

# Dramaturgická analýza filmu Tygr a drak

Pavel Jakeš

---

Bakalářská práce  
2017

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

akademický rok: 2016/2017

## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Pavel Jakeš**  
Osobní číslo: **K13244**  
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**  
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Režie a scenáristika**  
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**  
**Dramaturgická analýza filmu Tygr a drak**

**2. Praktická část:**  
**Scénář hraného filmu, délka minimálně 30 minut**

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. a nahrát do příslušné složky na NAS-FMK.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

### 2. Praktická část: Výstupní dílo:

a) 1 ks datového CD s elektronickou podobou scénáře, filmové povídky a námětu ve formátech doc a pdf.

b) 3 ks scénáře v kroužkové vazbě.

c) 1 ks tištěného souboru obsahující: synopsi, námět a filmovou povídku.

d) V příslušné složce na NAS-FMK bude uloženo: elektronická podoba scénáře (doc, pdf), synopse, námět.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy 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".

V samotné složce na AAV-NAS, označené "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně" 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 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:

Rozsah příloh:

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

Seznam odborné literatury:

THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie. 2., opr. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2011, 827 s., [24] s. obr. příl. ISBN 978-80-7331-207-7

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, 639 s., [40] s. ISBN 978-80-7331-217-6

KOKEŠ, Radomír D. Rozbor filmu. Vydání první. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015, 264 s., ISBN 978-80-210-7756-0

LABÍK, Ludovít. Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu. 1. vyd. Zlín: VeRBuM, 2013, 218 s., ISBN 978-80-87500-30-9

DAVIS, Darrell William a Ruxiu CHEN. Cinema Taiwan: Politics, popularity, and state of the arts. 1st pub. London: Routledge, c2007, xv, 236 s., ISBN 978-0-415-41257-5

DILLEY Whitney Crothers. The Cinema of Ang Lee: The Other Side of the Screen Wallflower Press, 2007, 203 s., ISBN 1905674082, 9781905674084

ARP Robert, BARKMAN Adam, MCRAE James. The Philosophy of Ang Lee University Press of Kentucky, 2013, 312 s., ISBN 0 813141699, 9780813141695

YEH Yueh-yu, DAVIS Darrell. Taiwan Film Directors: A Treasure Island Columbia University Press, 2012, 312 s., ISBN 0231502990, 9780231502993

Vedoucí teoretické části:

**prof. Ludovít Labík, ArtD.**  
Ateliér Audiovize

Vedoucí praktické části:

**MgA. Irena Kocí**  
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce:

**16. března 2017**

Termín odevzdání bakalářské práce:

**9. května 2017**

Ve Zlíně dne 16. března 2017

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.  
*děkanka*



*Ji'banová*  
Mgr. Jana Bébarová  
vedoucí ateliéru

## 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 ..... 9.12.2016 .....

.....  
Jméno, příjmení, podpis

1) 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 nevydělečně 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.

2) 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, užíje-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).

3) 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 přihlídně k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

Děkuji svému vedoucímu teoretické práce Ludovítu Labíkovi, za jeho ochotu, pomoc i za jeho skvělou knížku o dramaturgii.

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

## ABSTRAKT

Ve své bakalářské práci se věnuji dramaturgické analýze taiwanského filmu Tygr a drak (Wo hu cang long, originál r. v. 2000, Ang Lee, Oscar za nejlepší kameru, nejlepší cizojazyčný film, nejlepší hudbu).

Ke zpracování této analýzy mě inspiroval můj studijní pobyt na Taiwanu a především pak jeden ze scenáristů tohoto snímku, který na tamější škole vyučoval scenáristiku. Já jsem tak měl možnost se s ním osobně setkat a nahlédnout na film Tygr a drak z nového úhlu.

S filmem je vždy mediálně spjatý hlavně režisér, ale na scenáristy se často zapomíná. Podle mého názoru je ale dobrý film založen na už dobré dramaturgické struktuře, která by měla být obsažena ve scénáři, to znamená, že dobrý film je do značné míry počín dobrého a schopného scenáristy.

Téma bakalářské práce jsem postavil na ideji analýzy filmu Tygr a drak a zjišťování shod a rozdílů dramaturgických bodů ve scénáři a hotovém filmu.

Impulsem mi bylo také to, že si myslím, že v produkci je významnost scenáristy podhodnocována. Známy je vždy režisér, nikoliv scenárista, i když to může být právě jeho zásluha, že film je nakonec tak úspěšný.

**Klíčová slova:** film, Taiwan, Tygr a drak, dramaturgie, analýza, tříaktová struktura, Oscar, asijská kinematografie

## ABSTRACT

This bachelor's thesis is devoted to the dramaturgic analysis of the Taiwanese movie Crouching Tiger, Hidden Dragon (Wo hu cang long, 2000, directed by Ang Lee, Oscar Academy Award for the Best Cinematography, the Best Foreign Language Film, the Best Art Direction-Set Decoration, the Best Original Score).

The attempt to carry out this analysis was inspired by the exchange scholarship in Taiwan where I got a unique chance to meet one of the screenwriters of the original literary scripts of the movie who also gave seminars at the university I studied there. Thus, I got a great chance to perceive that movie from a closer, and different point of view than ever before. The truth is that it is the person of a director, who is always mentioned with the movie, however, screenwriters are quite often omitted and forgotten in the media. In my opinion, a good movie is primarily based on a good dramaturgical structure, present in the script itself, hence a good movie is largely based on a work of a very good screenwriter.

Another impuls also was the fact, that in production, the importance of the screenwriter is often underestimated. It is always the director, and not the screenwriter, who make the film, although it could be more the screenwriter's hard work and effort put into the script that make the movie successful and famous.

**Key words:** film, Taiwan, Crouching Tiger, Hidden Dragon, dramaturgy, analysis, three-act structure, Oscar Academy Awards, Asian cinematography

## OBSAH

I. TEORETICKÁ ČÁST.....	
...10	
ÚVOD .....	11

<b>1</b>	
<b>METODOLOGIE</b> .....	12
<b>2</b>	
<b>TÉMA</b> .....	13
2.1	
SUBŽÁNRY.....	13
<b>FILMOVÁ ANALÝZA</b> .....	14
<b>3.1 PRVNÍ AKT</b> .....	15
3.1.1 2.MIN POJMENOVÁNÍ ŽÁNRU, 1. SCÉNA .....	15
3.1.2 VYTVOŘENÍ HÁČKU.....	15
3.1.3 SAVE THE CAT.....	15
3.1.4 VÝZVA(CALL TO ACTION).....	16
3.1.5 POJMENOVÁNÍ TÉMY.....	17
3.1.6 ZÁPLETKA NA AKČNÍ PŘÍBĚH.....	17
3.1.7 ZÁPLETKA NA VZTAHOVÝ PŘÍBĚH.....	17
3.1.8 PRVNÍ BOD ZVRATU (BREAK POINT).....	18
<b>3.2 DRUHÝ AKT</b> .....	19
3.2.1 KONFRONTACE (CONFRONTATION).....	19
3.2.2 DEBATA.....	19
3.2.3 VEDLEJŠÍ PŘÍBĚHY.....	19
3.2.4 PRVNÍ POKUS ŘEŠIT PROBLÉM.....	20
3.2.5 ZAČÁTEK KOMPLIKACÍ.....	20
3.2.6 PŘÍBĚH Z MINULOSTI.....	21
3.2.7 CHARAKTERIZACE ANTAGONISTY.....	21
3.2.8 PROHLOUBENÍ VEDLEJŠÍ PŘÍBĚHŮ.....	21
3.2.9 PŘIPOMENUTÍ ZÁSADNÍ DRAMATURGICKÉ OTÁZKY.....	22
3.2.10 STRES ČASEM.....	22
3.2.11 VÝVOJ POSTAVY.....	22
3.2.12 BOD STŘEDU.....	22
3.2.13 DĚLÍCÍ BOD.....	23
3.2.14 VÝVOJ.....	23
3.2.15 FALEŠNÝ POCIT JISTOTY .....	23
3.2.16 BOD BEZNADĚJE .....	23
3.2.17 DRUHÝ BOD ZVRATU (BREAK POIN2).....	24
<b>3.3 TŘETÍ AKT</b> .....	24
3.3.1 VYVRCHOLENÍ.....	24
3.3.2 DOSÁHNUTÍ CÍLE.....	25
3.3.3 ZÁVĚR.....	26
3.3.4 POSLEDNÍ ZÁBĚR.....	26
<b>3. 4 SHODA DRAMATURGICKÝCH BODŮ S PARADIGMOU</b> .....	27
<b>4 ANALÝZA SCÉNÁŘE</b> .....	29
<b>4.1 TÉMA FILMU</b> .....	29
<b>4.2 PRVNÍ BOD ZVRATU</b> .....	29



<b>4.3 PŘIPOMENUTÍ ZÁSADNÍ DRAMATURGICKÉ OTÁZKY</b> .....	30
<b>4.4 PRVNÍ POKUS ŘEŠIT PROBLÉM</b> .....	30
<b>ZÁVĚR</b> .....	32
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	33
<b>INTERNETOVÉ ZDROJE</b> .....	33
<b>TELEVIZNÍ A FILMOVÉ ZDROJE</b> .....	33
<b>SEZNAM TABULEK</b> .....	34
<b>SEZNAM GRAFŮ</b> .....	34
<b>SEZNAM OBRÁZKŮ</b> .....	34

## **I. TEORETICKÁ ČÁST**

## ÚVOD

Quentin Tarratino, George Lucas nebo Miloš Forman – to všechno jsou režiséři oscarových filmů, u kterých se vám zpravidla ihned vybaví celá řada jejich snímků. Ovšem, co když se řekne jméno Ange Lee? Patří mezi tu hrstku režisérů u jehož jména vám nejspíš ihned nenaskočí, že je autorem oscarového snímku. Ale přesto je, a to dokonce několika (Tygr a drak, Pí a jeho život, Zkrocená hora a další). Jeho snímek Tygr a drak byl dokonce průkopnickým dílem asijské kinematografie (čínsko-taiwanská koprodukce). Ve Spojených státech obstál Tygr a drak na Oscarech jako nejlepší cizojazyčný film roku 2000, podobného úspěchu se mu dostalo také jinde v Evropě, Ang Lee za něj získal Zlatý glóbus i cenu BAFTA za nejlepší režii.

Ve své bakalářské práci se zabývám dramaturgií zmíněného snímku Tygr a Drak (orig.: r. v. 2000, Ang Lee, Taiwan). Díky studijnímu pobytu na Taiwanu jsem měl možnost potkat se a osobně hovořit s jedním ze scenáristů filmu – s panem Kuo-Jing Tsaie. Toto osobní seznámení s asijskou kinematografií bylo nejen hlavním podnětem pro zaměření se na tento snímek, ale také zajímavým odrazovým můstek, ze kterého jsem mohl vycházet pro svou další práci, jelikož jsem o tvorbě filmu mohl vést rozhovor.

