

# **Dramaturgia strihovej skladby v dokumentárnom filme (Americká trojaktová štruktúra)**

Gabriela Hoghová

---

Bakalárska práca  
2013



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ústav animace a audiovize

akademický rok: 2012/2013

## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Gabriela HOGHOVÁ**  
Osobní číslo: **K09422**  
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**  
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Střih a zvuk**  
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**  
**Dramaturgie střihové skladby v dokumentárním filmu**

**2. Praktická část:**  
**Audiovizuální dílo, délka minimálně 10 min., střih**

Zásady pro vypracování:

### 1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf. Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

### 2. Praktická část:

Výstupní dílo: 3 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem, 1 ks MiniDV SD/HD, 1ks datového DVD obsahující: grafický návrh bookletu ( PDF/A1, CMYK, 300dpi, texty v křivkách), návrh filmového plakátu formát 70 x 100cm ( PDF/A1, CMYK, 300dpi, texty v křivkách), 1ks datového DVD obsahující: film ve formátu SD/HD v odpovídajícím datovém toku a kontejneru MPEG2 ve dvou verzích: 1) česká verze (české

znění či titulky vypálené do obrazu), 2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu). Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy UAAU pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení).

Součástí celé práce budou rovněž vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA, Prohlášení autora bakalářské práce a podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

Na samotném nosiči CD-R odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga 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 mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

J. Plaževski: **Filmová řeč**. Orbis, Praha, 1967

J. Kulka: **Psychologie umění**. SPN, Praha, 1990

J. Kučera: **Střihová skladba ve filmu a v televizi**, FAMU, Praha, 1983

J. Valušiak: **Základy střihové skladby**, FAMU, Praha, 2005

J. Valušiak: **Střihovou skladbou k n-té dimenzi**. FAMU, Praha, 1993

R. Adler: **Cesta k filmovému dokumentu**, FAMU, Praha, 2001

D.J. Novotný: **Chcete psát scénář?**, FAMU, Praha, 2000

B. Nichols: **Úvod do dokumentárního filmu**, AMU, Praha, 2010

Vedoucí bakalářské práce:

**doc. Mgr. Ludovít Labík, ArtD.**

Ústav animace a audiovize

Datum zadání bakalářské práce:

**21. února 2013**

Termín odevzdání bakalářské práce:

**14. května 2013**

Ve Zlíně dne 21. února 2013

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

*děkanka*



MgA. Libor Nemeškal


*ředitel ústavu*

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby <sup>1)</sup>;
- 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 <sup>2)</sup>;
- podle § 60 <sup>3)</sup> 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 <sup>3)</sup> 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.

Ve Zlíně ..... 29. 4. 2015 .....

GABRIELA HOLCHOVA   
Jméno, příjmení, podpis

<sup>1)</sup> zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevýdělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlázení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

<sup>2)</sup> 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, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

<sup>3)</sup> 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, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

## **ABSTRAKT**

Táto práca sa zaoberá základným definovaním americkej trojaktovej štruktúry a jej využitím v dokumentárnom filme a následným dramatickým účinkom na divákove emócie po manipulácii s natočeným materiálom.

Kľúčové slová:

americká trojaktová štruktúra, dramaturgia, dokumentárny film, emócie, expozícia, konfrontácia, rozuzlenie

## **ABSTRACT**

This work deals with the basic definition of an American three-act structure, its utilization in a documentary, and the dramatic effect of manipulating recorded material on viewers' emotions.

Keywords:

an American three-act structure, dramaturgy, documentary film, emotions, exposition, confrontation, resolution

Prehlasujem, že odovzdaná verzia bakalárskej práce a jej elektronická verzia nahraná do IS/STAG sú totožné.

# OBSAH

|   |           |
|---|-----------|
| <b>ÚVOD</b> .....                                 | <b>9</b>  |
| <b>1 DRAMATURGICKÉ PRINCÍPY</b> .....             | <b>10</b> |
| 1.1 MOŽNOSTI VÝSTAVBY DRÁMY .....                 | 10        |
| 1.2 ŠTRUKTÚRA FILMU .....                         | 11        |
| 1.2.1 Základné štrukturálne prvky.....            | 12        |
| <b>2 TROJAKTOVÁ ŠTRUKTÚRA</b> .....               | <b>14</b> |
| 2.1 AKT I. - EXPOZÍCIA.....                       | 14        |
| 2.2 AKT II. - KONFRONTÁCIA .....                  | 15        |
| 2.3 AKT III. - ROZUZLENIE .....                   | 15        |
| <b>3 DOKUMENT V AMERICKEJ TROJAKTOVKE</b> .....   | <b>17</b> |
| 3.1 PROBLÉM S VÝSTAVBOU DRÁMY .....               | 17        |
| 3.1.1 Sicko.....                                  | 19        |
| 3.1.2 69.....                                     | 22        |
| 3.1.3 Kupředu levá, kupředu pravá! .....          | 24        |
| <b>4 VNÍMANIE DIVÁKOM</b> .....                   | <b>28</b> |
| 4.1 DIVÁK A EMÓCIE .....                          | 29        |
| 4.2 MANIPULÁCIA S DIVÁKOM.....                    | 29        |
| 4.3 AUTORSKÝ DOKUMENTÁRNY FILM .....              | 30        |
| <b>ZÁVER</b> .....                                | <b>32</b> |
| <b>ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY</b> .....           | <b>33</b> |
| <b>ZOZNAM POUŽITÝCH SYMBOLOV A SKRATIEK</b> ..... | <b>35</b> |
| <b>ZOZNAM OBRÁZKOV</b> .....                      | <b>36</b> |
| <b>ZOZNAM PRÍLOH</b> .....                        | <b>37</b> |



## ÚVOD

Je dávno známe, že pomocou strihovej skladby, jej pravidiel a zaužívaných konvencií je možné divákovi predostrieť nekonečné množstvo možností výkladu obsahu daného diela. Dnešný divák je z väčšej časti oboznámený s filmovou gramatikou v našich končinách nazývanou filmová reč. V ďalekej minulosti, keď bolo pre prvých divákov priam šokujúce vidieť "rozkúskovaných" ľudí na filmovom plátne, nebol kladený skoro žiadny dôraz na dramaturgiu. Divák sa len začínal formovať a vnímať vizuálne a neskôr i auditívne prvky, ktoré plnia funkciu znakov a sú nositeľmi významu. Až neskôr si začali tvorcovia hľadať aj iné cesty k divákovi a jeho vnímaniu, prostredníctvom premyslenej stavby diela, dramaturgie. Úlohou filmu je dnes psychologicky a hlavne emotívne pôsobiť na diváka. Z tohto dôvodu sa v mojej práci zaoberám dnes veľmi rozšírenou trojaktovou štruktúrou, práve v dokumentárnom filme, kde si divák v tej najväčšej možnej miere môže byť istý reálnymi emóciami zo strany protagonistov v tom danom filme. Taktiež sa tu budem okrajovo zaoberať dramatickým účinkom dokumentárneho filmu na divákové emócie a použijem na to niekoľko konkrétnych príkladov. Samozrejme nepopieram skutočnosť, že existuje nespočetné množstvo emotívne pôsobiacich hraných filmov, kde sa divák v priebehu pár úvodných minút dokáže stotožniť s hlavným hrdinom, ale nie je emócia ako emócia. Dokument nám neustále ponúka nové emócie no i tu platia isté limity pri analýze týchto emócií, ktoré v nás dokáže vyvolať správne zvolený dramatický postup. Raz nás film dokáže rozplakať, inokedy pobúriť. Jednoducho povedané dokáže s nami manipulovať. Otázkou zostáva, či s nami manipuluje samotný, ničím neprikrášený príbeh, alebo sám autor prostredníctvom manipulácie s filmovým materiálom?! Každopádne dokument zobrazuje realitu zo svojej vlastnej perspektívy a je len na nás, aby sme dokázali určiť tento špecifický uhol pohľadu.

