dokumentární filmy byla zase mnohem dál, než předtím a úplně mě to semlelo. Moje máma mi řekla "Hele tak už konečně začni točit Marcelu". Což je moje sestřenice, která se z těžký alkoholický závislosti dostala běháním, maratónu. Já jsem dlouho váhala a přešlapovala. Vlastně rok jsem o tom přemýšlela. Pak jsem si řekla, že do toho prásknu, protože jsem neměla na stole žádný svůj námět tehdy. Což pro mě bylo docela...jsem z toho měla paniku. Začala jsem to teda točit. Je to teď úplně jiný film, jak na začátku. Hrozně mi tam furt lezou

nějaké jiné obsahy. Začíná to tím, že Marcela se jmenuje jako moje máma za mlada Marcela Joglová. Teď jsem v momentu, kdy si to teprve přiznávám. Hana Kastelicová a Tereza Kailová mi řekly, že mají pocit, že to Utíka “uteklo před zrcadlo”. Že by to vlastně mělo být hodně i o mně. A to byl pro mě vlastně strašnej šok, protože si u každého filmu říkám, že už nechci točit o sobě, tak ja jsem to dělala na FAMU.

T: Kolik let je vašim dětem?

M: Teď je jim 7, 9 a 11.

T: Ovlivnilo Vás nějakým způsobem, že jste měla děti na bakaláři?

M: Tak kromě takových těch jako očekávatelných věcí, že jsem moc nechodila už pak pařit, bych řekla, že ne. Já jsem je tehdy už hrozně chtěla, takže na jednu stranu to bylo takový jednoduchý, že konečně mám, co chci. A z nějakýho důvodu jsem je hrozně chtěla a nějak mě to jako strašně uklidnilo. Já nevím, jestli prohloubilo, ale spíš mě to asi dostalo do jako by trošku pod tlakem do těch mých sfér, ve kterých bych nebyla ochotná tak dlouho zůstat, kdybych ty děti neměla. Ono vás to přitlačí pod hladinou to mateřství. Nemůžete si dělat co chcete a musíte tam furt bejt s tím dítětem. Takže jste nucena se víc konfrontovat s nějakýma věcmi před kterýma se docela jednoduše utíká, když ty děti nemáte. Byla to vlastně v něčem úleva, protože já jsem od těch věcí utíkat nechtěla. Jenom jsem asi předtím neměla koule se s nima konfrontovat. Nechci úplně nasedat na ty klišé, ale mám pocit, že jsme díky dětem byla odvážnější v intuici a taky mi to dala šťávu. když se na to podívám z pohledu děláni filmu, rozhodně mě to víc obohatilo, než by mi to něco vzalo. Já jsem měla to štěstí, že jsme měli peníze na to si zaplatit hlídání. Takže jsem nikdy nepřestala bejt v tom filmu ponořená, a ještě navíc žiju s Vítem Klusákem, tak jsem i skrze. Je to hodně silný naše společný téma. Takže já jsem měla tohle privilegium, který bohužel není normální.

T: Teď se dotýkáme myšlenky, která se mnou hnula u vašich filmů. Po shlédnutí jsem přemýšlela nad tím a jak jste to zvládala. Studovat film a být matkou. Protože moje mamka měla nás se ségrou a ty zájmy se proměnily v nás. My jsme byly její svět a až teď, když je mi dvacet dva a tři roky bydlím sama, tak až teď si mamka hledá zpět cestu ke svému světu. Takže pro mě je a bylo hrozně jako nepředstavitelné mít děti. Protože jsem se nikdy nechtěla vzdát té mojí vášně k tomu filmu. A přijde mi krásné, že vy jste to dokázala spojit. Tu intuici, o které jste mluvila jsem hodně vnímám u filmu Hromosvody.

