

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Režie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**DRAMATURGICKÉ POSTUPY VE FILMECH
CORNELIA PORUMBOIA**

Damián Vondrášek

Vedoucí práce: MgA. Tomáš Pavlíček

Oponent práce: Mgr. Jiří Dufek

Datum obhajoby: 5.9.2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Dramaturgické postupy ve filmech Cornelia Porumboia

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce se zaměřuje na dramaturgickou stavbu filmového díla. V první části je rozebrána dramaturgie po teoretické stránce s důrazem na základní pojmy a postupy. Následně v analytické části práce jsou tyto prvky aplikované na dva vybrané filmy rumunského režiséra Cornelia Porumboia, autorského režiséra známého radikálními filmovými postupy. V závěru autor na základě poznatků z rozborů zhodnocuje míru, s jakou se konvenční dramaturgické postupy objevují v jeho osobité filmové tvorbě.

ABSTRACT

This bachelor thesis focuses on the dramaturgical structure of a film. In the first part, the dramaturgy is analyzed theoretically with an emphasis on basic concepts and procedures. Subsequently, in the analytical part of the thesis, these elements are applied to two selected films by the Romanian director Corneliu Porumboiu, auteur director characteristic for his radical approach. In conclusion, based on previous analytical findings, the author examines the presence of conventional dramaturgical practices in Porumboiu's original filmmaking.

OBSAH

| | |
|--|----|
| 1. ÚVOD | 6 |
| 2. METODOLOGIE | 7 |
| 3. RUMUNSKÁ NOVÁ VLNA | 8 |
| 3.1 Stručné dějiny a charakteristika..... | 8 |
| 3.2 Corneliu Porumboiu..... | 8 |
| 4. DRAMATURGICKÁ TEORIE | 9 |
| 4.1 Dramaturgie..... | 9 |
| 4.2 Struktura..... | 10 |
| 4.2.1 První dějství..... | 11 |
| 4.2.2 První bod obratu..... | 12 |
| 4.2.3 Druhé dějství..... | 12 |
| 4.2.4 Druhý bod obratu..... | 13 |
| 4.2.5 Třetí dějství..... | 13 |
| 4.2.6 Smiley-Thompsonova metoda..... | 14 |
| 4.3 Postava..... | 15 |
| 5. ROZBORY FILMŮ | 16 |
| 5.1 Métabolisme ou quand le soir tombe sur Bucarest | 16 |
| 5.1.1 Děj..... | 16 |
| 5.1.2 Postavy..... | 16 |
| 5.1.3 Téma..... | 17 |
| 5.1.4 Forma a styl..... | 17 |
| 5.1.5 Struktura..... | 18 |
| 5.1.6 Smiley-Thompsonova metoda..... | 21 |
| 5.1.7 Shrnutí..... | 21 |
| 5.2 Poklad | 22 |
| 5.2.1 Děj..... | 22 |
| 5.2.2 Postavy..... | 22 |
| 5.2.3 Téma..... | 23 |
| 5.2.4 Forma a styl..... | 23 |
| 5.2.5 Struktura..... | 24 |
| 5.2.6 Smiley-Thompsonova metoda..... | 26 |
| 5.2.7 Shrnutí..... | 26 |
| 5.3 Srovnání filmů | 27 |
| 6. ZÁVĚR | 28 |
| SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY | 29 |

1. ÚVOD

V této bakalářské práci se věnuji filmové dramaturgii, konkrétně vztahu konvenční dramaturgické teorie a nekonvenční filmové tvorby.

Dramaturgie je základní a často také bohužel opomíjená složka procesu vzniku filmového díla. Nejedná se o exaktní vědu, naopak její svobodné a intuitivní používání je pro tvůrce naprosto žádoucí. Do velké míry je závislá na osobní interpretaci, přesto má určité pevné zákonitosti vycházející z povahy filmového díla, které má primárně za cíl komunikovat s divákem, vyvolávat s ním určitou interakci dle záměru tvůrce. Dramaturgické poučky v tomto ohledu slouží jako nástroj, kterým lze podpořit funkčnost vyprávění. Je proto dobré o nich mít alespoň základní povědomí, ať už na ně máme názor jakýkoliv, to bylo také mou motivací pro zaměření bakalářské práce tímto směrem. Zároveň mě ale zajímá, zda jsou tyto postupy podmínkou funkčnosti filmu. Do jaké míry jsou tedy například vysledovatelné ve, z mého pohledu velmi fungující, tvorbě současných evropských autorů tzv. "uměleckého filmu". V tomto ohledu jsem vybral jednoho ze zástupců rumunské nové vlny, který se řadí mezi nejvýraznější nekonvenční tvůrce současnosti.

V první části této práce tedy na základě dostupné literatury vymezím základní dramaturgické postupy a pojmy, s důrazem na ty, které lze užívat při zpětném rozkrývání struktury filmu.

V druhé části práce se zaměřím na aplikování těchto poznatků na dva vybrané filmy rumunského režiséra Cornelia Porumboia. Jeho dva poslední snímky *Poklad* (2015) a *Métabolisme ou quand le soir tombe sur Bucarest* (2013) se na první pohled jeví jako dramaturgicky velmi nestandardní a odvážné.

Skrze dramaturgický rozbor se budu snažit ve filmech nacházet přítomnost tradičních dramaturgických postupů. Dále budu posuzovat jejich funkčnost v návaznosti na téma filmu, což bude do velké míry založené na mé subjektivní interpretaci.