## 1 DRAMATURGICKÉ PRINCÍPY

Dôležitým prvkom dramaturgie je bezpochyby správne nastavený koncept drámy. Ten buduje hneď na začiatku scenárista, neskôr režisér a v neposlednom rade strihač. Ak by som sa zamerala na autorskú dramaturgiu, ktorej sa budem venovať na záver pri analyzovaní praktickej časti mojej bakalárskej práce, je zväčša tento fakt zjednodušený o to, že všetky tieto profesie sú zastúpené v jednej osobe. Čo však odlišuje hraný film od dokumentárneho, je do veľkej miery sporné vďaka ich vzájomnému prelínaniu, ktoré Jean-Luc Godard popísal takto: „*Všetky velké hrané filmy sa blížia k dokumentu, rovnako ako všetky velké dokumenty smerujú k hranému filmu*“<sup>1</sup> Pri väčšine prípadov je to práve základný postup, ktorý je pri dokumente opačný. Autor vníma podnety z prostredia, človeka zasadeného do určitej spoločnosti a rôzne ďalšie situácie, do ktorých je zainteresovaný a postupne sa ich snaží v záverečnej fáze vyhodnotiť. Dokumentárne príbehy nie sú závislé na tvorivých invenciách, ale na kreatívnom zmysle usporiadania, kedy prichádza na rad dramaturgia, ktorá dokáže vystavať celú dramatickosť zobrazovanej témy.

### 1.1 Možnosti výstavby drámy

Film je rozprávanie. Rozprávanie o nejakej udalosti alebo sérii udalostí vytvorených tak, aby zaujali publikum. Najzákladnejšie delenie platné nie len pre filmových divákov je na úvod, jadro a záver. Avšak dôležitým prvkom je nutnosť zachovania potrebnej celistvosti deja, aby sme príbehu nenarušili jeho vnútornú logiku. Každá z jeho častí má posúvať diváka na emocionálnu a intelektuálnu úroveň a motivuje ho, aby chcel vedieť čo sa bude diať ďalej. Táto stratégia však nie je žiadnou novinkou. Tieto pravidlá stanovil už grécky filozof Aristoteles.<sup>2</sup> V praxi používajú tvorcovia viacero postupov, filmových štruktúr, ktorými sa nechávajú viesť. Samozrejme nie vždy je možné, aby sa autor nechal obmedzovať do takej miery, že bude schematicky vtesnávať svoje rozprávanie do presne stanove-

---

<sup>1</sup> GAUTHIER. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Jihlava: Akademie muzických umění, 2004, s. 10-11. ISBN 80-7331-023-6.

<sup>2</sup> GINDL-TATÁROVÁ, Zuzana. *Praktická dramaturgia*. Bratislava: Školfilm, 2005, s. 23. ISBN 80-969420-9-3.

ných medzí. Najmä dokumentaristi sa nechávajú unášať témou a popri pevnej štruktúrálnej stavbe len prebehnú! Ale existuje mnoho príkladov, kedy autor dokumentu takpovediac ušije film na mieru podľa stanovených princípov. Zvolená forma rozprávania dokumentárneho filmu sa vtedy odvíja hlavne od špecifického uhlu pohľadu autora. Ten, ak chce svojmu divákovi priniesť bezprostredný emotívny zážitok, musí mať detailnú znalosť zobrazovanej témy a prostredia. Následná autorova fascinácia témou by mala byť premietnutá do jeho formy podania príbehu divákovi.<sup>3</sup>

## 1.2 Štruktúra filmu

Štruktúra pracuje ruka v ruke v reakcii na divákove očakávania. Filmový tvorca môže tieto očakávania ešte umocniť alebo zmiast', čím len zvyšuje divákovu účasť na príbehu. Základným stavebným materiálom každého filmu sú štruktúralne prvky, ako sú zábery, scény, sekvencie a v prípade americkej trojaktovej štruktúry aj akty.

Všetky tieto dôležité súčasti štruktúry filmu, či už ide o americkú trojaktovú štruktúru alebo o aristotelovské členenie deja sa začali vyvíjať súbežne so vznikom filmu nie až v tak dávnej minulosti, no odvtedy prešli výraznými zmenami. Tvorcovia ranných filmov sa stretávali dosť často s nepochopením príčinných, priestorových a časových vzťahov. Svojho diváka si museli doslovne vychovať a prinútiť ho všetkými dostupnými prostriedkami k chápaniu zobrazovanej skutočnosti alebo fikcie. Na území Spojených štátov teda dochádzalo k postupnému vývoju klasického hollywoodskeho filmu, čiže postupné ustanovenie reťazenia príčin a dôsledkov. Následne toto ustanovenie dávalo priestor pre vznik, divákovi čitateľnej zápletky, čo samozrejme súviselo s postupným predlžovaním filmového rozprávania.<sup>4</sup>

Pri väčšine dokumentárnych filmov, príbeh a jeho štruktúra nie sú úplne jednoznačné, až kým materiál neprejde k vrcholnej fáze triedenia v strižni. Pri takomto spracovaní

---

<sup>3</sup> ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. Praha: AMU, 2001, s. 25-27. ISBN 80-85883-72-4.

<sup>4</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Dějiny filmu*. Praha: AMU/NLN, 2011, s. 78-80. ISBN 978-80-7331-207-7.

môže vzniknúť hneď niekoľko verzií, kým film dostane finálnu, emotívne najsilnejšiu záverečnú podobu. Aj keď je každý projekt iný a jedinečný, prvé fázy procesu sú totožné. Nekonečné množstvá materiálu, ktoré prechádzajú procesom pilovania od hrubého strihu až po finálny výsledok. A práve vo fáze hrubého strihu sa ponúka možnosť a priestor na prehodnotenie závažnejších otázok ohľadom štruktúry.

Existuje mnoho dokumentárnych filmov, ktoré nás nijak neoslovia kvôli svojej komplikovanosti a zložitým prístupom k podstatným informáciám. Zo začiatku sa film môže javiť ako divácky atraktívny, ale kým sa divák dostane na samotný koniec, ktorý môže byť akokoľvek strhujúci, je film úplne o niečom inom, ako nám bolo prezentované na jeho úvode. Práve preto je potrebné aj pri takom médiu, akým je dokumentárny film vystavať základ, na ktorom je film postavený a tým je štruktúra.<sup>5</sup>

### 1.2.1 Základné štrukturálne prvky

V skratke priblížim tie najzákladnejšie štrukturálne prvky týkajúce sa americkej trojaktovej štruktúry, na ktoré budem následne nadväzovať pri mojej ďalšej analýze.