M: Jo, bylo to zvláštní období. Moje sestra znala jednoho psychoterapeuta, trošku šarlatán a on dělal, že když žena byla těhotná tak zprostředkoval komunikaci otce s tím dítětem. Což

asi jde udělat i doma v obýváku. A já jsem prostě Víta přemluvila, aby si popovídal s naším synem. Mají teď strašně hezkej vztah tak nevím asi to tím nebude, ale každopádně tehdy tenhle kluk ten terapeut mi řekl, že těhotné ženy mají nejlepší nápady, že ta jejich kreativita je nejodvážnější, nejhlubší, nejpresnější, nejintenzivnější, ať točím. Mně to hrozně leželo v hlavě a když už jsem byla v pokročilém těhotenství, tak jsme byli na chalupě s Vítem a hlídali jsme mámě kočku. Já jsem měla hrozně silnou intuici, že když se někdo narodí do tohoto světa, že někdo jiný musí taky odejít. Že je to rovnováha. Měla jsem z toho důvodu, že čekám dítě, hrozněj strach, že umře náš děda, který byl pro mě důležitý člověk. A když jsem byla na chalupě, tak se najednou začala mámina kočka dusit. Vzala jsem ho a vezla jsem k doktorovi. Ten řekl, že ho musí utratit, jinak se bude trápit. Do půl hodiny byl mrtvej. Respektive umíral mi na klíně, respektive na bříše, kde se klubal náš Ondra. Byl to strašnej zážitek. Smrt na zrození. Říkala jsem si, že to na sebe vzal ten kocour. Tu rovnováhu. Po delší době jsem pak o tomhle zážitku psala mojí kamarádce Viole Ježkové. A pak zase po delší době jsem dávala dohromady filmovou báseň, kterou jsme měli ve 3. ročníku odevzdat. Projížděla jsem si tehdy všechny možné archivy, které jsem měla a našla jsem ten dopis Viole. A pak taky záběry na 16mm, který mi Viola natočila na chalupě v podobný době těhotenství – jen tak, abych měla vzpomínku. Měla v Bolexe založenj film a pak pár dnů po našem natáčení na chalupě byl pohřeb Ivana Martina Jirouse. Zbylo jí v kameře trocha materiálu, tak ho dotočila na tom pohřbu. Pustila jsem si celou tu nesetřihanou přepsanou cívku jen tak, prokrastinačně a pak mi došlo, dyť se to nějak zvláště hodí k tomu dopisu. Napadlo mě namluvit ten dopis a zkusit ho spojit s materiálem od Violy. Dala jsem to na timelinu a ono to bylo úplně stejně dlouhý! Bez jediného střihu. Pak jsme to sice trochu s Violou dotáhly, namluvily dopsi obě dvě, ale původní délka jak zvuku tak obrazu byla skoro na sekundu stejná. Takže jsem si řekla “aha tak to jsou už taky jako vyšší síly”. Takže mi to udělalo radost, že se to takhle spojilo. Že to nějak komunikuje i s něčím jiným, než jsem já a Viola. To bylo za den hotový.

T: A to fakt jako na sebe sedí vyloženě a jako rytmicky a všechno, jakože i ten obraz. Zrovna se tam mluví třeba o tom kocourovi a je tam.

M: Jo. To mám ráda, když zjistím, že ten film dělá ještě někdo jiný než já. Je to příjemný.

T: A myslíte si, že jsou ženy při mateřství nejvíc kreativní? Nebo cítila jste to na sobě?

M: Asi ne. Já si to moc nepamatuji, ale jako je...a já bych to nerada zobecňovala... cítila jsem se strašně klidná. Jak člověk cítí pohyby toho dítěte v břiše, tak je permanentně v kontaktu s tím světem uvnitř. Je si nějak sebou jistý. Nemusí si dokazovat svoji hodnotu. K čemu mi filmy doteď slouží. Vyndáváte ven něco, co je uvnitř skrz ty filmy. Když jste těhotná tak víte, že to, co je uvnitř samo za chvíli půjde ven a vy s tím nemusíte nic moc dělat. Je to strašně osvobozující, protože to roste samo.

T: Ale vlastně ne.