Ve své práci vycházím z předpokladu, že dramaturgická struktura vzniká již v samotném literárním scénáři, nikoliv až v technickém scénáři režiséra. Vytvoří-li scenárista dobrou dramaturgickou strukturu, dává tak důležitý základ, se kterým může režisér pracovat, a je na něm, jak s ním naloží. V této své dramaturgické analýze se tak zaměřuji na analýzu hotového filmu a scénáře, a celkově pak hledání původu dramaturgické struktury.

Při tvorbě této analýzy se metodologicky nejvíce opírám o text Ludovíta Labíka, *Dramaturgia strihovej skladby* (2013). Kniha velice exaktně stanovuje až dogmatickou (tzn. nejvíce používanou) strukturu takzvaného nového Hollywoodu a nejpoužívanějších metod této vlny. Obecně platné a používané dramaturgické body mohou být jiné než v dogmatické struktuře, protože někteří aktuální filmoví tvůrci ji prohlašují za zastaralou, až staromódní, a snaží se je úmyslně porušovat, a to navzdory jejich značné úspěšnosti.

První část teoretické práce se zabývá dramaturgickou analýzou již hotového snímku Tygr a drak metodou tříaktové struktury, která se běžně používá u většiny oscarových snímků. V druhé části se pak zaměřuji na porovnávání této zjištěné dramaturgické struktury filmu s dramaturgickou strukturou scénáře. V této souvislosti jsem oslovil profesora Kuo-Jing Tsaie, prvotního autora scénáře, zda by mu poskytl literární scénář a bodový scénář s určením dramaturgických bodů. Chtěl jsem tímto zevrubným srovnáním dojít ke zjištění, jaké shody a rozdíly se mezi scénářem a filmem samotným vyskytují.

Cílem mé bakalářské práce je nejen dramaturgická analýza filmu Tygr a drak, ale také zjištění, do jaké míry se shoduje původní scénář s výsledným snímkem, protože mě to jako studenta scénáře a režie zajímá, a rád bych poukázal na to, že i scenárista může mít na kvalitě snímku zásadní zásluhu.

Film Tygr a drak získal v roce 2001 Oscara za nejlepší kameru, nejlepší cizojazyčný film a nejlepší hudbu. Vytvořil v té době také rekord – stal se zahraničním filmem s historicky největším počtem nominací na Oscara (10).

## 1 METODOLOGIE

Metodologie práce je založena na stanovisku diváka s přihlédnutím k předloze scénáře a následném zkoumání jejich vzájemných vazeb. U předmětů analýz budu dále zkoumat rozdíly ve vyprávění, a to z hlediska předem definovaných dramaturgických bodů. Jako první bude provedena dramaturgická analýza. Základním zdrojem terminologie z oblasti filmové narace a filmového stylu je pro tuto práci stěžejní publikace *Dramaturgia strihovej skladby* od Ľudovíta Labíka (2013). Tento titul je úvodem do dogmatické struktury, která bývá u oscarových filmů používána. Oceňuji na něm jeho přehlednost a velmi zajímavě a čtivě napsaný text.

Druhým bodem této práce bude oslovení autorů scénáře a stanovení dramaturgické struktury zvolené pro film *Tygr a drak*, dále pak určení konkrétních bodově definovaných dramaturgických bodů ve finálním scénáři. Na základě toho následně přijde porovnání těchto prvotních dramaturgických bodů s body hotového filmu.

## 2 TÉMA

Žánry filmu Tygr a drak byly již dopředu vytyčeny knižními předlohami, na základě kterých je film zpracován. Základním stavebním kamenem filmu je žánr romantického dramatu. Romantického, jelikož hlavní dějové linie jsou všechny zaměřeny na vztahy mezi lidmi různého společenského postavení, čili na vztahy profesní. Žánr romantického dramatu byl taktéž určující pro knihu, která byla scénáři předlohou (Wang Dulu, Čtvrtý díl Crane Iron Pentalogy). Rozdílem tak ve filmovém zpracování je, že kniha popisuje příběhy tří párů, a ne jenom dvou.

Sekundárním, neméně důležitým, žánrem, je zde jistě žánr akční. Akční žánr v příběhu umně vyrovnává míru narůstajícího patosu a vytváří film extrémně sympatický také pro mužské publikum. Dlouhé záběry téměř létajících hrdinů byly do té doby v kinematografii skoro nemyslitelné, díky nim se stal snímek Tygr a drak jedním z nejzlomovějších ve svém žánru, a přinesly tak filmu uznání a ocenění za nejlepší kameru a akční kameru.

### 2.1 SUB. ŽÁNRY

Ve filmu lze také rozeznat podžánry, které sice neurčují hlavní mood celého filmu, ale jejichž principů je využito ke zvýšení divákovy pozornosti v místech, kde absentují hlavní dramaturgické body.

První bod zlomu je v příběhu vyvolán odcizením meče tajemným, neznámým zlodějem (Jen). Dochází tak ke zločinu, který je způsoben zlodějem bez momentálně odhalené identity. Divák tak s hrdiny dalších několik minut pátrá po tajemném lupiči. Neznámost identity zloděje tak vyvolává detektivní zápletu a staví detektivní žánr jako sub-žánr filmu Tygr a drak.

### 3 FILMOVÁ ANALÝZA

Filmoví tvůrci, jako například Woody Allen, tvrdí, že umělcem se člověk rodí (Scene By Scene, 2000). Není to věc, které by se dala naučit. I pro tvorbu filmu je zapotřebí mít talent, ovšem tento talent – odvykládat příběh, předat emoce a ponaučení – se neobejde bez řemeslných filmových znalostí. Samozřejmě, že i bez nich může vzniknout kvalitní dílo, ale šlo by s největší pravděpodobností o náhodu. Znalost filmového řemesla a dramaturgie nám neposkytuje ani tak návod, jak vytvořit blockbuster, tedy hojně navštěvovaný filmový trhák, nebo dobrý film, ale dozajista díky těmto znalostem budeme vědět, jak neztratit divákovu pozornost. Zkušenosti a znalosti pomohou, jak vyselektovat motivy tak, abychom diváka neodradili a nemátli ho přebytečnými informacemi.. Toto zmatené kladení motivů před diváka by pak totiž vedlo k tomu, že film diváka nezaujme, zradí jej, zmate, nepochopí ho nebo pro nechuť z výše uvedených vůbec nedokouká do konce. Cílem filmového tvůrce tedy logicky je diváka především zaujmout a předat mu určitou filmovou zkušenost. Právě proto je potřeba znát filmovou strukturu:

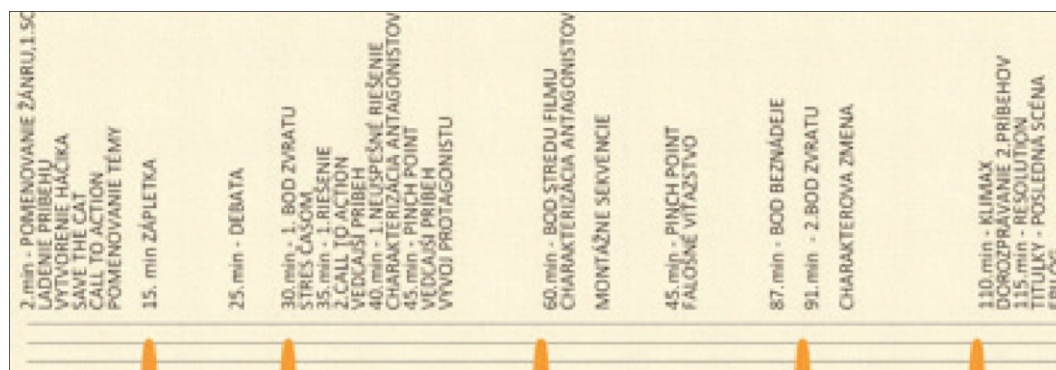
*„Filmová dramaturgia je vedenie divákovej pozornosti počas vnímania filmového diela. Sú to pravidlá a zákonitosti v stavbe dramatického diela, ktoré dokážu v publiku navodiť citovú spoluprácu. Je to vedomá manipulácia diváka empatiou. Tento vliv vyplýva zo zvláštnej, podvedomej schopnosti publika prežívať predvádzané konanie ako skutočné, napriek tomu, že film je len dvojrozmernou štylizovanou simuláciou reality.“*, „Štruktúra je výberom udalostí zo života hrdinu. Tie sú usporiadané do zmysluplných vzťahov za účelom vytvorenia emócie a vyjadrenia určitého postoja k životu.“ (Labík, 2010, s. 11)

V jednom z rozhovorů Ang Lee naopak uvádí, že on sám při filmu postupuje intuitivně. *„As a filmmaker, I am a vessel. I feel something and then express it. It is an experiment. We are driven by feelings instead of plans. You have emotions and you express them. We are observed by others.*

*Many artists do not start with a concept. We are more intuitive. My work is driven by feelings. I follow my feelings and then communicate them to the audience.“* (Ang Lee, 2013)

Vzhledem k tomu, že nevíme, jaké struktury tvůrci filmu Tygr a drak aplikovali, či zdali jich tedy vůbec aplikovali, bude první částí analýzy snaha najít strukturální dramatické momenty, správně je pojmenovat a zařadit. Jejím výsledkem by měla být odpověď, zda-i filmoví tvůrci určitou strukturu použili, a pokud ano, jaká to byla.

Pro výchozí orientaci použijeme názvosloví analýzy tříaktové struktury.



Obr. 1. Ukázka názvosloví a analýzy 3 aktové struktury, Labík

## 3.1 PRVNÍ AKT

### 3.1.1 Pojmenování žánru

Na úplném začátku filmu by měla být s divákem uzavřena jistá nevyřčená smlouva. Optimálně hned v první scéně by měly být předány informace o způsobu vyprávění a žánru filmu, abychom mohli již na začátku dát divákovi jasně na vybranou, zdali se na film dívat chce, či nechce. Díky tomu je ale následnou velmi důležitou úlohou filmaře také naplnění divákova očekávání. Žánr tudíž nejde jen dobře exponovat, musí být ve filmu i později potvrzen. Pokud by divák nedostal, co očekával, a to na co měl náladu, nevyhnul by se snímek špatné kritice, a to i kdyby byl sebelepší.

V první scéně filmu *Tygr a drak* se protagonista Li Mu Bai vrací do města, kde je již notoricky známým hrdinou. Hlavními postavami jsou zde tedy nejspíše bojovníci, divák očekává, že ve filmu uvidí akci. Hrdinka Shu Lien na příjezd Li Mu Baie reaguje dost emocionálně, dochází tak k pre-expozici vztahu mezi hrdiny, a tudíž i k expozici romantického žánru. Li Mu Bai se setkává s Shu Lien a dávají se do řeči. Li Mu Bai mluví o svých životních strastech a snaže změnit svůj dosavadní životní styl. Jasně tak můžeme film označit jako drama. V neposlední řadě nám zde také napovídá povolání obou hrdinů, ať už to aktuální či minulé, že se bude jednat o dobrodružný snímek. Předem pojmenované žánry jsou tedy ve filmu naplněny.