Záber - je základnou jednotkou filmového deja, ktorý v konečnom dôsledku tvorí dejovú líniu filmu. Každý jednotlivý záber môže divákovi sprostredkovať hneď celú radu informácií: čas, náladu, emócie, charakter, rytmus. Jediný záber však dokáže obsiahnuť aj zvrät v zápletke.

Scéna (obraz) - je súbor po sebe idúcich záberov, ktoré majú spoločného menovateľa a tým je lokalita a čas. Odohrávajú sa na rovnakom mieste a v rovnakom čase.

Sekvencia - je súbor záberov a obrazov, ktoré dohromady rozprávajú viac či menej kontinuálny príbeh o danej udalosti. Dá sa prirovnať ku kapitole v knihe. Má svoj začiatok, stred a koniec.

---

<sup>5</sup> BERNARD, Sheila C. *Documentary Storytelling*. Oxford: Elsevier, 2007, s. 61-62. ISBN 978-0-240-80875-8.

Akt - je rad sekvencií, ktoré smerujú k hlavnému bodu zvratu, ktorý pramení priamo z príbehu.

Mnoho dokumentov, ako bolo vyššie zmienené, sa nedá zaradiť k žiadnemu zo skladobných postupov. Existuje veľa spôsobov, ako vytvoriť vyhovujúcu štruktúru dokumentárneho filmu, bez akéhokoľvek sa priblíženia k aristotelovskému členeniu alebo trojaktovej štruktúre. Madison Smart Bell vo svojej knihe *Narrative Desing* opisuje, že hlavnou podstatou štruktúry pri dokumente je mať presvedčivé postavy a rastúce napätie. Každá zo scén by mala posúvať príbeh vpred a film by mal uspokojivým spôsobom uzatvoriť príbeh, ktorým to všetko začalo. Avšak pri bližšom skúmaní môžeme povedať, že akýkoľvek skladobný postup, ktorý zvolíme, nás bude viesť k poznaniu, že každé rozprávanie, či už je to film hraný alebo dokumentárny, speje k rozuzleniu.<sup>6</sup>

---

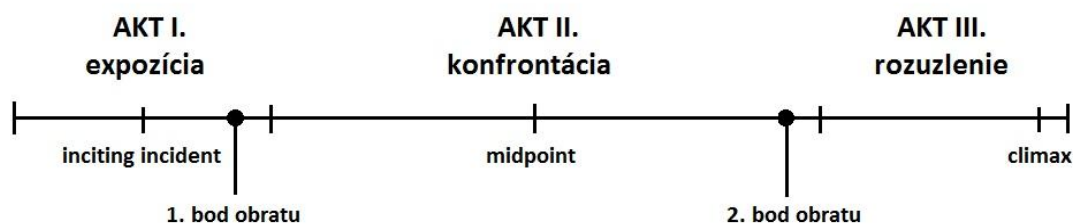
<sup>6</sup> BELL, Madison S. *Narrative Desing: Working with Imagination, Craft, and Form*. New York: W. W. Norton & Company, 2000. ISBN 978-0393320213.

## 2 TROJAKTOVÁ ŠTRUKTÚRA

Trojaktová štruktúra je základom mainstreamových filmov prevažne hollywoodskej produkcie. V jej ďalšom popisovaní budem vychádzať zo Syd Fieldovej biblie scenáristov, knihy *Screenplay - The Foundation of Screenwriting*.

Podľa tejto štruktúry sú filmy považované za naratívne audiovizuálne formy, ktoré možno deliť do troch hlavných častí, do aktov. Každý príbeh nám predstavuje situácie, postavy a ich motivácie, ktoré vyvolávajú záujem u publika, ktoré sa následne stotožňuje s postavou a jej dramatickou potrebou, aby pochopilo motivácie a čo najvernejšie preživalo pochybnosti o ďalšom smerovaní hlavného hrdinu.<sup>7</sup>

Základom rozprávania trojaktovej štruktúry, tak isto ako aj pri klasickej antickej dráme, je narácia, čiže séria udalostí interpretovaných tak, aby zaujali diváka. I tu platí základné delenie na úvod, jadro a záver v podobe aktov. V grafickom znázornení by sme trojaktovú štruktúru popísali takto:



Obr. 1. Schéma americkej trojaktovej štruktúry

### 2.1 Akt I. - Expozícia

Pod pojmom akt, si môžeme predstaviť rad obrazov a sekvencií, ktoré smerujú k hlavnému bodu obratu, ktorý pramení z príbehu. V tradičnej trojaktovej štruktúre sa v prvom akte odohráva expozícia, pri ktorej sa oboznámime s postavami, prostredím a exponu-

<sup>7</sup> FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scenář*. Praha: Rybka Publishers, 2007, s. 15-25. ISBN 80-87067-65-7.

jeme dramatickú premisu - o čom príbeh je a situáciu - okolnosti deja, aby sme nastolili vzájomné vzťahy medzi protagonistami. Expozícia nám taktiež prináša prvú zápletku deja (inciting incident), ktorou je nejaká udalosť, ktorá prinúti diváka sa nad danou témou zamyslieť a venovať jej svoju pozornosť. Po prvom akte by mal divák mať všetky dôležité informácie o kom príbeh je, kde sa odohráva a čo všetko je v hre. Prvý akt taktiež riadi emocionálny vrchol na jeho konci (1. bod obratu), ktorý podnecuje akciu, ktorou začína druhý akt.

## **2.2 Akt II. - Konfrontácia**

V druhom akte dej naberá na tempe, vynárajú sa nové a nové komplikácie a nečakané zvraty. Hlavná postava tu čelí problémom, ktoré vznikli na základe jej rozhodnutia v prvom bode obratu a ktoré jej nedovolia uspokojiť svoju dramatickú potrebu - čo chce hlavný hrdina počas trvania filmu docieľiť. Približne v polovici druhého aktu a tým pádom aj filmu sa postava dostáva do blízkosti dosiahnutia svojho cieľa, avšak okolnosti deja ju odvedú a jej cieľ je v nedohľadne. Tento moment označujeme ako midpoint.

Tak ako prvý akt, tak aj druhý smeruje do emocionálne vypätého vrcholu a vyžaduje si akciu, ktorá následne spustí sled udalostí v treťom akte.

## **2.3 Akt III. - Rozuzlenie**

V treťom akte nám situácia vrholí a dosiahne vyústenie deja v maximálne napätie a sily. Bežným omylom je to, že by tento tretí akt mal vyriešiť daný problém, ale nie je tomu presne tak. Zosilňujúce napätie na konci, by malo byť dokonca o čosi väčšie, ako na konci druhého aktu. Toto napätie následne tlačí na rozuzlenie (climax), kde je ešte priestor na možné vyriešenie príbehu a zviazanie voľných koncov, ak je to pre uzavretie príbehu potrebné.

Aj keď môžeme vyrozprávať len jeden primárny príbeh, je možné sledovať dve alebo aj tri dejové línie v rámci jedného príbehu. Primárny príbeh nesie hlavnú štruktúru, ale aj ostatné linky by mali mať svoje emocionálne vrcholy a pády. Najdôležitejšie je, aby sa v určitom momente prepojili v súvislý celok a presadili hlavnú dejovú zápletku. Použitie viacerých príbehových línií často umožňuje docieľiť väčšiu komplexnosť dokumentárneho rozprávania.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> BERNARD, Sheila C. *Documentary Storytelling*. Oxford: Elsevier, 2007, s. 70-71. ISBN 978-0-240-80875-8.