M: Myslím, že jo, že to roste samo. Vy s tím nic moc neděláte, jenom jíte a spíte. Žádnou práci to nestojí, když člověku není blbě, tak je to nádherné období. Tento stav toho klidu a toho, že si člověk nemusí skrz ten film nic dokazovat je hrozně osvobozující. Takže si dokážu představit, že je ta tvorba čistější.

T: Myslíte, že máte nějaký film, který je nejvíc racionální, že jste k němu přistupovala naopak strukturálně.

M: Asi ne.

T: Ani ve střížně?

M: No... asi ne. Ale třeba ve filmu *Mater Noster* jsem chtěla mluvit o transgeneračním přenosu. Struktura mi posloužila jako žebřík, do kterého jsem to nasoukala. Já jsem hrozně nestrukturovaná.

T: Máte nějaký způsob, jakým většinou postupujete ve střížně?

M: Když píšu rozhovory, tak s tím hrozně hýbu a různě si s tím hraju. Takhle to dělám i když stříhám. Začínám stavět úplně malinké mikro scény nebo jenom obraz se zvukem, který když se dají dohromady, tak to má nějakou energii a je to ono. Od toho vše odvíjím.

T: Takhle mi přijde, že pracujete s těma mikro situacemi ve filmu *Film o chmelu obyčejném*. Konkrétně tento film spadá do třech vybraných filmů, které analyzují ve své práci. A díky tomuto filmu jsem to rozšířila i na otcovství. Mám pocit, že je tento film propojený s *Mater Noster* díky transgeneračnímu přenosu. Je tam ukázané, co dává ta starší generace té nové. Například skrze tu holčičku s babičkou a kluky s alkoholikem.

M: Jo jo jo.

T: Ta holička je tam vlastně třikrát. Poprvé když jí babička vyloženě vede. Potom, když jí babička dá sladký rohlík. Potom když je v tom okně v tom kaktusu zabalená. Tak to mi přišlo

jako krásná mikrostruktura, kterou může každý pochopit samozřejmě jinak. Já jsem to právě vnímala tak, že ta starší generace určí nové směr života. Potom jim ukáže, proč je to třeba dobré nebo jim dají odměnu za ten směr, že tak jdou. Ta mladší generace tím, že je to tak jakoby jednoduché nebo intuitivní tak už automaticky následuje tu starší generaci a tím se dostaneme do toho pichlavého kaktusu ze kterého je těžké odejít. Jako z vězení.

M: Jo tak tohle by mě v životě nenapadlo, ale jako dává to smysl celý. Já si pamatuju, že jsem ten film viděla poprvé v projekci na plátně v Jihlavě. V kině to byl můj první film. Byl to silný zážitek, když jsem viděla tenhle záběr, tu holčičku s tím kaktusem, tak jsem začala hrozně brečet. Nevěděla jsem, co se děje. Potom jsem si říkala, že jsem natočila autoportrét. Do toho záběru jsem dala něco ze sebe. Co mě bolí. Nevím, co to bylo. Ti lidi z vesnice z mého tehdejšího úhlu pohledu spíš přežívají a metafora k tomu růstu měl být ten chmel. Nějak rostou, ale jsou opření o dráty a je marný koloběh života, který má zároveň kouzlo.

T: To jsem tam cítila. Vlastně celý ten film ve mě vyvolal možná úzkost bych to nazvala vlastně. A potom jsem si říkala „Ty jo, co všechno je takhle jako v tom koloběhu?“ jestli třeba není v koloběhu to, že jsem od malička ve Zlíně. A nebydlela jsem nikde dál. Myslím si, že tyhle otázky s divákem hodně hýbají.

M: Tak to mě těší.

T: Já jsem tu bakalářku díky tomuto filmu rozšířila na motiv otcovství. Přišlo mi úplně skvěle, jak ten pán alkoholik říkal, že má dva syny a potom tam je stříh na dva vesnické kluky. Jsem si říkala, ty jo chudáci kluci, že to je jejich taťka. A potom jak ten alkoholik začal popisovat ty svoje vlastní syny, tak to vůbec neodpovídalo. Ale furt jsem si říkala, že vlastně on je taky tak trošku jejich otec. Tím, že s nimi žije v jednom ohraničeném prostoru a může být pro mě vzorem.