### 3.1.2 Vytvoření háčku

V rámci rozhovoru s Shu Lien Li Mu Bai odkrývá svůj meč. I když tento vypadá jen jako obyčejný meč, je zde představen jako neuvěřitelně mocná zbraň. Dále je meč také nejčastěji zmiňovaným motivem ve filmu, vytváří tak v divákovi háček, ten založen na zvědavosti, divák přemýšlí, co meč umí, zdali je opravdu tak mocný, jak to vypadá, a co se s ním v příběhu stane dále. Divák by tedy měl již v tomto místě být zaháčkovaný k tomu, aby film chtěl dále sledovat. Mocný meč v něm v návaznosti na akční příběh vytvořil zvědavost, ale abychom divákovi způsobili na konci filmu katarzi, musí být do děje vtáhnut i emočně. K tomu nám poslouží dramaturgický bod *Save the cat*. (viz. Kapitola 3.1.3)

### 3.1.3 Save the cat

Jako první tento termín pojmenoval americký scenárista Blake Snyder (2005) a použil jej pro označení vzniku sympatie k postavám nebo hrdinovi příběhu. Hrdina, když jej poprvé poznáme, udělá něco pozitivního, sympatický čin. Příkladem může být, že například zachrání kočku (odtud pojmenování *save the cat*), začínáme cítit empatii a budujeme si jako diváci k hrdinovi vřelý vztah.

Sledujeme tedy se zřetelí k výše zmíněnému film *Tygr a drak* a čekáme, kdy nastane tento moment vytvoření sympatie k hrdinovi. Najednou si ale uvědomíme, že scéna skončila. Hrdina sympatický čin, ani žádné sympatické gesto, za které bychom jej mohli lidsky obdivovat, neudělal. Ale přesto k hrdinům pocítujeme jakousi zvláštní sympatii. Je tedy třeba se tedy trochu vrátit a zjistit, jak to vlastně je.

Postava jménem Li Mu Bai je nám skrze další postavy představován jako hrdina. Už když jej poprvé vidíme, není nám prezentován pouze úzkým záběrem, ale širokým, děje se něco velkého – vidíme jeho příchod do města, kdy na něj všichni reagují velice pozitivně. To nám napovídá, že jej nejspíše rádi vidí, podvědomě tak usoudíme, že jde nejspíše o dobrého člověka. Li Mu Bai

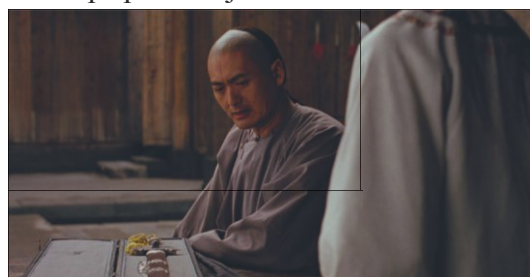
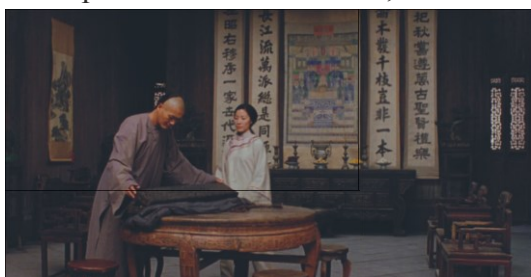
dále vede rozhovor s Shu Lien, což působí také pozitivním dojmem – domnívám se, že právě na tomto místě dochází k vytvoření sympatie.

Je známo, že divák si hůře vytváří empatii k superhrdinovi, který je krásnější, dokonalejší a bohatší, obecně lepší, než divák sám (problém většiny moderních akčních fi lmů). Když Li Mu Bai, který je doposud exponován jako hrdina, hovoří se Shu Lien, dochází k jeho polidštění. Jeho hrdinství je spíše prokletím, on by chtěl žít normální život bez boje. Chtěl by žít klidný obyčejný život, shodný s tím, který dobře zná náš divák. Sympatie k hrdinovi tak vzniká skrze prezentaci hrdinových dobrých vlastností za pomoci třetí postavy a skrze hrdinovo morální chování. **3.1.4 Výzva (Call to action)**

V tomto bodě jde o jakési podpoření háčku, jeho rozvinutí, a také připomenutí divákovi, ať neztratí pozornost ve fázi dialogu. Proto je také ve fi lmu Tygr a drak toto call to action – neboli rozšíření háčku – navázáno na stejný háček jako předtím, tedy na meč hrdiny Li Mu Baie. Call to action se může opakovat – a zde přichází hned třikrát. Je také součástí každého dialogu, a to až do prvního bodu obratu.

### Výzva 1 – Call to action 1

Shu Lien předává meč Li Mu Bai, on meč odmítá. Meč připomíná jeho velkou moc.



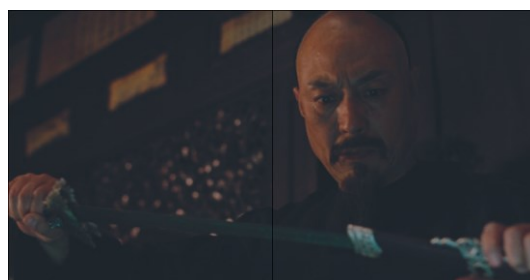
Obr. 2 a 3 – Výzva 1

### Výzva 2 – Call to action 2

Shu Lien ukládá meč, potkává se s Jen. Opět hovoří o meči a jeho moci. Rozhovor s Jen je také zápleтка pro milostný příběh.



Obr. 4 – Výzva 2



Obr. 5 – Výzva 3

### Výzva 3 – Call to action 3

Belaie a Guvernér spolu večer prozkoumávají meč. Opět připomínají jeho moc.

Call to action je v příběhu použit nejen z důvodu strachu ze ztráty divákovy pozornosti, ale také nám předává informaci, že mnoho jiných postav by mělo zájem tento meč získat pro své potřeby. Autoři po prvním bodu zvratu používají systém žánrové detektivky pro udržení diváka v napětí, i když tento subžánr není v porovnání s ostatními žánry plnohodnotný. Tím, že je call



to action ve snímku hned třikrát, je také třikrát poukázáno na žánr detektivky. **3.1.5 Pojmenování témy**

Pravé téma filmu *Tygr a drak* se odhaluje v části, kde Shu Lien přináší meč do pánovy studovny [8:40], v níž má být uschován. Setkává se s Jen a dávají se do řeči. Jen je nadšená a zvědavá na meč a zajímá se o dobrodružný styl života, vyptává se Shu Lien, a sama přiznává, že není nadšena ze svého nadcházejícího sňatku. Shu Lien ovšem odpovídá naopak v opozici, že svatba musí být úžasná. Obě ženy tak přiznávají, že si navzájem závidí svůj život – z tohoto krátkého rozhovoru nám vyplývá téma filmu. Nádherný a hlubokomyslným tématem je zde závist – chceme vždy to, co mají ostatní, ostatní chtějí to, co máme my, a nikdo si neváží toho, co má sám.

Tématem filmu je tedy opravdová lidská emoce, se kterou se může bez problémů ztotožnit každý divák. Pro filmový scénář je to také zpodobnění emocí dost složitou látkou, jelikož téma závisti je nekonečný a v lidské historii stále dokola omílaný problém, závist je bezbřehou všudypřítomnou entitou. Film jako takový by měl mít začátek a konec, ale závist jej nemá. **3.1.6 Zápletka na akční příběh**

Zápletkou na akční příběh je ukradení Li Mu Baiova meče. Tato krádež se stává momentem, který dává věci do pohybu. Osobně si myslím, že ukradení meče nebylo původně ve scénáři pravým bodem zlomu. Jde sice o spouštěč, který mění stav věci a událostí, ale nenutí hrdiny nutně jednat. Li Mu Bai se přeci svého meče vzdát chtěl, tudíž by vše mohlo zůstat při starém. Dokonce ani pro hrdinku Shu Lien se nic nemění, zůstává tou samou osobou, dobrodruhem, který je rozhodnutý získat meč zpět. Přesto si myslím, že pro diváka je toto bod zlomu I, jelikož expozice, která byla dána motivu meče, a akčnost samotného aktu krádeže, jasně označuje tuto událost jako onu chybu v pláň. Osobně si tak myslím, že jde o zápletku na akční příběh, kde Li Mu Bai hledá učně.

### 3.1.7 Zápletka na vztahový příběh

Americká filmová teoretička Kristin Thompsonová tvrdí, že vývoj zápletky z kladů a nedostatků hrdinových cílů je významnější než samotné body zvratu (podpora Aristotela). Většina amerických filmů má dle ní dvě zápletkové linie, ze kterých jedna je téměř vždy partnerským vztahem dvojice postav. (Thompsonová, 2013, s. 35, cit. podle Labíka, 2013, s. 35)

Úspěch žádného filmu netkví pouze v udržení pozornosti diváka. Dá se jej sice docílit i bez udržení pozornosti publika, ale divák by nejspíše na konci filmu byl zklamán a dlouhou dobu by si lámal hlavu s tím, proč z kina vlastně neodešel. Divák sice ví, že jej čeká spousta čínské kung-fu akce, ale pokud se postavy ve filmu budou pouze mlátit hlava nehlava, film nejspíše na diváka nebude mít hluboký katarzní dopad. Je tedy potřeba v divákovi vyvolat nějaké emoce. Akce obsažená ve filmu je dobrá pro divákovo probrání, a také dobře slouží k vyrovnání míry patosu, jenž je vytvořen romantickým žánrem filmu. Proto má film dvě hlavní linie, můžeme je rozčlenit na linii akční a a linii emoční-vztahovou. Akční dějová linie, je pro nás zatím linie meče.

O propojení boje a emocí ve filmu hovoří v jednom z rozhovorů i Ang Lee:

*„The film is not crafted in the realistic style, but the emotions it conveys are real. The drama is itself choreographed as a kind of martial art, where the fighting is never just kicking*

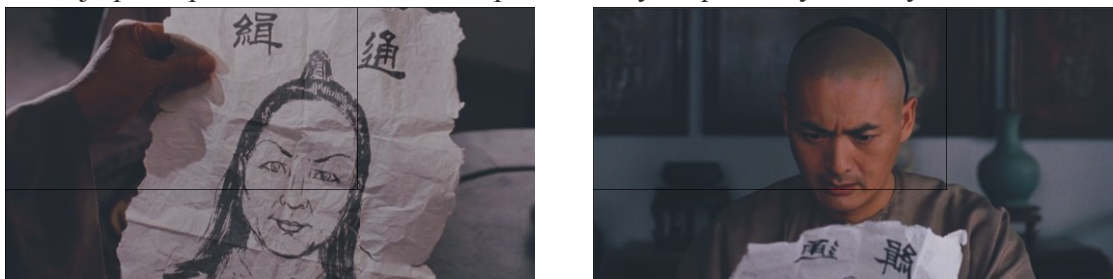
*and punching, but is also a way for the characters to express their unique situation and feelings.“ (Ang Lee, 2000)*

Po zápletce na akční příběh tedy přichází zápletka na vztahový příběh. Shu Lien nachází plakát Jade Fox. Jade Fox je hlavním záporným hrdinou a protivníkem Li Mu Baie, je vrahem jeho mistra a zlodějem bojových knih Mistrů. Vnější tužba našich hrdinů je vést společný a klidný život (skrytá expozice). Ovšem v případě, že by Jade Fox opravdu byla zde, náš hrdina by se opět vydal do starých kolejí – tedy k pomstě. Nutí ho to ke konfrontaci s nepřitelem. Víme, že budou přicházet komplikace, první z nich je nám již před-exponovaná. Hrdina musí mít svůj věrný meč, aby porazil Jade Fox a tak dále.