### 3 DOKUMENT V AMERICKEJ TROJAKTOVKE

Existuje mnoho spôsobov ako dokumentárne filmy vytvárať a tak isto prezentovať dnešnému divákovi. Tak ako v hranom filme, tak i v dokumentárnom, máme radu kreatívnych možností, ako svoj odkaz podať v čo najzrozumiteľnejšej podobe, od filmovej štruktúry, cez uhol pohľadu, až po výslednú rovnováhu.<sup>9</sup> Avšak v prvom rade musia dokumentaristi stavať svoj príbeh na základe zaznamenaných skutočností, ktoré sa nie vždy podarí ovplyvniť a usmerniť podľa prvotných predstáv. Do značnej miery je to veľké obmedzenie čo sa výslednej štruktúry týka. Či už použijeme pre svoj dokument schému trojaktovej alebo inej štruktúry, vždy nám vyvstáva problém, ako zostať verný skutočnej zaznamenatej realite, keď prispôbujeme zápletku, zvraty a vyvrcholenie rozprávania zvolenému postupu. Každý akt vo filme plní jedinečnú úlohu napredovania a skladania príbehu. V prípade dokumentu je dôležité upriamiť pozornosť na túžby hlavného protagonistu a sledovať čo možno najdetailnejšie jeho kroky k ich dosiahnutiu.

#### 3.1 Problém s výstavbou drámy

*„Než začnete písať, musíte poznať štyri veci: koniec, začiatok, bod obratu na konci 1. dejstva a bod obratu na konci 2. dejstva.“*<sup>10</sup> Pre scenáristu hraného filmu je táto rada neoceniteľným pomocníkom pri vytváraní postavy a výstavbe príbehu. Pri tvorbe dokumentu však nie je možné predpokladať všetky aspekty vývinu deja. Samozrejme tak ako pre hraný film, tak aj pre dokumentárnu tvorbu sú tieto štyri body nosnými piliermi celého príbehu.

V prvom rade je v expozícií dôležitým prvkom vybudovanie zápletky. V dokumente je však sťažiením to, že nie vždy je takýto kľúčový moment zaznamenaný a je teda úlohou tvorca vymyslieť vhodný spôsob pre vtiahnutie diváka do deja. Tak isto je neoddeli-

---

<sup>9</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu*. Praha: AMU, 2011, s. 449-450. ISBN 978-80-7331-217-6.

<sup>10</sup> FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scenář*. Praha: Rybka Publishers, 2007, s. 128. ISBN 80-87067-65-7.

teľnou súčasťou odohrávajúceho sa deja vyvstávajúca ústredná otázka typu: Dosiahne náš hrdina svoj cieľ? Odpoveď na ňu by sme mali dostať v záverečnom treťom akte vo vyvrcholení climaxu. Ďalším problémom dokumentárnych filmov je stagnácia tempa v druhom akte. Jedným z možných riešení je odpútať sa od chronologického rozprávania. Tu sa naskytuje možnosť zakomponovania backstory, ktorá nám môže objasniť prebiehajúce konanie hlavného hrdinu a v širšom spektre nám priblíži jeho ciele. V neposlednom rade prichádzajú dokumentárne filmy o divákov svojou absenciou napätia, ktoré by malo toto publikum naviesť k rade nových otázok. Riešením tohto problému je nastolenie konfliktu medzi protagonistom a druhou stranou na čele s antagonistom.<sup>11</sup> Ďalšou nástrahou na tvorcu dokumentárneho filmu môže byť až prílišné množstvo informácií, ktorým zahlcujeme diváka. Ten potrebuje určitý priestor na ich spracovanie. Tak isto je možné, že rozprávanie hlavnej postavy nám duplikuje vizuálne predstavenie reality pomocou obrazu.<sup>12</sup>

Toto je len hŕstka problémov, s ktorými sa stretáva celá rada dokumentaristov. Preto je na mieste, keď tvorca uvažuje popri téme aj o prípadnej štruktúre filmu ešte pred samotnou realizáciou a tým predchádza možným problémom pri záverečnom koncipovaní dokumentu.

V tejto časti budú mojim hlavným predmetom skúmania a analýzy tri dokumentárne filmy z rôzneho prostredia, kde sa budem snažiť nájsť princípy americkej trojaktovej štruktúry využívanej najmä v hranom filme bez ohľadu na to, či sa jedná o film americkej, európskej alebo domácej československej produkcie.

---

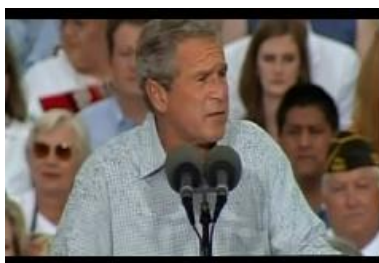
<sup>11</sup> BERNARD, Sheila C. *Documentary Storytelling*. Oxford: Elsevier, 2007, s. 25-28. ISBN 978-0-240-80875-8.

<sup>12</sup> ROSENTHALL, Alan. *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2007, s. 238-241. ISBN 978-0809327423.

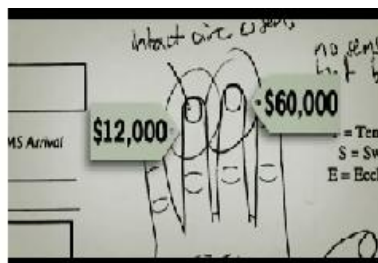
### 3.1.1 Sicko

Ako prvý konkrétny príklad skladobného postupu použijem dokumentárny film s názvom Sicko od excentrického tvorcu Michaela Moora. Celým filmom nás sprevádza sám autor bezprostredným, jemne sarkastickým komentárom, v ktorom robí sám zo seba takpovediac blbca, keď tvrdí, že nie je možné, na základe faktov, ktoré sú roky predkladané obyčajným Američanom, aby zdravotníctvo v okolitých štátoch alebo v Európe fungovalo inak. Taktiež spadá do skupiny dokumentov, ktoré obhajujú a podporujú prípad. Konkrétnejšie, Michael Moore sa nás snaží presvedčiť jasnými príkladmi a dôkazmi, aby sme prijali názor, že americké zdravotníctvo a hra poisťovní s pacientmi je naozaj choré. V konečnom dôsledku to funguje. Žiadny divák "ne-američan" o týchto jasných faktoch nebude mať najmenších pochyb. Rozhodne sa už v prvých minútach podarilo tvorcovi dokonale zapôsobiť na divákové emócie, ktoré v tomto okamihu predstavujú absolútne zdesenie z fungovania zdravotných inštitúcií.

Hneď na začiatku sme oboznámení s východiskovou situáciou Set upu. Hneď prvým použitím archívneho záberu sa z úst niekdajšieho amerického prezidenta Busha dozvedáme „Amerika má problém!“ Rýchlym krokom sme vtáňovaní do deja. V priebehu prvých piatich minút sa nám tento fakt snaží dokázať množstvom príkladov potvrdzujúcich jeho rozprávanie. Taktiež nám tu predvádza neskutočnú koláž archívnych záberov, výpovedí a svojho známeho sarkastického komentára. Využíva všetky dostupné prostriedky na zaujatie divákovej pozornosti od grafického znázorňovania a podtrhovania faktov, až po teatrálnu narábanie s hudbou. Toto všetko vyvoláva u diváka dychtivú túžbu po informácií, akým spôsobom bude celá táto situácia riešená, ak vôbec existuje východisko z tejto situácie.