M: To jo no. Já jsem to tam dala, protože mě bavilo, že on mluvil o dvou dětech a já je tam měla. Taková metafora obrazová. Mě to baví stříhat i takhle. Když máte někde dvě skleničky a stříhnete na to záběr, kde jsou dvě zmrzliny. Mě to baví i když to nemá žádný jiný smysl. Vyrobí to pak ještě něco jiného.

T: A s tím pracujete pravidelně ve filmech?

M: Spíš to mám ráda, ale že bych si řekla, že je to jako nějaký můj koncert, to vůbec. Spíš mi přijde, že to podporuje tu absurditu a dadaismus toho filmu. Mě by zajímalo, proč jste vůbec začala takový téma zpracovávat?

T: No...kvůli tomu, že mě ty filmy zaujaly a oslovili mě. Možná jsem v tom trošku našla sebe v těch filmech, nějakou jako svojí sebezprezentaci. Možná sebedefinici. Ale taky kvůli tomu, jak jsem vám říkala, že jsem žila jenom v tom, že mateřství znamená odstříhnout se úplně od zájmů.

M: Jasně, takže to je pro vás ten hlavní magnet. Jakože i u mateřství se dají dělat filmy.

T: No jo. Já jsem vlastně předtím ani nevěděla, že na vysokých školách je mateřská školka. A uvědomila jsem si, že ten vysokoškolský systém pro mateřství funguje taky dobře a že to jako není vlastně nic tak nepřekonatelného, jak jsem si myslela předtím. Jsem si myslela, že to znamená prostě konec no.

M: A bojíte se toho, že až budete mít děti tak to nepůjde?

T: Asi jo. Jako řekla bych že je tam taková nejistota, nějaký strach. Celkově z toho mateřství. Bojím se, že film přestane být prioritou. Bojím se toho, že si začnu utvářet svět jen okolo těch dětí. Což není špatně.

M: Znáte Myslet ze šťastného těla? Jedna filozofka napsala takový text o oslavě času s dětma. Přejde mi skvělý. Abych pravdu řekla, kdybych bývalá byla dostatečně vyžralá, když jsem začala mít děti, tak bych velmi chtěla být jenom s nimi. Nedělat nic jiného. Jen se zavřít na rok do světa těch dětí, protože to je fakt nebeský. Dřív jsem tam měla to ježišmarja, kdy už mě někdo vysvobodí. Teď už každá chvíle, kterou s něma jsem, tak je dárek.

T: Vy do svých filmů chcete dávat svoje děti?

M: Moc ne, protože zkušenost s tím, že moje máma zpracovala můj deník...to mám vlastně v jednom filmu. Bylo to hrozně hnusný celý. Ne jenom, že nezafungovala jako opora, to je v pohodě, to se matkám stává, ale zneužila mí důvěry. Propůjčila jsem jí svůj deník a ona si s tím udělala co chtěla. Nekonzultovala to se mnou. Připadala jsem jí asi mladá. U těch dětí mi to nepřijde fér prostě. Až jim bude osmnáct, tak je natočím a zeptám se, ale teď ne.

T: Ale však jste měla vašeho prvního syna v tom bakalářském filmu Mater Noster. Tam to vnímáte jak?

M: Tam je, ale není to hlavní postava. Tam mi to přijde, že je tam toho tak málo, že to vlastně je v pohodě. Je v hezkých situacích. Jasně, si protičeším teď. V tom filmu, co teď točím tak tam budou taky záběry z domácnosti. Nebudou to hlavní postavy. Nebudou se jich na nic ptát. Je to spíš kontext, a ne hlavní postava. Tak to mi asi nevádí. No, měla bych se jich zeptat.