Pokud by hlavní protagonistou fi lmu byla Shu Lien, jak se domnívám, že tomu bylo ve scénáři, označil bych tento moment za první bod obratu BP I (break point I). Tato událost má dalekosáhlejší konsekvence, nutí hrdiny jednat, a tak je přivést k prvnímu pokusu řešit problém. Také pokud by byl scénář tvořen podle dogmatického paradigmatu, začínaly by po tomto momentu vedlejší příběhy – což také začínají (B-story detektiva a jeho dcery a Jen a jejího milence Dark cloud z pouště). Také zde začínají debaty, například Shu Lien a Jen, která se věnuje kaligrafii i, nebo první část detektivní části fi lmu, která je hlavním tahounem pozornosti první poloviny druhého aktu. Dochází k prohlubování motivací postav a přichází také začátek odkrývání jejich vnitřních tužeb. Přesto nám paradigma říká, abychom ještě čekali.

### 3.1.8 První bodu zvratu (break point 1)

Dle časomíry fi lmu je prvním bodem zlomu příchod hrdiny Li Mu Baie do Pekingu, odpovídá třicáté minutě, tudíž odpovídá dogmaticky paradigmatu. Samotný příchod hrdiny je chybou v plánu našich hrdinů. Li Mu Bai přijel do města kvůli Shu Lien k naplnění svých vnitřních tužeb, ovšem zjistění, že je tam Jade Fox, jej vrací do starých kolejí dobrodružného života. Existence Jade Fox je první překážkou na cestě k naplnění tužby žít poklidný rodinný život.



Obr. 6 a 7 – První bod zvratu

*„Látkou pro fi lmy se skupinovým hrdinou bývá nejčastěji mise, obnovení vztahu, uvěznění nebo jejich kombinace. Témata jsou následující: 1. „Ještě poslední úkol.“ (Aronson 2014, s. 136)*

*„Ještě poslední úkol: Skupina bývalých kolegů se spojí kvůli poslednímu, často nelegálnímu úkolu.“ (Aronson, 2014, s. 158)*

V prvním break pointu se taktéž opakuje skrytá expozice, kde byly na začátku velmi skrytě vyjádřeny pocity Li mu Baie k Shu-Lien. Linda Aronson o skryté expozici ve filmu Tygr a drak: *„Množství informací o zápletce a pozadí příběhu se dozvídáme, zatímco jsme soustředěni na podtext rozhovoru, v němž se skrývá nevyjádřená vášně mezi dvěma bojovníky.“ (2014, s. 315)* Li Mu Bai tak připomíná divákovi, že si myslí, že vyjádřil svoji lásku k Shu-lien.

## 3.2 DRUHÝ AKT

### 3.2.1 Konfrontace (confrontation)

Ludovít Labík (2013, s. 36) ve své knize uvádí, že druhá část příběhu (střed) se nazývá confrontation (konfrontace). Podobně jako v aristotelovské krizi, musí postava překonávat překážku za překážkou, aby naplnil svoji tužbu a dosáhl vysněného cíle. „*Lepšie sa kryštalizujú ciele hrdinov založené v setupe, zvyšuje sa emocionálny záujem o charaktery hrdinov. Je to natiahnutý boj hlavného hrdinu s jeho problémom a končí v bode krutej skúšky charakteru hrdinu. Je to prúd komplikácií a neúspechov popri rozvíjajúcej sa akcii. Obmieňa sa základný cieľ hrdinu. Mení sa taktika hrdinu na dosiahnutie cieľa, aby nakoniec približne v 90. minúte filmu došlo k druhému bodu zvratu (2. turning point), čo je zvyčajne niekde v 75 % filmu. Rovnako ako posledný akt aj tento má svoje vyvrcholenie.*“ (Labík s. 36)

První bod zvratu uzavírá základní východisko pro příběh. Expozice hrdinů Li Mu Baie i Shu Lien byla exponovaná, a to včetně jejich cílů. Přichází tedy fáze překonávání překážek, které hrdina jednu po druhé musí překonat, aby dosáhnul svých cílů. Po dobu překonávání těchto překážek, odhaluje svoji skrytou vnitřní touhu, která se stává důležitější než ta vnější, která je původním iniciátorem k překonávání překážek.

Ve druhém aktu již divák musí být získán příběhem, a i když první akt je expozicí, je ve druhém aktu stále třeba exponovat spousty motivů, které jsou pro příběh důležité. Musíme dojít k expozici antagonistů a jejich motivů, jinak budou ploší a divák nebude stát na straně hlavního hrdiny při pokusu je porazit. Zároveň je zde několik vedlejších příběhů, které nám doplňují informace do hlavní dějové linie tak, aby byl příběh dobře pochopen. **3.2.2 Debata**

Všechny tři hlavní postavy – Li Mu Bai, Jen a Shu Lien, mají ve filmu vlastní propracovanou strukturu, která se shoduje s aristotelovskou strukturou. Ve fázi debaty se blíže seznamujeme s postavami, jejich touhami a názory. Opět je zde hojně používán princip poznávání postavy skrze dialog třetích postav. I když protagonista Li Mu Bai není přítomný ve všech scénách, jeho postava je personifikována v ději. Postavy také odkrývají své flaws, neboli chyby.

„*Its a last chance for hero to say: This is crazy. And we need him or her to realize that. Should I Go? Dare I go? Shure its dangerous there, but thats my choise.*“ (Snyder, 2005, s. 77)

### 3.2.3 Vedlejší příběhy

**B STORY** – Otec s dcerou pátrající po Jade Fox. Vedlejší příběh sloužící k doplnění informací o záporném hrdinovi Jade Fox. Divák nemá emoční návaznost s vedlejší příběhovou linií otce. Když ho Jade Fox zabije – nevyvolává to v divákovi smutek.

**C STORY** – Neznámý pomocník, ve stínu schovaná postava pomáhá zloději utéct, když krade meč. Postava se později ukazuje být banditou (Dark Cloud) a milencem záporné hrdinky Jen,

kteřá je zlodějem, jenž zcizil meč. Postava je typu ally pro obě strany, jak protagonistů, tak antagonistů. (Labík, 2013)

### 3.2.4 První pokus řešit problém

Krátce po prvním bodu zvratu, kdy se hrdina vrátí do filmu, okamžitě se pokouší řešit problém tak, jak je zvyklý. Z dramatického hlediska je tento neúspěšný pokus to, co vede hrdinu Li mu Baie k jeho zdokonalení, a je to také startem pro jeho cestu překonávání překážek. Zpravidla jde o neúspěšný pokus. Tímto momentem je, když se Li Mu Bai střetává se antagonistou Jade Fox, v průběhu boje vedou rozhovor, až Jade Fox uniká, což hrdinův pokus řešit problém tvoří neúspěšným. Tato jedna scéna také nese celou řadu dalších dramatických momentů: první pokus řešit problém, začátek komplikací, příběh z minulosti, charakterizace antagonistů, prohloubení vedlejších příběhů. Pět důležitých strukturálních dramatických momentů pouze v jedné scéně, která je ještě k tomu dynamická, akční, a tudíž pro diváka poutavá.

### 3.2.5 Začátek komplikací

Komplikace nám vlastně vyplývají z prvního pokusu hrdiny řešit problém. Hrdinovi se nepodařilo napoprvé dosáhnout svých cílů a tužeb, protože mu v tom něco bránilo. Tyto překážky tedy vytvářejí komplikace pro hrdinu, znesnadňují dosáhnutí jeho cílů.

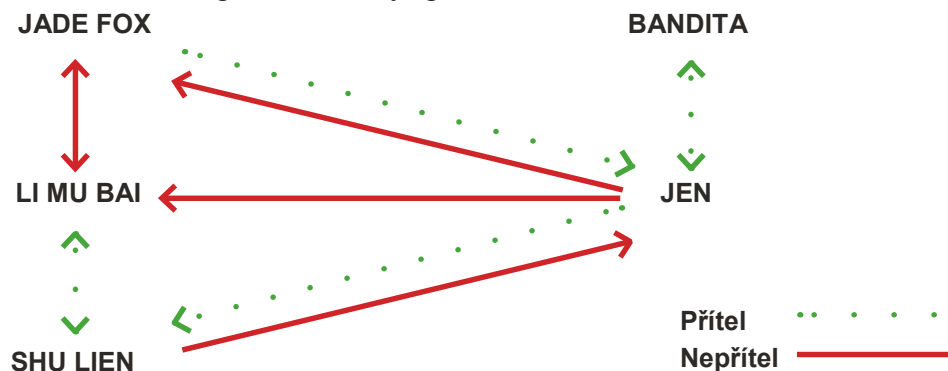
Konkrétně v této jediné scéně je jich exponovaných hned několik:

**ODCIZENÝ MEČ** – hrdina Li Mu Bai je rozhodnut vzdát se svého meče, ale přesto jej potřebuje, jelikož bez jeho síly není schopen porazit antagonistu – svého nepřítele.

**ZLODĚJ/UČEŇ** (Jen) – Skrytá tužba je překážkou vědomé tužby vést rodinný život, který je protikladem života mistra bojových umění. Li Mu Bai se tak touží stát mistrem a mít učně, kterému by předal své vědění.

**ZLODĚJ ODCIZENÉHO MEČE** (Jen) – Li Mu Bai je schopen učně (Jen) porazit, získat meč a porazit antagonistu, ale komplikuje mu to to, že chce učně (Jen) dostat živou na svou stranu.

Jen a Jade Fox jsou přátelé. Li Mu Bai a Jade Fox jsou nepřátelé, což tvoří z Li Mu Baie nepřítele i pro Jen, i když on by chtěl být jejím přítelem. To vytváří velice zajímavý nevyřešitelný kruh, který diváka baví a udržuje v pozornosti celou zbývající část filmu. V kontrastu je to ale také hrdinovou hlavní komplikací, jelikož chce porazit Jade Fox, a k tomu potřebuje pomoc Jen. A Jen získá pouze tak, když porazí Jade Fox. Situace zdá se nemá řešení.