Obr. 2: Sicko (2007)



Obr. 3: Sicko (2007)



Obr. 4: Sicko (2007)

Tak ako hraný film i dokument buduje príbeh. My sa nachádzame momentálne na jeho začiatku. Postupne sa nám začínajú črtat' tri základné zložky fungovania rozprávania. V tejto časti sa zoznamujeme s charakterom postavy. V danom dokumente je zastúpených mnoho ľudských príbehov a na prvý pohľad sa zdá, že nie je možné určiť jednoznačne charakterové črty jedinej postavy. Ale všetky tieto príbehy majú spoločného menovateľa - zúfalstvo. Zúfalstvo zo zamietnutia žiadosti, z neposkytnutia liečebnej starostlivosti atď. Tieto všetky pocity na seba preberá sám autor a vydáva sa na cestu za koreňom problému. Dostáva sa však do kolízie zrážkami záujmov zdravotných poisťovní a pacientov. Je to neprekonateľný problém na ceste za "zdravou Amerikou!" Z kolízie nám vzniká ďalšie množstvo príbehov, ktoré na seba nadväzujú množstvo charakterov. Na základe tohto poznatku sa vydáva na cestu za hľadaním možností riešenia vskutku závažného problému. To privádza autora k zmesi situácií, kedy Američan musí so všetkou skromnosťou uznať, že "Americký sen" nie je až taký ružový a vo svetlej budúcnosti žijú vo väčšej miere okolité krajiny, než samotná Amerika. Dôležitým prvkom zastúpeným v dokumentárnom filme je autorov uhol pohľadu. Jestvuje množstvo variácií, ako na tú istú problematiku pozerat' z iného uhla. Ako som sa už zmienila na začiatku tejto analýzy, Moore si zvolil cestu, kedy sám seba pretvára na hlupáka, ktorý ani len netuší, ako sa veci majú za hranicami Ameriky.

Prvú tretinu postupne uzatvára 1. bod obratu, kedy sledujeme rozhodnutie Američanky hľadať zdravotnú starostlivosť za hranicami štátu. Ale aby som nepredbiehala, k takémuto vážnemu rozhodnutiu je treba dospieť nejakou závažnou situáciou. Tou je zápleтка určujúca Foreground story, kedy lekárska riaditeľka na súde otvorene hovorí o praktikách v zdravotných poisťovniach a následne na to počujeme archívnu nahrávku z roku 1979, ktorá pojednáva o politických machináciách a premene zdravotníctva na tovarň na peniaze. Následne druhým plánom, čiže Background story sa stáva Moorove rozhodnutie vycestovať a spoznať iné možnosti usporiadania zdravotníctva. Tak ako pri hranom filme, aj tu je priestor pre divákove stotožnenie s hrdinom.

Pri vstupe do druhého aktu je divák dôkladne oboznámený s východiskom prvého aj druhého plánu. Drží si odstup a paralelne vníma predložené dôkazy oboch strán. Po zistení, že všetko môže fungovať aj inak, sa následne vraciame do východiskovej polohy, ktorá je prítvrdená o nový závažný fakt označený ako "nové jednanie s pacientmi." Celé spočíva v neľudskosti, ktorá vrcholí vyhodením pacienta na ulicu bez poskytnutia pomoci.

Danú situáciu označujeme ako Darkest point – temný bod zvratu. Vyvrcholením bodu obratu č. 2. sa stáva fakt, že vláda sa nevie postarať ani o zdravie hrdinov z 11. septembra. Druhý akt nám uzatvára paradox, ktorým je špičková lekárska starostlivosť pre amerických nepriateľov z útoku na New York, väznených na Guantanáme. Toto poznanie posúva Michaela Moora k rozhodnutiu vydať sa na cestu za lekársnym ošetrením na Kubu. Teatrálnym spôsobom nám poukazuje na odvrátenú tvár Ameriky k pomoci svojim občanom.



Obr. 5: Sicko (2007)



Obr. 6: Sicko (2007)



Obr. 7: Sicko (2007)

V priebehu tretieho aktu, po príchode na Kubu, nám servíruje množstvo skutočností o ľudskom prístupe a zdravotnej starostlivosti na toľko zatracovanej komunistickej Kube. Posledným pripomenutím celej ústrednej témy je výpoveď doktorky Aleidy Guevara, ktorá pokladá otázku: „Prečo to u nás funguje a u vás nie?!“ Do samého konca nás Moore nenechá emocionálne vydýchnuť. Postupne uzatvára všetky motívy a ukončuje svoje poznávanie amerického zdravotného systému.

Celé Moorove rozprávania sa nesie v znamení kontrastu a prinášania kontroverzných, účelne prezentovaných faktov. Ani na malý moment nedá svojmu divákovi vydýchnuť od spfšok emocionálne pôsobiacich blokov, v ktorých je prezentovaná široká vzorka Američanov, ktorí sú nepoistení alebo im ich poisťka nepokrýva náklady na potrebnú liečbu. Hoci je jeho uhol pohľadu mierne sarkastický, vážnosť a autenticnosť filmu podporujú zábery z bezpečnostných kamier, ktoré zachytávajú nie úplne ľudské opovrhovanie nemocníc bezradnými neplatiacimi pacientmi.

### 3.1.2 69

Dokument mladého dánskeho tvorca Nikolaja Viborga pojednáva o na prvý pohľad neriešiteľnom probléme kodanskej mládeže okupujúcej budovu mesta. Práve mesto je hlavným spúšťačom celého konfliktu, keď okupovaný objekt predá súkromnej organizácii a tým posúva zodpovednosť za deložovanie mladých ľudí tretej strane. Dom v ktorom sa hnutie Ungdomhuset zhromažďuje, zapríčiňuje už niekoľko rokov vášnivé diskusie, nie len medzi jeho obyvateľmi v rámci domáceho kultúrneho života, ale aj na politickej pôde, kde razantné proti, hovorí kodanská radnica. Celý film by sme mohli označiť za akýsi portrét hnutia Ungdomhuset a jeho obyvateľov, ktorý sa snažia, aby vonkajší svet pochopil ich životný štýl. Taktiež jedným z hlavných motívov je jednoznačne frustrácia obyvateľstva squatu a momentálna bezradnosť voči politickému systému.

V prvom akte je nám predstavená kultúra prebiehajúca vo vnútri okupovanej budovy s jej obyvateľstvom. Autor nám v priebehu prvých pár minút predstaví aj ústrednú postavu hnutia Ungdomhuset Madsa Lodahla, ktorý nás bude sprevádzať celým priebehom filmu a vyvracať mylné názory verejnosti o akýchkoľvek násilnostiach a vandalizme v spojitosti so squattermi. Z následných rozhovorov sa postupne dozvedáme hlavnú tému dokumentu, ktorou je predstavenie a pochopenie životného štýlu kodanskej mládeže. Tak isto sme oboznámení s dramatickou potrebou zakotvenou v hľadaní spoločného riešenia s radnicou o ďalšom existovaní obyvateľstva budovy a odhodlanie vyjednávať v pokoji a mieri.