T: Myslím si, že u toho bakalářského filmu to působí dobře jako uvědomění si. I pro diváka, že ta generace následující nemusí prožívat tu stejnou bolest jako generace předcházející. Myslíte, že je ještě něco, čím Vás ovlivnil vztah s vaší maminkou, jelikož se objevuje ve více vašich filmech? Napadá mě, jestli jí to nechcete možná trochu oplatit. Není tam vyobrazována jako ideální postava

M: No to je dobrá otázka. Já to, nemám dostatečně ještě pojmenovaný, ale i ten film co teď točím tak ho točím tak trochu i o mámě. Marcela Joglová, jako moje máma za svobodna. Já se s tou mámou vyrovnávám furt a bohužel je to ještě pořád blízko, že nemám nadhled. Nemám od toho odstup. Já tak trochu asi chci, aby máma uviděla něco. Možná proto ty filmy dělám, aby uviděla...

T: Jako Váš pohled? Vaši perspektivu?

M: Moje prožívání. Rozhodně si často říkám, že jsou ty moje filmy takové trochu jako insitní. Jak jsem točila tu Nádvorníkovou, tak jsem jí právě nalákala na to, že natočím film Brud. Mám trochu pocit, že jak ti insitní umělci vlastně malují, protože v nich je něco strašně neudržitelný, že to musí dostat ven. A dostávají to ven skrze ty malůvky. Je to fakt taková nemocná činnost. Já to mám se svými filmy. Přemýšlím, jak jsem se k tomu dostala skrz tu mámu. No... přijde mi to jako dobrá otázka, protože vím že tam něco je, ale nevím co. Možná to musí vidět někdo jiný. Já mám pocit, že jak se často říká, že ty děti se vám narodí jako kdyby doplnily to, co v sobě nemáte nebo nemáte to tak aktivovaný. Tak jsme s mámou v tomhle taková dvojice dobře se doplňující. Co ona má popřené, já mám hodně posílený. Já těmi filmy tu mámu dotahuji. Dodělávám, aby byla pro mě celá.

T: Takže si ji utváříte do toho pohledu, kterého byste chtěla docílit v reálném životě?

M: No, si ji dotahuji. A ta holčička s tím kaktusem, to je přesně můj pocit, že jsem nebyla viděná mámou. Ne protože by byla nějaká, ale protože ten svět, který se jí narodil skrze mě ona v sobě zamkla. Měla ho furt před obličejem, ale řekla já tě nevidím. Nebyla ho schopná v sobě vidět. Je to prostě smutný. Tak to ale prostě je. Tohle si vzájemně hrajme. Proto si ji asi furt točím a přijde mi to už chorý. Jakože už zas ji točím. Jak dlouho ji budu ještě točit? Přitom mě až tak nefascinuje. Jako mám ji ráda, je v pohodě. Asi je to taky tím, že... a to jsou taky takový kliše no... tak se traduje, že ty ženy v naší rodině se neměly rády. Matky s dcerami. Měla to i moje babička a moje mámou. Něco tam je, ale to se dostáváme úplně do jiných sfér, který , nemám už vůbec pojmenované. Jenom je občas cítím. Možná to ještě

je tím, že já tu mámu hodně v sobě vytěsňuji. V tom je nějaká láska velká, kterou já z pýchy momentálně odmítám nebo nedovoluji realizovat, ale mám ji. Miluju mámu.

T: Tak jestli ta máma nejste vy náhodou. Jestli to náhodou vy nevytěsňujete tím, že to převádíte na ni v tom filmu. Třeba v *Love sorry* jsem měla pocit, že si přehazujete role. První jste máma vy a potom je máma máma. Jestli nejste obě mámy pro sebe navzájem. Že si přehazujete, že si něco nepřipouštíte.

M: Jo to určitě. To určitě jo. V tomhle příkladu je máma ta, co se něco nepřipouští a nechce něco vidět, tak to tak je stoprocentně. Já to mám tak, že když cítím, že něco přichází od mámy, tak je to tak silný, že to jako neustojím, neunesu. Nechci to slyšet prostě. Jsem asi moc pyšná. Jakmile to ale přijde od někoho jiného, tak to jako schroustám.