Graf 1 – Vztahy mezi postavami – Přítel–nepřítel

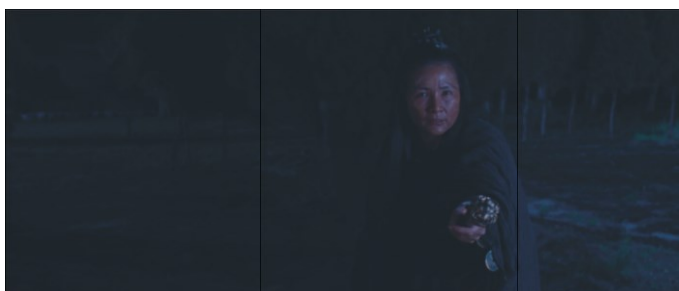
### 3.2.6 Příběh z minulosti

„*So finally I can revenge my master death.*“ (Tygr a drak, 2000) Li Mu Baiova věta se vztahuje částečně k minulosti, je to začátek příběhu z minulosti. Stanovuje vztah mezi kladným a záporným hrdinou. Kladný hrdina „Li mu Bai“ se chce pomstít za to, že mu záporný hrdina Jade Fox zabil mistra. Příběh z minulosti pokračuje a jeho druhá část, kdy záporný hrdina odpovídá plynule, přechází k charakterizaci antagonistů.

### 3.2.7 Charakterizace antagonisty

Příběh z minulosti zde funguje pro exponování motivací jak kladného, tak záporného hrdiny. Odkrývá antagonistovy pohnutky k jeho činům. Důvodem proč antagonist zavraždil protagonistova mistra je tematické zneuctění/znevážení ženského postavení (subtéma fi lmu). Hrdinův mistr přijmul soulož s Jade Fox, ale přitom ji odmítnul vyučovat bojové umění. Na základě tohoto jej zneuctěná Jade Fox zavraždila jedem.

V této části se autoři dostávají na tenký led, co se týče divákových empatií k hrdinům. Prapůvodním strůjcem problému totiž není Jade Fox, ale mistr Li Mu Baie. Autoři riskují, že diváci, zejména ženské publikum, si mohou vytvořit kladný vztah k antagonistovi, jelikož jde o zneuctěnou ženu, která si své zneuctění nevybrala, utrpěla jej jako křivdu. Také si mohou vytvořit negativní vztah k protagonistovi, jelikož ten se zastává muže, který zneužil ženu. Ale nestává se tak, protože antagonist je ihned de-popularizován svými nečestnými praktikami v boji. Antagonista se tak stává pro diváka nesympatický dle vlastního divákova úsudku, skrze svoje neverbální chování.



Obr. 8 – Antagonista

### 3.2.8 Prohloubení vedlejší příběhů

Je třeba hlavní dějovou linii obohatit o vedlejší příběhy, ty doplňují informace o všech postavách, informují o všech komplikacích a překážkách, kterým musí hrdina čelit.

**PROHLOUBENÍ VZTAHU JEN A JADE FOX:** Při souboji s Li Mu Baiem Jade Fox zjišťuje, že její učednice Jen ji samou předčila v bojových uměních, jejich vztah se začíná rozvracet.

**PROHLOUBENÍ VZTAHU MEZI JEN A DARK CLOUD:** V prvním bodu obratu, kdy Jen ukradla meč, ji někdo pomohl vyvážnout z boje se Shu Lien. Ukazuje se, že jde o Dark Cloud, do kterého je Jen zamilována, i přesto, že ji čeká svatba s někým jiným. Jde o hlavní vedlejší příběh.

#### OSTATNÍ PŘÍBĚHY B-STORY:

- Jen a její brzká svatba.
- Vztah mezi gardistou a dcerou policisty, který zahynul při boji s Jade Fox. Při prvním pokusu řešit problém. (3.2.4)

### 3.2.9 Připomenutí zásadní dramaturgické otázky

„Dochází k připomenutí výzvy – zásadnej dramaturgické otázky call to action 1.“ (Labík, 2010, s. 40)

Protagonista Li mu Bai se setkává s měničem (shapeshifter) Jen, protagonista lehce získává meč. Akcí i dialogem říká, že meč není síla, síla stojí za mečem. Návaznost na call to action – meč je mocný.

Přichází i připomínání tématu filmu – závist. Nechci, co mám, chci to, co nemůžu mít. Protagonista Li Mu Bai, nabízí Jen, že se může stát jeho učednicí. Scénu doprovází akce, kde dokazuje, že je mocnější. Jen (shapeshifter) ovšem nechce, co může mít. Utíká před nabídkou k antagonistovi Jade Fox. Jade Fox připomíná stres časem (3.2.10) a nadcházející svatbu. A připomíná tím opět téma filmu. Nadcházející svatba není svoboda. Jade Fox: „Nemarní čas svého života svatbou s byrokratem, spolu ukradneme svět.“ (Tygr a drak, 2000) tzn. nechtěj, co můžeš mít.

#### 3.2.10 Stres časem

Vytváří v divákovi napětí. Divák empaticky prožívá s postavami napětí vznikající z nedostatku času, který je postavám dán na rozhodnutí svých činů. V Tygru a drakovi je tímto prvkem postava Jen, jelikož ona je hybatelem osudů všech postav. Rozhoduje se, zdali se stane učněm Li Mu Baie, Li Mu Baiův osud je spojen s Shu Lien. Rozhoduje se, že odejde s Jade Fox, anebo, že odejde s banditou jménem Dark Cloud, svým milencem. Její rozhodnutí, kterou cestou se vydá, je limitováno nadcházejícím sňatkem s nevyobrazeným, tudíž příběhově nepodstatným, mužem. Budoucí ženich nevytváří jakoukoli, ani sebevedlejší, příběhovou linii, tudíž jediná funkce existence této příběhové linie je, aby ve filmu vytvořila onen stres časem.

Tento stres časem je před-exponován již v call to action, kdy víme, že se Jen bude brzy vdávat, ale ještě nevíme, že jde o příběhově podstatnou postavu. Po prvním bodu zvratu, kdy stres s časem začíná být důležitý, aby hnal příběh kupředu, se také začíná Jenin nadcházející sňatek velice často zmiňovat (zhruba v každé druhé až třetí scéně).

#### 3.2.11 Vývoj postavy

Hrdina po čas svého dobrodružství od prvního pokusu naplnit své touhy, překonává nespočet překážek, a tyto překážky slouží k jeho zdokonalení a vývoji. Cílem je, aby se poučil ze všech chyb a mohl úspěšně naplnit své touhy. Ze strany autorů ovšem hrdinovo překonávání překážek není o duchovním povznesení imaginárního filmového hrdiny, ale slouží k předání sociálních a duševních hodnot divákovi – a to především skrze empatii k hlavnímu hrdinovi. Ve filmu je tak například jedna z morálních hodnot založena na problematice rovnoprávnosti mužů a žen.

Jade Fox zabila Li Mu Baiova mistra, jelikož ji odmítl naučit bojovému umění, Li Mu Bai se naopak rozhodne naučit Jen bojovému umění, navzdory pravidlu, které praví, že bojové umění (wu-dan) se mohou naučit pouze muži.

#### 3.2.12 Bod středu

Aby neklesla divákova pozornost při sledování hrdiny neustále překonávajícího překážky, dochází v polovině filmu většinou ke změně vývoje dosavadních událostí.

V návaznosti na hrdinovo snažení tak dochází k Pyrrhovu vítězství, kdy hrdina částečně naplní své cíle, aby je vzápětí zase ztratil a příběh mohl pokračovat. Obdobou Pyrrhova vítězství je znovuzrození, kdy hrdina umře (metaforicky) a opět se zrodí.

Touto událostí je svatba Jen. Pokud se Jen vdá, vybere si poklidný způsob života. Pro Li Mu Baie to znamená, že ztratí učně a tedy i důvod být mistrem bojových umění. Naplní se tak vnější tužba Li Mu Baie a Shu Lien, žít společný poklidný rodinný život. Svatba je ovšem překažena banditou Dark Cloudem a následným útekem Jen. Tato změna také přímo ovlivňuje Jen, ve které zemře obraz nevěsty a zrodí žena dobrodruh.

### 3.2.13 Dělicí bod

Jde o rozvinutý bod středu. Příběh je třeba neustále měnit pro udržení divákovy pozornosti, aby nesklouzl do monotónnosti. Druhý akt tak má svou vlastní strukturu se třemi i více body, kde dochází k podobné změně příběhu jako u BP 1+2, ovšem pro příběh změna není tak výrazně majoritní. Z pravidla to bývá Pinch point 1 (Dělicí bod 1), Mid-point (Bod středu), Pinch point 2 (Dělicí bod 2).

**PINCH POINT 1** – Jenina retrospektiva popisující vztahový příběh Jen s Dark Cloudem.

**MID-POINT** – Jenina svatba, znovuzrození v dobrodruha.

**PINCH POINT 2** – Jenin útek od hrdinského způsobu života k Shu Lien.

### 3.2.14 Vývoj

V linii akčního příběhu se Li Mu Bai snaží přesvědčit dívku, aby se stala jeho učněm. Nejdříve se jí snaží přesvědčit tím, že jí v boji dokazuje, že jeho bojové schopnosti jsou daleko lepší. Později se snaží dívku přesvědčit tím, že s ní nebojuje a snaží s k ní hlavně promlouvat. Ve vztahové linii k Shu Lien si Li Mu Bai uvědomuje, že čekáním nic nezíská, a aby naplnil představu poklidného života, musí odkrýt své city.

Jen se snaží po útěku ze svatby žít svůj život dobrodruha, ale po prvním incidentu utíká k Shu Lien. Rodinný život se jí nelíbil, život bojovníka se jí ale nelíbí také. Nakonec Jen chce být Li Mu Baiovým učněm, jakmile je ale Li Mu Bai otráven, tuto možnost ztrácí. Ve vztahovém příběhu se Jen snažila věcem neustále napomáhat a posunovat je kupředu. Bylo to ale bez úspěchu, proto se rozhodne být trpělivá.

Jade Fox je Jeniným mistrem, snaží se být i kamarádkou, což jen hraje, aby mohla nachystat léčku na Li Mu Baie. Nedochozí k vývoji postavy Jade Fox, protože má stále stejné cíle. Prohrává, když Li Mu Bai přestává být cílem – a novým cílem se stává Jen, protože po smrti mistra už nejsou kamarádky.

### 3.2.15 Falešný pocit jistoty

*„Predtým ako hrdina upadne do depresie z neúspechu, je tu štrukturálny bod predstavujúci falošný úspech. Tento bod je dôležitý z hľadiska kontrastu vo vzťahu k darkest pointu, ktorý prichádza ako dramaturgická potreba vytvorenia vzájomného kontrastu dvoch po sebe idúcich situácií.“* (Labík, 2010, s. 41)

Li Mu Bai konečně přesvědčí Jen, aby mu dala šanci stát se jejím mistrem, pokud jí dokáže sebrat meč na tři pohyby. Li Mu Bai to dokáže na jeden pohyb, což způsobí to, že Jen začne zuřit, řekne, že to neplatí a jeho učněm se nestane, což ještě nepřináší ten pravý darkest point, tedy bod beznaděje.