Obr. 8: 69 (2008)



Obr. 9: 69 (2008)



Obr. 10: 69 (2008)

Vo filme prichádza zápleтка v podobe útoku zo strany policajných zložiek na relatívne pokojných demonštrantov. Mladí aktivisti považujú vzniknutú situáciu za zradu pôvodne prisľúbeného mierového zhromaždenia a pokojná demonstrácia sa mení na útok dlažbobnými kockami. V ďalších momentoch nám Mads približuje svoje vnútorné pohnútky a dôvody,



Obr. 11: 69 (2008)



Obr. 12: 69 (2008)



Obr. 13: 69 (2008)

prečo si vybral práve tento spôsob života. Jeho rozprávanie o odchode z domova a túžbe nespadnúť do stereotypu môžeme označiť ako backstory. Prvý zlom v podobe bodu obratu č.1. nachádzame v informácií od televíznej reportérky, ktorá oznamuje vznik nadácie za záchranu spoločenstva obývajúceho budovu radnice. Mads zdôrazňuje potrebu získania bezpečného miesta pre squatterov avšak neverí, že sa vyjednávanie zaobíde bez násilia zo strany polície. Je pripravený spolu s ostatnými členmi hnutia bojovať za svoju slobodu. Dostávame sa do druhého aktu, kedy sa príprava na prípadné boje, ak nadácia zlyhá, stupňuje. Mads priznáva, že je sklamaný z celého vývinu situácie. Uprostred deja sa dostávame do kritickej situácie označovanej ako midpoint, kedy na protestnom zhromaždení vystúpi zástupca nadácie na záchranu squatu a oznamuje, že odstupuje z hry. Prezentuje vyjadrenia, že nie je v ich moci pomôcť skupine mladých ľudí v boji s mestom o zachovaní ich doterajšieho života v dome. Ďalším následkom vyústenia situácie sú stupňujúce sa strety demonštrantov s políciou a stupňovanie napätia formou vyústenia konfliktov v násilnosti v uliciach. Reakciou na tieto skutočnosti je obsadenie novej budovy, kedy prichádza bod obratu č. 2. v podobe zatýkania jednotlivých demonštrantov políciou. V tejto chvíli je rozhodnuté, vojna sa blíži. Dostávame sa do tretieho aktu, ktorý vrcholí pouličnými bojmi a zatiaľ najhorším konfliktom s políciou. Rozprávanie uzatvára Mads svojou výpoveďou na pozadí demolácie jeho domova, že už nechce viac pokračovať v tejto na oko demokratickej hre. V poslednom zábere sa však dozvedáme, že ich protesty mali predsa len akýsi zmysel a hnutie Ungdomhuset dostalo nové miesto pre svoj život.

To do akej miery sa podarilo režisérovi vstúpiť do života uprostred tohto domu svedčí o určitej názorovej spriaznenosti s jeho obyvateľstvom. Podľa všetkého bol daný materiál nazhromaždený s cieľom vytvoriť čo najobjektívnejší obraz danej situácie hlavne pre obyvateľov Dánska (Kodane) a vnesenie informácií medzi širokú verejnosť, ktorá vždy nemá práve najšťastnejšie zmýšľanie o obyvateľoch Ungdomhusetu a miestach jemu podobných.

### 3.1.3 Kupředu levá, kupředu pravá!

Dokument mladej české dokumentaristky Lindy Jablonskej s tichým nestranným odstupom zobrazuje súkromný a verejný život politicky angažovaných mladých ľudí. Celý film nám vytvára obraz politických nadšencov, ktorí poskytujú akési mediálne krytie svojim stranickým šéfom. Týmto spôsobom sa snažia zabiť nedostatok vlastnej voľnočasovej aktivity v prospech farby, ktorá im predostiera jasnú budúcnosť. Divák môže mať sprvoti problém odpútať sa od preexponovaných hodnôt jednotlivých protagonistov, pokiaľ sám nie je hrdým voličom tej onej strany. Je naozaj veľmi ťažké si vybrať. Na jednej strane stojí hlúčik jednoduchých ľudí, mladých komunistov, ktorí zanietene ospevujú svoje ideály z čias normalizácie a okupácie. Snívajú o živote v paneláku, istej práci a nehynúcej láske k Sovietskemu zväzu. Proti nim stojí tvrdo bojujúca partia kravatových snobov, pre ktorých je parlamentná snemovňa posvätné miesto, tak ako roková sieň slávy pre fanúšika Rolling Stone. Takéto figúrky však vrcholovú politiku zväčša netvorí. Jasným dôkazom je aj matka mladej komunistky, ktorá je celý svoj život politicky činná pod farbami nikdy nehynúceho komunizmu, no svojím výzorom a vystupovaním je cieľom terajšej komunistickej strany značne vzdialená a len ťažko dopomáha k samotnému vnútornému fungovaniu vedenia strany. Podobných kontrastov sa v priebehu filmu vyskytuje viac. Mladý komunista prehrabujúci sa vo svojich obľúbených politicky orientovaných knižných publikáciách, ako Manifest komunistickej strany a zároveň zo steny čumiaci Beatles a Simpsonovi.

Aj nestranne založenému človeku sa v tomto bode začína vynárať otázka, ako je možné, že mladý človek v obklopení novej doby a budovaní porevolučných hodnôt, vidí svoju budúcnosť v uzavretom kruhu komunistickej spoločnosti, vo svojom pridelenom panelákovom byte a každodenným vstávaním do istej práce, bez možnosti zvoliť si čo je preňho to najsprávnejšie.



Obr. 14-16: Kupředu levá, kupředu pravá! (2006)



Celá myšlienka je veľmi obdivuhodná a priestor pre obe strany je prevažne vyvážený. Možno trochu chýba významnejšia konfrontácia oboch strán zachytená pred kamerou. Istá snaha tu bola, keď nastal prvomájový stret týchto mladých nadšencov, ale na nešťastie sú všetci zúčastnení vo svojich postojoch neoblomní a akákoľvek prudká reakcia na argumenty je neprípustná. Výsledný súbor bizarností miestami pôsobí, akoby základná situácia bola vymyslená len pre účel filmu, čím sa stráca dojem autentickej výpovede. Túžba žiť pod vládou sovietskej armády, vylepenie plagátu Václava Klauza v matkinej obývačke alebo ladenie bytu v straníckych farbách sú miestami na hranici pochopenia, ale čo už čakať od ľudí, ktorí vymenili spektrum možností oddychu za plávanie v politickom bahne.