T: Na závěr... co pro Vás znamená mateřství celkově? V průběhu i teď. Nebo měnilo se to?

M: Já jsem to zažívala, kromě všech těch zlatých pocitů, jako strašnou rutinu. Nesnesitelnou izolaci. Strašnou izolaci a těžké období. Já jsem ty děti hrozně dlouho chtěla, takže jsem na ně myslela. Když se narodily, tak jsem byla... teda musela jsem být víc doma. Zároveň jsem byla hrozný asociál předtím. Předtím jsem taky moc ven nechodila. Porody jsou pro mě přechody, to jo.

T: Takže porody pro vás znamenají víc než období mateřství?

M: To bych taky neřekla. Nic by nebylo víc a míň nebo předtím a potom. Mám pocit, že od té doby, co mám děti tak jsem opravdu šťastná. Mám ohromné naplnění, které jsem dřív neměla. Je to asi i trochu egotrip, protože v nich vidíte pokračování sebe. Taky jsem si je pořizovala, a to vím to mám pojmenovaný a doufám, že mě kluci nezabijou až se to dozví. Chtěla jsem založit své vlastní hnízdo, které jsem nikdy necítila, že mám. Ty děti mi to měly zařídit, což je blbě.

T: Není to blbě.

M: No není to úplně ideální. Neuměla jsem to ale líp. To je pro mě ten rozdíl no, že mám hnízdo. Je to sobecký strašně. To, že jsem si zařídila prostor, ve kterém můžu být dítětem. Že si skrz ně prožívám znova svoje období dětství, které jsem si neprožila. Přijde mi vlastně lepší s nimi mluvit o tom, že to tak je než se snažit zahrát nějakou ideální maminku. Jsme prostě lidi. Jsme nedokonalí.

ZÁVĚR

Tato bakalářská práce se zabývala analýzami tří vybraných filmů Mariky Pecháčkové. Práce se zaměřovala na zkoumání motivu mateřství.

Myslím si, že tato práce splnila svůj cíl. Dokáže odpovědět na všechny tři výzkumné otázky, které si v úvodu pokládala.

1. Existuje propojovací motiv mateřství ve vybraných filmech Mariky Pecháčkové?
2. Jak je mateřství ve vybraných filmech Mariky Pecháčkové zobrazováno?
3. Vkládá Marika Pecháčková do filmů motivy mateřství vědomě?

Motiv mateřství se objevuje ve všech vybraných filmech Mariky Pecháčkové. Tento motiv však filmy propojuje jen tématem, nikoliv formálním zpracováním. Marika se nebojí s formou experimentovat a měnit ji v průběhu filmu. Dělá to, co film potřebuje. Z tohoto důvodu si myslím, že je nemožné, aby motivy měly jednotné zobrazení. Je to také z toho důvodu, že Marika s motivem nepracuje vždy vědomě. Mateřství je součástí jejího života a do filmu se dostává přirozeně, skrze její vnímání světa.

Na všechny výzkumné otázky jsem odpověděla díky využívání dokumentárních módů Billa Nicholse a teorie Guy Gauthiera a jeho pěti osám. Velký podíl na tom má také Analýza stylu dle Bordwella a Thompsnové. Nemohu opomenout ani velmi důležitou komparační analýzu ve které jsem všechny vybrané filmy postavila vedle sebe. Jsem ráda, že jsem na filmech mohla představit všechny kategorie pěti os Guye Gauthiera. Do každé kategorie spadá jeden film s čímž se ve třetím filmu *Mater Noster* potkávají obě kategorie.