### 3.2.16 Bod beznaděje

The darkest, neboli bod beznaděje, je moment, kdy je hrdina poražený. Všechno jeho snažení přišlo vniveč, jelikož jeho cíle jsou nyní nedosažitelné. Li Mu Baiova nabídka Jen, aby se stala

jeho učněm, dosažení cíle bylo na dosah, a když se Jen dostala do situace, aby svému slovu dostála, raději riskovala vlastní život (skočila z vodopádu). Co více Li Mu Bai může udělat, aby dosáhl svého cíle, když Jen by raději zemřela, než aby se stala jeho učněm? Situace se zdá být pro hrdinu neřešitelnou, protože dle jeho domněnek, Jen nechce být jeho učněm a proto riskuje život. Pravdou je, že Jen touží po meči (meč spadl z vodopádu před skokem Jen), což si Li Mu Bai neuvědomuje, jelikož sám o něj nemá zájem. Když si to hrdina uvědomí, zjistí, že je zde stále řešení. Tato má domněnka je založena na teorii, že bod beznaděje bývá poslední fází vývojového motivu call to action, kterým je meč, a Jenina touha po něm. (Labík, 2010, s. 42) Bod beznaděje je zakončen scénou, kdy Jade Fox zachraňuje Jenino tělo z jezera.

### 3.2.17 Druhý bod zvratu (break point 2)

Li Mu Bai se opět vydává na cestu naplnění své touhy získat učně, jde o jeho poslední pokus. Jen není mrtvá, tudíž stále má šanci získat ji na svou stranu. Bod zlomu je tak navázán na akční příběh. Hrdina prošel na své cestě mnoha změnami, priorita pomsty a dopadení Jade Fox se změnila v touhu mít učně, což taky způsobuje jeho nepozornost, když se dostane do doupěte Jade Fox. Touha získat učně se stává natolik žádoucí, že dokonce ztrácí obavu o vlastní život (jak bylo naznačeno při soubojích s Jen, kdyby byl ochoten riskovat vlastní život.) Žízňivost po naplnění touhy se mu tak stává osudnou, jelikož v průběhu souboje ho Jade Fox otráví smrtelným jedem. (Jade Fox sama také umírá). To je bodem obratu pro vztahový příběh, jelikož smrt Li Mu Baie znamená nenaplnění vnější touhy hrdinů Li Mu Baie a Shu Lien.

## 3.3 TŘETÍ AKT

Jade Fox je mrtvá, antagonista je poražen. Neznamená to ovšem konec příběhu, stále je třeba uzavřít všechny hlavní dějové akční a vztahové linie, Li Mu Bai a Shu Lien, Li Mu Bai a Jen, Jen a Bandita Dark Cloud. Antagonista Jade Fox prošla jistým vývojem, a proto něčeho dosáhla, a to naplnění své prvotní touhy zbavit se Li Mu Baie. Přesto zůstává poraženou, jelikož jejím cílem bylo ještě pomstít se Jen, umírá, protože v tomto ohledu nedošlo k charakterové změně. (Stejně jak se mstila mistru Li Mu Baie za to, že ji jen využil a nenaučil bojovat.)

I ve třetím aktu se pracuje s hlavní tématou, že postavy chtějí to, co nemohou mít. Díky tomu hrdina Li Mu Bai naplňuje svou touhu mít učně. Celou dobu nemohl mít učně—jelikož jej chtěl, učeň jej nechťel, jelikož jej mohl mít. Jakmile ovšem Li Mu Bai umírá, Jen chce, aby žil, aby se mohla stát jeho učněm. Postava Jen v tomto bodu neprojde změnou, která by jí pomohla si tohle uvědomit, její nová touha stát se učněm tak zůstává nenaplněna, jelikož Li Mu Bai umírá. Stává se tak druhým poraženým.

### 3.3.1 Vyvrcholení

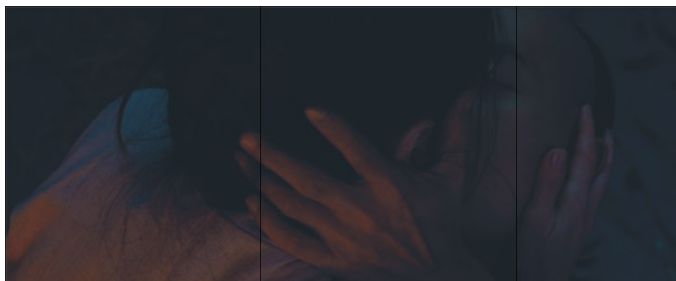
Akční a emoční vyvrcholení celého filmu – hrdina nasadí veškeré své úsilí k tomu, aby dosáhl svého cíle, musí obětovat všechno, co má, včetně vlastního života. Výsledek jeho snažení nutně nemusí být dosažením cíle. V rámci divákovy katarze jím může být i selhání, dosažení jiného cíle, nebo dokonce hrdinova smrt. Stejně tak jako ostatní věci, ani bod vyvrcholení není ve filmu jednoduchý. Hrdina Li Mu Bai dává v sázku svůj vlastní život, aby naplnil svůj nedosažitelný cíl.

Jeho snažení mu přinese naplnění touhy mít učně, ale také ho to stojí život.



Když Li Mu Bai umírá na následky smrtelného jedu, sdílí poslední minuty života s Shu Lien. Sdílejí tak spolu svoji vnější a prvotní touhu.

Vyvrcholení je dle mého názoru velmi razantní, protože Li Mu Bai prochází skrz stres časem, čeká, zdali mu Jen stihne přinést lék. Nejvyšší bod vyvrcholení nastává, když Li Mu Bai umírá při prvním a zároveň posledním polibku s Shu Lien.



Obr. 9 – Vyvrcholení

### 3.3.2 Dosáhnutí cíle

Dosažení cíle je okamžitý konflikt, okamžitý stav, kterého hrdina dosáhne následkem svého pokusu dosáhnout cíle. V případě filmu Tygr a drak výsledný konflikt také obsahuje spor, jelikož hrdina dosáhl cíle, ale jeho smrt mu nedovolí si svůj cíl užít.

POSTAVA	POZITIVNÍ FAKT	NEGATIVNÍ FAKT
<b>Li Mu Bai</b>	- získal učně - poklidný život s Shu Lien	- umírá, učně tedy nebude ani jednou trénovat - poklidný život s Shu Lien prožije jen pár hodin
<b>Shu Lien</b>	- partnerka Li mu Baie - prožít s ním zbytek života	- její láska Li Mu Bai umírá - její prožitek trvá pár hodin
<b>Jen</b>	- nerozhodnost v životním cíli, navzdory otevřenosti všech cest - na konci se rozhodnout se učněm.	- všechny cesty se uzavírají, některé jakmile je začne chtít. Ztratila manžela, ztratila mistra, ztratila přítelkyni i nového mistra – když se rozhodne stát se Li mu Baiovým učněm Li mu Bai umírá
<b>Jade Fox</b>	- chtěla zabít Li Mu Baie - její prioritou přestalo být zabít Li Mu Baie, ale získat zpět učně Jen	- Li mu Baie zabila prostřednictvím Jen, ale tím ztratila Jen -ztratila tak učně (mistra), který by ji učil bojové umění a sama zemřela rukou Li Mu Baie

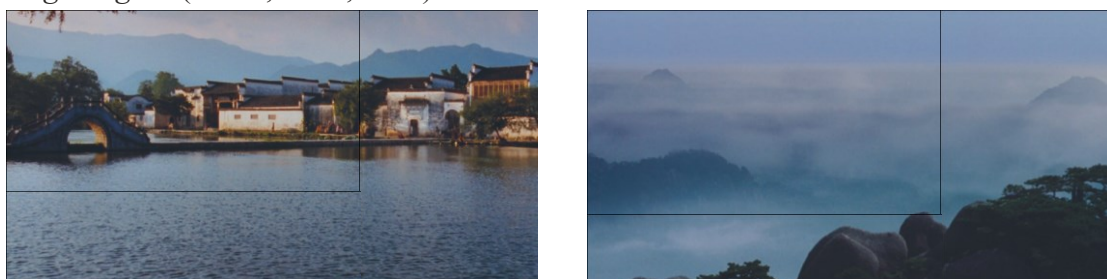
Tab 1 – Dosáhnutí cíle postav

### 3.3.3 Závěr

Ve fi lmové vědě známo také jako the conclusion denouncement. Ukončit fi lm hned po vyvrcholení, byl by to fi lm s otevřeným koncem, tudíž je třeba příběh úplně odvykládat až do bodu, kdy si divák bude schopen domyslet, co se dělo dál. Tohle přemýšlení je pozitivní, jelikož u diváka prodlužuje trvání katarze způsobené vyvrcholením. Jsou dovyprávěny všechny akční i vztahové linie. Hrdina Li Mu Bai umírá – konec pro akční příběh; hledání učně, konec vztahového příběhu mezi Shu Lien a Li Mu Baiem. Poslední scéna uzavírá vztahový příběh Jen, která se opět setkává se svým milencem, ale kvůli pocitu vlastní viny následně páchá sebevraždu skokem z mostu vysoko v horách. Dochází tedy k celkovému ukončení vztahové i akční příběhové linie Jen.

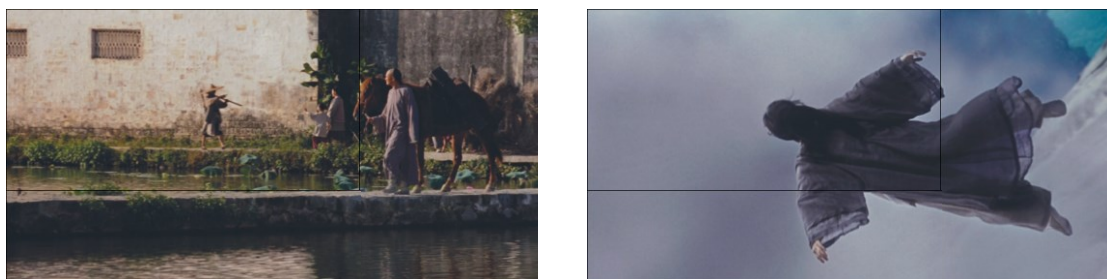
### 3.3.4 Poslední záběr

„Final image – má funkciu uzatvorenia príbehu a funkciu konfrontácie s úvodným záberom – opening image.“ (Labík, 2010, s. 45)



Obr. 10 a 11 – První a poslední záběr

Prvním záběrem ve fi lmu Tygr a drak je záběr na vesnici, úplně poslední záběr na konci fi lmu je na hory a mraky. Tyto dva záběry dozajista odpovídají teorii konfrontace a vzájemného vztahu prvního a poslední záběru. Zvláště budeme-li zde hledat hlubší význam. Film nám říká, že Li Mu Bai přišel z chrámu v horách, kde našel vnitřní mír. Hory jsou místem, kde Jen spáchala sebevraždu, taktéž ve snaze najít smíření. Bohužel je to interpretovaný význam, který je dost spekulativní, je tak spíše domněnkou. Budeme-li první a poslední záběr považovat pouze za bezpředmětné ilustrační záběry, tak by podle mého názoru fi lozofie „prvního a posledního záběru“ byla ukryta v prvním a posledním záběru na protagonistu a antagonistu. Zde nacházíme daleko srozumitelnější konfrontaci obou pohledů. První záběr na hrdinu, který přichází hledat život (s Shu Lien), kontrastuje s posledním záběrem na antagonistu, který hledá osamocenou smrt.