Aj v tomto dokumente som sa snažila o hľadanie štrukturálnych prvkov dôležitých pre americkú trojaktovú štruktúru, no nie pri všetkých som bola úspešná. Čo však znamená, že v rozprávaní nie je naexponovaná dramatická premisa a situácia. Ako diváci sa v prvej tretine pozeráme na základnú charakterizáciu hlavných postáv, v tomto prípade dve mládežnícke politické hnutia, ktoré sú v ďalšej časti postavené do vzájomnej osobnej konfrontácie. Od začiatku na nás útočia dve naproste odlišné ideológie nesúce jasné posolstvo. Taktiež je tu od samého začiatku naexponovaná téma volieb aj prostredníctvom archívnych záberov, ktoré však nahrávajú skôr komunistom, s jasným odkazom v závere: „Národná jednota zostáva zachovaná!“ Prostredníctvom titulkovej pasáže sa presúvame o niekoľko desaťročí dopredu. Hlavní predstavitelia sa ocitajú v kontroverznom prostredí plnom napätých a vyostrených situácií. Búria sa proti zaužívanému politickému systému a hlásajú návrat k socializmu. V prípade jednotlivcov zo strany komunistickej mládeže, nie je úplne jasný bod zlomu pre voľbu a angažovanosť v tomto politickom smere. Krásne sa tu však rozohráva vnútorný stranícky život oboch protichodných strán prostredníctvom plesu, kde je možné priamo porovnať staršiu i súčasnú generáciu politicky činných ľudí v tomto štáte na oboch stranách. Ďalším pozoruhodným nastoleným motívom je hľadanie si životného partnera. Tu nastáva zaujímavá situácia, kedy David ako mladý komunista nevidí problém v tom, že by jeho partnerka nehájila farby revolucionárov typu Lenina a Che-Guevaru. Zatiaľ čo mladý ODSák si ani len nevie predstaviť, že jeho budúca manželka by ho nepodporovala na rôznych straníckych zhromaždeniach, či dokonca by bola naklonená ku komunisticky zmýšľajúcej strane. Niekde uprostred tohto všetkého sa dostávame za hranice štátu, kde sa hrdina v podobe mladých komunistov vydáva bojovať do terénu proti svojim hlavným prekážkam. Nepriateľ a cieľ je jasne stanovený. V snahe hľadať ďalšie možnosti, ako

osloviť čo najširšie publikum narážajú na ďalšie prekážky v podobe svojich málo zanietenných berlínskych kolegov. V tomto momente sú obe strany plasticky zobrazené. Prenikli sme do súkromia a minulosti hlavných predstaviteľov a postupne sa tu vynára aj princíp konšpirácie. Koncom druhej tretiny rozprávania autorka nastoľuje presne mierené otázky obojstranným stranám. Na pozadí parlamentných volieb vidíme znovu pripomenutú túžbu po víťaznom konci. Početná skupina modrých honosne očakáva víťazstvo, zatiaľ kým červení bez akýchkoľvek veľkých očakávaní skromne dúfajú v nárast popularity.



*Obr. 17-19: Kupředu levá, kupředu pravá! (2006)*

Najviac fascinujúci na celom dokumente je však spôsob, akým je podávaná hrdosť nikdy nevymierajúceho komunizmu a povrchnosť mladých konzervatívco. To boli dva významné motívy, ktoré sa niesli celým filmom. Na jednej strane ospevovanie hrdinov čias minulých a na strane druhej imidž dnešného politika v demokratických farbách.

Zatiaľ čo Michael Moore na nás ako divákov útočí hneď od začiatku prvej minúty filmu jeho špecifickým uhlom pohľadu na zobrazovanú tému, Linda Jablonská nás pozvoľna a nenútene vedie k spoznávaniu oboch protichodných strán. Niekde uprostred stojí dánsky dokument v réžii Nikolaja Viborga, v ktorom je pozoruhodný fakt, že napriek tomu, že sa jedná o európsku produkciu, je možné vo forme rozprávania nájsť výrazné prvky výstavby trojaktovej štruktúry. Autor preniká postupne počas šiestich mesiacov do uzavretej komunity mladých ľudí. Nijakým výrazným spôsobom však nezasahuje do priebehu zaznamenávaných udalostí. U Lindy Jablonskej je síce ukončený motív volieb prebiehajúci v roku 2006 (vítězstvom jednej zo zachytávaných strán), ktorý môžeme označiť ako za typický prvok pre záverečné rozuzlenie v trojaktovej štruktúre, kedy nám autor filmu prináša finálne ukončenie, avšak z iného uhlu pohľadu zostáva táto téma otvorená pre nasledujúce volebné obdobie, kedy sa opäť obe strany postaví proti sebe. V konečnom dôsledku môžeme tento dokument zaradiť k európskej forme rozprávania príbehu, kedy na exponovaní hrdinovia narážajú na protichodné názory druhej strany (kolízia), stupňujú svoje výboje (kríza), nenachádzajú podporu u rovesníkov (peripetia), vyhrávajú/prehrávajú pod farbami strany (katastrofa).

## 4 VNÍMANIE DIVÁKOM

„Vytváření emocí je prvoradou úlohou pro většinu filmů.“<sup>13</sup>

Intenzita diváckeho pôžitku z dokumentárneho filmu vyplýva zo skutočnosti, že sú vystavané z faktov a nie z fikcie. To však samozrejme neznamená, že sú objektívne. Ako každá forma komunikácie necháva priestor viacerým možnostiam vnímania. Práve preto môžeme väčšinu dokumentov označiť za subjektívne, bez ohľadu na to, ako sa autori snažia materiál neutrálne prezentovať. Avšak aj v rámci tejto subjektivity existujú základné etické postupy pre tvorcov dokumentárnych filmov. Niekedy sa nás však autori snažia, hlavne pri rôznych diskutabilných témach, akosi priviesť k tomu, aby sme sa na celý príbeh pozerali z ich hľadiska. Zo začiatku to môže byť pre diváka dobrý štart a prezentácia autorovho názoru, ale taktiež netreba zabúdať, že divák potrebuje priestor pre svoje vlastné vyloženie deja a dobrý dokumentarista mu je schopný načrtnúť aj pohľad z opačnej strany. Celý konečný prístup by sa preto nemal niesť v zmysle nútiť publikum súhlasiť s tvorcovými závermi. Ak však autor pristupuje k filmu dôsledne, môže sa mu podariť odhaliť rôzne pozoruhodné dôkazy, ktoré môžu posilniť argumenty a tiež získať dôveru publika, ktoré nebude mať následne pocit, že bolo zmanipulované.<sup>14</sup>

Zatiaľ čo sa nás dokumentárny film *Sicko* snaží presvedčiť svojou rétorickou formou a pádnosťou svojich argumentov, o svojej pravde a vnuknúť nám nový emočný spôsob vnímania, v dokumente *Kupředu levá, kupředu pravá!* je zo strany autorky zaujatý výrazne nestranný postoj na obe strany, ktorý však podporuje niekedy až komické predstavovanie členov jednotlivých strán. Z tohto spôsobu je do istej miery čitateľný jej osobný postoj k politickej sfére a zápalu mladých ľudí dostať sa do vysokej politiky.

---

<sup>13</sup> SMITH, Greg M. *Film Structure and the Emotion System*. New York: Cambridge University Press, 2003, s. 4. ISBN 978-0-521-81758-5.

<sup>14</sup> BERNARD, Sheila C. *Documentary Storytelling*. Oxford: Elsevier, 2007, s. 4-5. ISBN 978-0-240-80875-8.