Práce na této bakalářské práci měla pro mě velký osobní přínos. Uvědomila jsem si, jak důležité je pro mě osobní odhalení skrze film. Odhalení nevnímám jen jako nahotu těla, ale i nahotu psychickou, o které je často těžké mluvit a zobrazit. Film se také pro tvůrce může stát terapií. Sama Marika v rozhovoru potvrdila, že její filmy jsou určitou formou terapie. Filmy mohou být ovšem také terapií pro diváka. A pro mě osobně byly. Skrze filmy jsem přišla k různým uvědoměním. Nadpis rozhovoru v knize *Ženy o ženách* autorky Barbory Baronové s Marikou Pecháčkovou zní: „*Marika Pecháčková: Sebe samu klidně zneužiju*“¹⁹ a s tím se jako autorka ztotožňuji.

¹⁹ BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách: intimita tvorby českého ženského filmového a literárního dokumentu*. Praha: Wo-men, 2019. ISBAN 978-80-90764-10-1, s. 127-156.

Dále jsem si díky práci uvědomila, že být matkou se dá využít k prospěchu díla. Věřím, že se ve společnosti najdou lidé, kteří s mým tvrzením využití mateřství pro prospěch díla souhlasit nebudou, a dokonce jej budou napadat jako zneužití, ale já to jako zneužití dítěte nevnímám, dokud není film o něm. Nevidím nic špatného na tom zneužívat své emoce a zkušenosti pro film. Koneckonců, každý tvůrce využívá toho, kým je.

Na závěr bych chtěla sdílet mou zkušenost s Marikou Pecháčkovou. I když jsem s ní osobně strávila pouze pár hodin, kdy jsme vedly rozhovor pro účely této práce je důležitou filmařkou a osobou v mém životě. Prostřednictvím jejich filmů se v mém životě otevřelo spoustu témat, nad kterými jsem přemýšlela. Nedokážu být konkrétnější, jelikož ve mně stále doznívá katarze z rozhovoru, ale díky Marice jsem na naučila být v pohodě s tím, že něco nemám pojmenované. Uvědomila jsem si, že je normální nevědět a nemít vše pevně v rukou – ve struktuře a někdy je přednější to cítit. I když se to nezdá souvisí to silně s přístupem k mateřství.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

SLOVÁKOVÁ, Andrea a Peter KERÉKES, ed. *Jak se dělá dokument: Autoři a tvůrčí metody*. Praha: Nová beseda, 2022. ISBN 978-80-88383-33-8.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-73311-81-0.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-733-1023-6.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu*. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

HOŘÁKOVÁ, Jana. *Mateřství a kariéra* [online]. Zlín, 2009 [cit. 2023-05-14]. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta humanitních studií. Vedoucí práce Ing. Mgr. Leona Hozová. Dostupné z:

https://digilib.k.utb.cz/bitstream/handle/10563/10874/hořáková_2009_bp.pdf?sequence=1&isAllowed=y, s. 18-20

KUČERA, Jan. *Strihová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. Praha: Akademie múzických umění, 2016. ISBN 978-80-7331-386-9.

DOSEDĚLOVÁ, Simona. *Máma je nikdo*. *Psychologie.cz* [online]. 2021, 4.5.2021 [cit. 2023-05-14]. Dostupné z:

https://psychologie.cz/mama-je-nikdo/?fbclid=IwAROPP63uCv1ft3phxohhm5WYKB-EHJSoK1eSTf51ea0hAmXIXE6-kcN_EhY

PECHÁČKOVÁ, Marika. *Nevidět. Natočit*. Praha, 2012. Bakalářská práce. Filmová a televizní fakulta Akademických múzických umění v Praze. Vedoucí práce Mgr. Petr Kubica.

BARONOVÁ, Barbora. *Ženy o ženách: intimita tvorby českého ženského filmového a literárního dokumentu*. Praha: Wo-men, 2019. ISBN 978-80-90764-10-1.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1 - Rotace kamery (Film o chmelu obyčejném, 2008).....	24
Obrázek 2 - Motiv mateřství (Alena, 2009).....	29
Obrázek 3 - Ženy v páternoster (Mater Noster, 2012).....	31
Obrázek 4 - Marcela na zádech (Mater Noster, 2012).....	32
Obrázek 5 - Reflexe dokumentu dokumentem (Mater Noster, 2012)	33