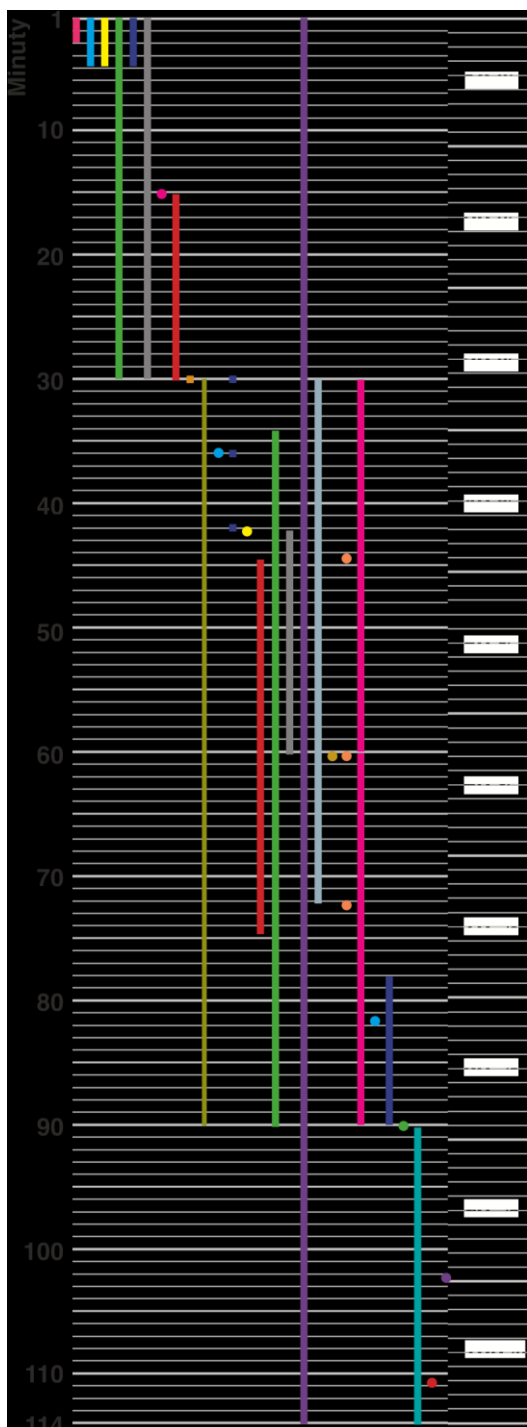
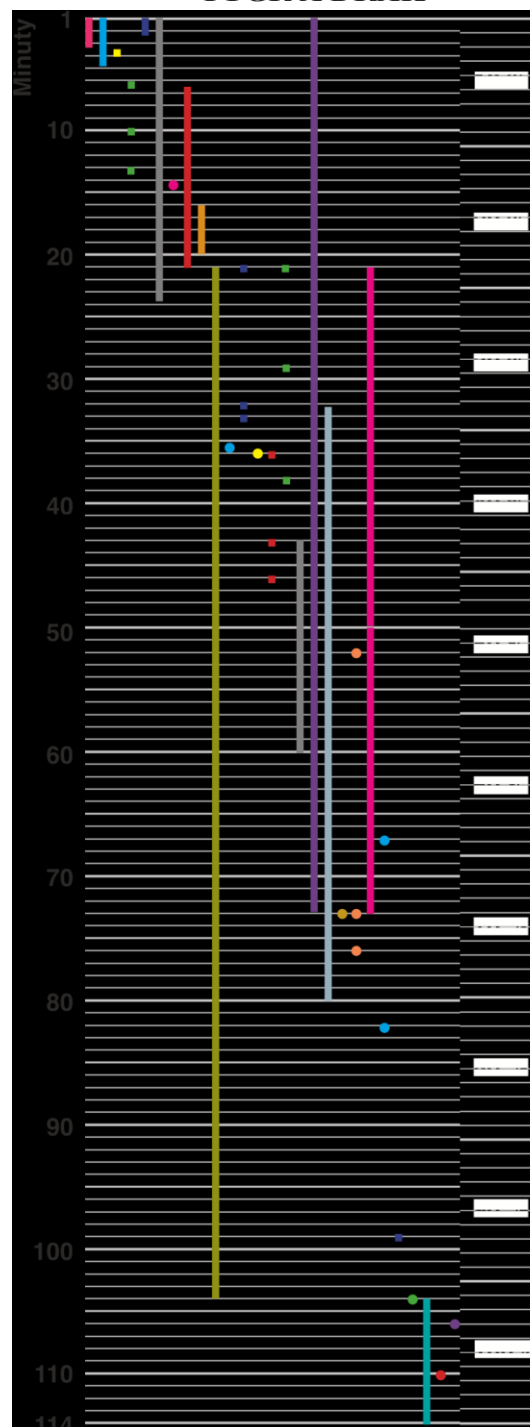
Obr. 12 a 13 – První a poslední záběr na protagonistu a antagonistu

### 3.4 SHODA DRAMATICKÝCH BODŮ S PARADIGMOU

Film *Tygr a drak* byl dramaturgicky analyzován tříaktovou strukturou, jejíž použití na filmu bylo potvrzeno také scenáristou Kuo-Jing Tsaiem. Také dle mého názoru a zkoumání použita byla, protože ve filmu použití dramaturgické body jasně odpovídají nárokům tříaktové struktury. Ovšem je zde také potřeba porovnat časové shody dramaturgických bodů ve filmu s paradigmou tříaktové struktury. Na straně 28 uvádím tyto dramaturgické body v grafech, v seznamu níže je legenda k těmto grafům.

- 1 / Pojmenování žánru
- 2 / Pojmenování ladění příběhu
- 3 / Háček
- 4 / Výzva
- 5 / Vznik sympatie k hrdinovi
- 6 / Expozice charakterů, prostředí, expozice filmové řeči
- 7 / Zápletka
- 8 / Uvažování – debata
- 9 / 1. Bod zvratu
- 10 / 2 Akt
- 11 / První pokus řešit problém
- 12 / Komplikace
- 13 / Příběh z minulosti
- 14 / Charakterizace antagonistů
- 15 / Vedlejší příběhy
- 16 / Připomenutí zásadní dramatické otázky
- 17 / Stres časem
- 18 / Vývoj postavy
- 19 / Bod střetu / Dělicí bod
- 21 / Vývoj
- 22 / Falešný pocit jistoty
- 23 / Bod beznaděje
- 24 / 2. Bod zvratu
- 25 / 3. Akt
- 26 / Vyvrcholení
- 27 / Dosáhnutí cíle
-

## TŘÍ AKTOVÁ STRUKTURA

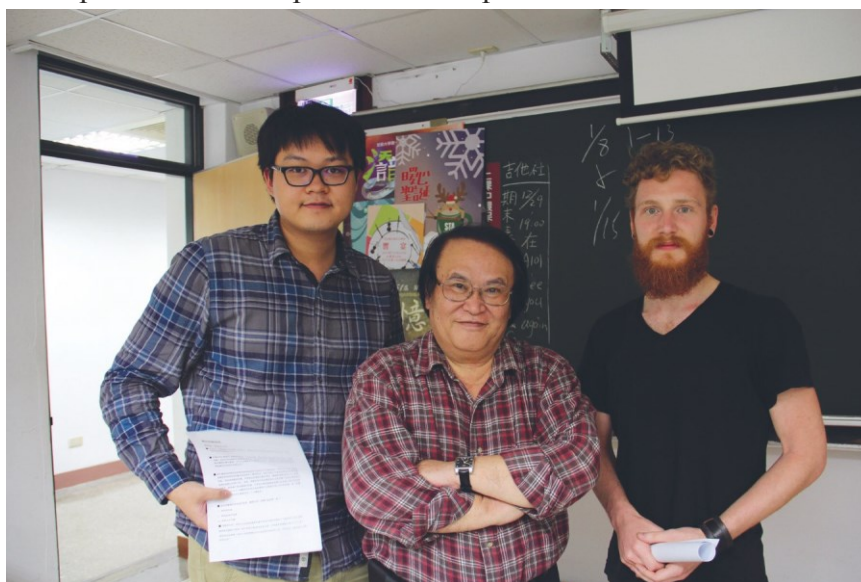
STRUKTURA FILMU  
TYGR A DRAK

Graf 2 – Porovnání dramaturgických bodů

## 4 ANALÝZA SCÉNÁŘE

Kuo-Jing Tsai je původním autorem prvotního scénáře. Napsal a vymyslel celý scénář, který byl adaptací z původního literárního díla od Dulu Wang. Určování konkrétních dramaturgických bodů použitých ve scénáři probíhalo díky osobnímu setkání a rozhovoru na toto téma, které trvaly tři hodiny.

První verzi scénáře psal Kuo-Jing Tsai, po něm se dále o ženskou stránku scénáře starala scenáristka Wang Hui-Ling, která upravovala ženské akce a dialogy. Další osobou, která do scénáře zasahovala, byl James Schamus, který byl také sám překladatelem scénáře do angličtiny. Dle Kuo-jing Tsai, který udělal první verzi scénáře podle knihy, byla na celý film použita tříaktová struktura, protože právě v této byli scenáristé klasicky vzděláni. Kvůli příliš velkému rozsahu knihy byl scénář několikrát zkracován, byly vybrány jen zajímavé scény a spousty jiných byly vyhozeny. Například v knize i v první verzi scénáře byly přítomny dokonce tři vztahové páry, avšak třetí pár byl následně Jamesem Schamusem vyhozen, i když třeba Kuo-Jing Tsai se ve své práci zaměřoval právě na tento pár.



Obr. 14 – Z rozhovoru s profesorem Tsaiem  
(zleva: Nick Chang, Kuo-Jing Tsai, Pavel Jakeš)

### 4.1 TÉMA FILMU

*„Tématem původní verze scénáře byly postavené na vztahu tří párů, kde jeden je mladý ale dost liberální, a do kontrastu k nim je starý pár čelící tradičním hodnotám života. Tudiž morálka a spravedlnost.“ (Tsai, 2016, rozhovor)*

Navzdory tomu, že třetí pár byl z literárního scénáře nepoužit, kontrast mezi páry ve filmu zůstal a v hotovém filmu je zachován. Stejně tak jako téma scénáře.