## 4.1 Divák a emócie

Na úvod je podstatnou súčasťou dobrého rozprávania vytvorenie nálady, ktorú by mal autor udržiavať počas celého trvania filmu. Počas neho by nám mal naservírovať fakty, ktorých účinnosť podporí správne zvoleným dramatickým postupom. Ďalším faktorom efektívneho budovania napätia prostredníctvom emócií je správny výber rytmického usporiadania udalostí. Takýmto emočným dopadom na diváka sa v minulosti zaoberal aj predstaviteľ ruskej montážnej školy Sergej Ejzeštejn.<sup>15</sup>

## 4.2 Manipulácia s divákom

Existuje množstvo dokumentárnych filmov, ktoré aj napriek svojmu neutrálnemu prezentovaniu postoja, zobrazované skutočnosti radi prikrášľujú vo svoj prospech. Sám Robert J. Flaherty vo filme *Nanuk, človek primitívny realitu pretvára a idealizuje*.<sup>16</sup> Dnes na nás však autori dokumentov útočia oveľa agresívnejšie za pomoci manipulácie s natočeným materiálom v prospech štruktúry filmu. Do istej miery nám týmto spôsobom skresľujú triezvy pohľad na realitu, čo v niektorých prípadoch vyvoláva nevierohodnosť celého filmu. Avšak platí, že aj „*Nevierohodný dokumentárny film stále zostáva dokumentárnym filmom*.“<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> SMITH, Greg M. *Film Structure and the Emotion System*. New York: Cambridge University Press, 2003, s. 4. ISBN 978-0-521-81758-5.

<sup>16</sup> *Nanook of the North* [film]. Directed by Robert J. FLAHERTY. 1922.

<sup>17</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu*. Praha: AMU, 2011, s. 450. ISBN 978-80-7331-217-6.

Frederick Wiseman tvrdí, že manipulácia prichádza zo samotným začiatkom tvorivého procesu autora, kedy práve on je tým, kto rozhoduje o výbere podstatných prvkov pri realizácii filmu.<sup>18</sup>

### 4.3 Autorský dokumentárny film

Autorský dokumentárny film vznikol ako reakcia na vyzdvihovanie objektivity dokumentárneho filmu. Guy Gauthier sformuloval základnú otázku práve na tento typ dokumentu: „*Aký veľký je autorov podiel a aký typ filtru predstavuje medzi divákom a vzťahom k natočenej skutočnosti?*“<sup>19</sup> Po odpovedi na ňu som taktiež dlho pátrala ako tvorca autorského filmu z mojej praktickej časti bakalárskej práce.

Po ujasnení si nosnej témy a vnútorných východísk hlavnej postavy, som sa snažila sformulovať koncept štruktúry rozprávania filmu, ktorý by v konečnom dôsledku mohol fungovať. Samozrejme všetko sa odvíjalo od podrobného preskúmania témy a prostredia. Po zadefinovaní si možnej zápletky a určenia dramatickej potreby hlavnej postavy som pristúpila k samotnému procesu zaznamenávania situácií smerujúcich k rozuzleniu deja. Pri tejto fáze procesu však došlo k nepredvídateľným zmenám v nastolených situáciách, čo v závere pozmenilo samotné smerovanie rozprávania. Aj napriek dôkladnému analyzovaniu témy pred natáčaním som však nepočítala s niekoľkými variantmi, ktoré by mohli pri realizácii nastať. Táto zásadná chyba vzdialila toto rozprávanie príbehu od pôvodne zmýšľanej štruktúrálnej výstavby. Ďalším sťažiením je taktiež fakt, že v úlohe hlavnej postavy sa predstavujem ja, ako autor so svojím vnútorným bojom.

---

<sup>18</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Dějiny filmu*. Praha: AMU/NLN, 2011, s. 603-304. ISBN 978-80-7331-207-7.

<sup>19</sup> GAUTHIER. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Jihlava: Akademie muzických umění, 2004, s. 265. ISBN 80-7331-023-6.

V následnom záverečnom procese výstavby drámy bolo mojou najväčšou dilemou odkrývanie skutočností a situácií, ktoré by však v konečnom dôsledku pomohli určiť ďalší vývin deja a priniesli by vyvrcholenie rozprávania. Faktorom, ktorý taktiež neprispieva k úplnému uzavretiu motívov je to, že z hľadiska môjho osobného zainteresovania som nekládla dôraz na priestor pre väčšie vyjadrenie ďalších zainteresovaných strán. Avšak po finálnom dokončení tohto krátkeho autorského dokumentu môžem povedať, že som vedome vo svoj prospech prifarbila realitu práve štruktúrou zvolenou pri záverečnej výstavbe drámy.

## ZÁVER

Dokumentárny film prešiel od svojho vzniku veľkým množstvom zmien, nie len z hľadiska zjednodušenia záznamu, ale v neposlednom rade sa vyvíjala aj jeho štruktúrna stavba a tým zapríčinený intenzívnejší emocionálny dopad na diváka. Avšak aj napriek veľkým vplyvom z oblasti hraného filmu, dokument môžeme len veľmi ťažko vtesnávať do predom určenej pevnej štruktúrnej formy, akou je aj americká trojaktová štruktúra, bez vonkajších vplyvov v podobe neustále sa meniacej a rozvíjajúcej zaznamenávanej reality.

Štruktúra, pri väčšej časti dokumentárnych filmov, slúži v počiatočnom štádiu plánovania a prieskumov ako akési vodítko, od ktorého sa môže autor odraziť pri následnom zaznamenávaní reality.



**ZOZNAM POUŽITEJ LITERATURY**

ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. Praha: AMU, 2001. ISBN 80-85883-72-4.

BELL, Madison S. *Narrative Desing: Working with Imagination, Craft, and Form*. New York: W. W. Norton & Company, 2000. ISBN 978-0393320213.

BERNARD, Sheila C. *Documentary Storytelling*. Oxford: Elsevier, 2007. ISBN 978-0-240-80875-8.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Dějiny filmu*. Praha: AMU/NLN, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu*. Praha: AMU, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scenář*. Praha: Rybka Publishers, 2007. ISBN 80-87067-65-7.

GAUTHIER. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Jihlava: Akademie muzických umění, 2004. ISBN 80-7331-023-6.

GINDL-TATÁROVÁ, Zuzana. *Praktická dramaturgia*. Bratislava: Školofilm, 2005. ISBN 80-969420-9-3.

ROSENTHALL, Alan. *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2007. ISBN 978-0809327423.

SMITH, Greg M. *Film Structure and the Emotion System*. New York: Cambridge University Press, 2003. ISBN 978-0-521-81758-5.

## ZOZNAM POUŽITÝCH SYMBOLOV A SKRATIEK

atd' a tak d'alej

Obr. obrázok

s. strana

**ZOZNAM OBRÁZKOV**

*Obr. 1: Schéma americkej trojaktovej štruktúry*

*Obr. 2: Záber z filmu Sicko*

*Obr. 3: Záber z filmu Sicko*

*Obr. 4: Záber z filmu Sicko*

*Obr. 5: Záber z filmu Sicko*

*Obr. 6: Záber z filmu Sicko*

*Obr. 7: Záber z filmu Sicko*

*Obr. 8: Záber z filmu 69*

*Obr. 9: Záber z filmu 69*

*Obr. 10: Záber z filmu 69*

*Obr. 11: Záber z filmu 69*

*Obr. 12: Záber z filmu 69*

*Obr. 13: Záber z filmu 69*

*Obr. 14: Záber z filmu Kupředu levá, kupředu pravá!*

*Obr. 15: Záber z filmu Kupředu levá, kupředu pravá!*

*Obr. 16: Záber z filmu Kupředu levá, kupředu pravá!*

*Obr. 17: Záber z filmu Kupředu levá, kupředu pravá!*

*Obr. 18: Záber z filmu Kupředu levá, kupředu pravá!*

*Obr. 19: Záber z filmu Kupředu levá, kupředu pravá!*

## ZOZNAM PRÍLOH

Príloha 1: CD-ROM – teoretická bakalárska práca v elektronickej podobe