### 4.2 PRVNÍ BOD ZVRATU

*„Ve scénáři byl meč Zelený osud spouštěcím faktorem celého tohoto scénáře a já ho považuji za první bod obratu.“ (Tsai, 2016, rozhovor)*

V expozici se Li Mu Bai rozhodne vzdát meče a nechat za sebou svou historii. Meč předává a jeho blízká s ním odjíždí do města. To znamená, že snaha zbavit se meče je zde shodná s touhou hrdiny. Ve městě, kam byl meč přivezen, je ale záhy ukraden. Hrdinova touha zbavit se meče je tím stále naplněna, tudíž v hotovém filmu tato scéna není I BP. Hrdina přijíždí do města, potkat se se svou blízkou. Ukradený meč jej nezajímá, ale zjišťuje, že ve městě je přítomen také záporný hrdina, kterého chce a zároveň musí porazit. Tudíž se hrdinovi mění životní směr, mění se tím také dějová linie, a to na pre-exponovanou linii hrdiny, kterou hrdina chtěl opustit. Viz.: 1 BP 3.1.8

*„Bod zvratu je rozhodnutie hrdinu vykonať čin, ktorý zmení spôsob jeho doterajšieho života a núti ho vstúpiť do konfrontácie s nepriateľom. Je to posledná scéna v prvom akte.“* (Labík, 2013, str. 35)

Iniciátor. Jak jsme si naznačili dříve, ve filmech se skupinovým hrdinou vždy nalezneme postavu iniciátora. Scenáristé přicházejí se zápletkou, která odvede iniciátora od skupiny, a vyše jej na samostatné dobrodružství, čímž ale dojde k přesunutí náboje filmu. (Aronson, 2014, s. 161)

Souhlasím s knihou od Lindy Aronson, podle níž je ve stukturu filmu krádež meče zápletkou. Ovšem zároveň se domnívám, že není I BP. Hrdina meč nechce, nechce jej ani zpět, dokud se nepotká se záporným hrdinou, na jehož poražení meč potřebuje.

### 4.3 PŘIPOMENUTÍ ZÁSADNÍ DRAMATURGICKÉ OTÁZKY

*„Na začátku jsem nad tématem vůbec nepřemýšlel. Vždycky jsem začínal popisováním postav, jak spolu vychází v různých situacích. Komunikace mezi lidmi je velmi obtížná záležitost. Všichni lidé mají své vlastní důvody a výmluvy. To, co jsem se snažil přivést z příběhu bylo to, jak lidé komunikují v obtížné situaci. To je to, co je pro mě nejvíc důležité. Je to lidská přirozenost.“* (Tsai, 2016, rozhovor)

### 4.4 PRVNÍ POKUS ŘEŠIT PROBLÉM

*„Když se Luo Xiaohu a Yu Jiaolong poprvé setkávají v poušti...“* (Tsai, 2016, rozhovor)

Když se Luo Zloděj/milenc a Jen poprvé setkávají v poušti, je to příběh z minulosti, který se odehrál velmi dávno před začátkem filmového příběhu. Tento příběh se odvíjí přibližně po odehrání sedmdesáti procent filmu jako vzpomínky. Jen byla okradena svým současným milencem Dark cloud. Dark cloud jí bere vlasový hřebínek. Jen jej chce zpět, při čemž takřka riskuje život. Opět připomenutí tématu. Chce to, co nemá, co jí bylo ukradeno. Do Dark clouda se poté zamiluje, ale jako bohatá dívka nemůže mít vztah s neurozeným a chudým mužem.

Tato otázka byla třináctou z patnácti otázek rozhovoru s Kou-jing Tsaiem, ve kterém jsem se usilovně pokoušel směřovat k dramaturgické analýze. Z patnácti položených otázek se mi podařilo získat tyto tři směrodatné odpovědi, které konkrétně navazovaly na otázku dramaturgického bodu z tříaktové struktury. Schůzka trvala několik hodin. I podle názoru překladatele, by pravděpodobně další schůzka s panem Tsaiem nepřinesla žádné další odpovědi. Dohodli jsme se tak dále dramaturgickou analýzu řešit pomocí e-mailu, aby profesor Tsai měl čas původní scénář znovu nastudovat, a stejně tak jeho dramaturgickou strukturu. Korespondence probíhala asi rok. Všechny e-maily, kterých se mi ale od profesora Tsaie dostalo, byly bezpředmětné, např. že scénář nemá vytištěný, nejde ho vytisknout, protože ho

---

má napsaný ve starém programu, který již nejde otevřít apod. Korespondence pokračuje i nadále, vzhledem k tomu, že s prací bych rád pokračoval i v magisterském studiu, doufám, že se k původnímu scénáři nakonec nějak dostaneme. Ovšem obávám se, že na základě současné situace to asi není příliš pravděpodobné.

## ZÁVĚR

V rámci své teoretické práce jsem porovnával dramaturgické body filmu *Tygr a drak* s tříaktovým dramaturgickým paradigmatem. Bohužel porovnání s dramaturgickými body, které mohly být vytvořeny již ve scénáři, nebylo možné tak, jak jsem doufal a očekával.

Navzdory tomu, že rozhovor s panem Tsaiem měl několik hodin a probíhal i s čínsko-anglickým překladatelem, Kou-jing Tsai nebyl schopen označit dramaturgické body původního scénáře. I přes to, že scénář byl údajně vytvořen na základě tříaktové dramaturgické struktury, nebyl scenárista schopen tyto body označit ani v následné korespondenci na toto téma, která probíhá od roku 2016. Taktéž bohužel sám nemá finální verzi filmového scénáře, ani žádnou jinou, aby tedy bylo možno provést dramaturgickou analýzu vlastním úsilím.

Jeden ze zvolených cílů této bakalářské práce se tak zdá být takřka nezodpovězený. Navzdory tomu, že prvotním autorem scénáře byl Kou-jing Tsai, který při psaní scénáře komunikoval s režisérem Ang Lee, není mu dramaturgická struktura scénáře známa. Jedna z pravděpodobných teorií, jak k tomu došlo, je, že pan Kou-jing Tsai přepisoval do scénáře celou knihu, a až další scenárista James Schamus vystříhal tento scénář do dramaturgické struktury. Dále pak Hui-ling Wang přepsala repliky, aby na sebe navazovaly. Vyškrtnuté nebo cele změněné scény tak byly z další verze scénáře pravděpodobně vypuštěny.

Vzhledem k tomu že nebylo možné potkat se s ostatními scenáristy či režisérem Angem Lee, a neexistuje ani žádná literatura, která by o tom pojednávala, nepodařilo se mi jistě potvrdit, zdali v tomto konkrétním případě pocházela dramaturgická struktura od režiséra nebo scenáristy. Byl jsem velmi překvapen neznalostí profesora Tsai ohledně dramaturgické struktury. Přesto mi však práce přinesla užitek, a to díky detailní dramaturgické analýze, a téma porovnání dramaturgických bodů u scénáře a samotného filmu mě natolik zaujalo, že bych ho rád nadále zpracovával i u budoucí diplomové práce. Tentokrát však na filmech české produkce, kde je snazší komunikovat s tvůrci, je snazší se s nimi potkat, a tím pádem i získat odpovědi, které jsem si pokládal už v této bakalářské práci.

•

•



## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ARONSON, Linda. 2014, Scénář pro 21. století. Praha: Akademie múzických umění v Praze, ISBN 978-80-7331-314-2

FIELD, Syd. 1979, Screenplay: the foundations of screenwriting. New York: Dell Pub. Co. ISBN 0-440-58273-3

LABÍK, Ľubomír. 2010, Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra strihovej skladby. Zlín: VeRBuM, 2013, 215 s., ISBN 978-80-87500-30-9

SCHNEIDER, Steven Jay. 2012, 1001 filmů, které musíte vidět, než umřete. 3., aktualiz. vyd., Praha: Volvox Globator, 960 s., ISBN 978-80-7207-843-1

SNYDER, Blake. 2005, Save the cat!: the last book on screenwriting you'll ever need. Studio City, CA: M. Wiese Productions, ISBN 978-1-932907-00-1

THOMPSON, Kristin. BORDWELL, David. 2011, Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. 2., opr. vyd. Praha, Akademie múzických umění, ISBN 978-80-7331-207-7

## INTERNETOVÉ ZDROJE:

Ang Lee | Ocenění | ČSFD.cz. [online]. Copyright © Focus Features [cit. 2017–03–12]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/2976-ang-lee/oceneni/>

Ang Lee's Crouching Tiger, Hidden Dragon- Filmmaker Magazine - Fall 2000. Filmmaker Magazine | The Magazine of Independent Film [online]. Copyright ©2017 Filmmaker Magazine [cit. 2017–04–28] Dostupné z: [http://filmmakermagazine.com/archives/issues/fall2000/features/martial\\_artist.php#.WQcp71LyofE](http://filmmakermagazine.com/archives/issues/fall2000/features/martial_artist.php#.WQcp71LyofE)

Film Director Ang Lee: 'Telling Stories Is a Quest for the Meaning of Life' - Knowledge@Wharton. Knowledge@Wharton [online]. [cit. 2017–04–28] Dostupné z: <http://knowledge.wharton.upenn.edu/article/film-director-ang-lee-telling-stories-is-a-quest-for-the-meaning-of-life/>

Tygr a drak / Wo hu cang long (2000) | Ocenění | ČSFD.cz. [online]. Copyright © 2001 [cit. 2017–03–12]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/5733-tygr-a-drak/oceneni/>

## TELEVIZNÍ A FILMOVÉ ZDROJE:

Scene by scene [Tv pořad]. Režie Mark COUSINS. Velká Británie, 1996

Tygr a drak [Crouching Tiger, Hidden Dragon] [film]. Režie Ang LEE. Tchaj-wan / Čína / Hong

Kong / USA, 2000

## SEZNAM TABULEK

*Tab. 1 Dosáhnutí cíle postav Dostupné z: vlastní zdroj*

## SEZNAM GRAFŮ

*Graf 1 – Vztahy mezi postavami – Přítel–nepřítel, Dostupné z: vlastní zdroj*

*Graf 2 – Porovnání dramaturgických bodů, Dostupné z: vlastní zdroj, z filmu Tygr a drak*

## SEZNAM OBRÁZKU:

*Obr. 1. Ukázka názvosloví a analýzy 3 aktové struktury, Dostupné z: LABÍK, Lubomír. 2010, Dramaturgia strihové skladby, str. 30.*

*Obr. 2 a 3 – Výzva 1, Dostupné z: vlastní zdroj z filmu Tygr a drak*

*Obr. 4 – Výzva 2, Dostupné z: vlastní zdroj z filmu Tygr a drak*

*Obr. 5 – Výzva 3, Dostupné z: vlastní zdroj z filmu Tygr a drak*

*Obr. 6 a 7 – První bod zvratu, Dostupné z: vlastní zdroj z filmu Tygr a drak*

*Obr. 8 – Antagonista, Dostupné z: vlastní zdroj z filmu Tygr a drak*

*Obr. 9 – Vyvrcholení, Dostupné z: vlastní zdroj z filmu Tygr a drak*

*Obr. 10 a 11 – První a poslední záběr, Dostupné z: vlastní zdroj z filmu Tygr a drak*

*Obr. 12 a 13 – První a poslední záběr na protagonistu a antagonistu, Dostupné z: vlastní zdroj z filmu Tygr a drak*

*Obr. 14– Z rozhovoru s profesorem Tsaiem (zleva: Nick Chang, Kuo-Jing Tsai, Pavel Jakeš), Dostupné z: vlastní zdroj*