Svojí práci koncipuji zejména jako aplikovanou, která je myslím vzhledem k povaze studia nejlogičtější a zároveň pro mě osobně nejpřínosnější, protože osvojení stavebních a vyprávěcích principů filmu je jedním z hlavních cílů bakalářského studia na katedře režie.

2. METODOLOGIE

V literatuře pojednávající o scenáristické práci, pokud pomineme autobiografie, v drtivé většině převažuje abstraktní popis funkčních a ověřených postupů, případně dokonce snaha motivovat čtenáře k tvorbě. Jen velmi málo titulů obsahuje exaktnější teoretické pojmy. Vyplývá to patrně z povahy oboru, který je především praktický, a tedy literatura o něm je koncipována užitně.

Moje bakalářská práce má za cíl opřít se o prvky teorie, která může sloužit k zamýšlené zpětné analýze. Pro zvolení nejvhodnějších pramenů jsem posuzoval komplexnost pojednání problematiky, která nutno dodat není standardem. Dále strukturovanost pojednání, jelikož mnoho knih, pracuje volnějším a méně přehledným způsobem, kde se mísí nekompletní teorie a subjektivní hledisko. Naopak erudovanost textu pro mě nebyla měřítkem, protože právě přítomnost konvenčních postupů, je jednou ze složek, které chci na vysoce uměleckých a netradičních filmech autora posuzovat.

Na základě toho jsem se rozhodl vycházet ze dvou stěžejních prací o scenáristice. Na jedné straně kontroverzní, podle některých až bulvární, *Jak psát film* od Syda Fielda. Na straně druhé respektovaná autorka Linda Aronson a její komplexní pojednání *Scénář pro 21. století*. Obě knihy jsou do jisté míry návodem, ale u obou je míra přehlednosti a komplexnosti pojednání na vysoké úrovni. Sekundárně budu čerpat i z dalších titulů, jejichž kompletní seznam uvádím v bibliografii. Při tomto procesu budu také vycházet z přednášek *Praktická dramaturgie 1 a Praktická dramaturgie 2* Ivo Trajkova a Martina Dolenského, které jsem během studia absolvoval.

Při rozboru dvou celovečerních filmů Cornelia Porumboia jsem vycházel ze strukturní analýzy podle Lindy Aronson, která je postavená na *Smiley-Thompsonově modelu*¹. Zároveň však tento postup zabíhá do přílišných konkrétností a naopak opomíjí základní principy příběhu. Proto jsem s ohledem na záměr metodiku o některé podstatné kategorie mírně rozšířil.

1

ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2. str. 96-99

3. RUMUNSKÁ NOVÁ VLNA

3.1 Stručné dějiny a charakteristika

Termín rumunská nová vlna se začal v médiích objevovat poprvé v roce 2005 po uvedení snímku *Smrt pana Lazaresca* režiséra Cristi Puiu v sekci Un Certain Regard². Následovaly snímky *12:08 Na východ od Bukurešti* (2006) Cornelia Porumboia a zejména pak *4 měsíce, 3 týdny, 2 dny* (2007) Cristiana Mungia, který následně získal hlavní cenu na filmovém festivalu v Cannes. Po tomto významném úspěchu se generace rumunských autorů definitivně etablovala na poli evropského uměleckého filmu. Od té doby je účast několika rumunských filmů na nejprestižnějších festivalech ročně téměř samozřejmostí. Snímky rumunské nové vlny se vyznačují nekompromisním realismem, precizní prací s vnitrozáběrovou montáží, propracovanou mizanscénou a rafinovanou prací s druhým plánem. Charakteristické je pro ně zkoumání dopadů komunistického režimu na rumunskou společnost. Svě postavy staví před morální dilemata a mnohdy je nechávají selhat. I přes mezinárodní úspěchy však ve své domovské zemi čelí nezájmu diváků³.

3.2 Corneliu Porumboiu

Režisér a scenárista Corneliu Porumboiu se narodil 14. září 1975 v Rumunské Vaslui. Po studiích ekonomie absolvoval filmovou akademii I. L. Caragiale v Bukurešti. V roce 2003 jeho krátký film *Cesta do Města* získal druhou cenu ve studentské sekci Cinéfondation. Jeho celovečerní debut *12:08 Na východ od Bukurešti* byl uveden v sekci Directors fortnight a získal cenu Caméra d'Or. Cenu poroty a cenu Firepresci získal v roce 2009 za svůj druhý film *Policejní, adj.*, uvedený v sekci Un Certain Regard⁴. Jeho následující film *Métabolisme ou quand le soir tombe sur Bucarest* byl uveden na Mezinárodním filmovém festivalu v Torontu. Jeho zatím poslední snímek *Poklad* měl premiéru v sekci Un Certain Regard⁵.

2 SERBAN, Alexandru Leo: Romanian cinema: from modernity to neo-realism. *Film Criticism* 34. 2010, č. 2-3., s. 18.

3 2015: 11 million admissions in Romanian cinemas. *Cineuropa* [online]. [cit. 2017-09-01]. Dostupné z: <http://cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=en&did=304708>

4 Corneliu Porumboiu. *Festival de Cannes* [online]. [cit. 2017-08-20]. Dostupné z: <http://www.festival-cannes.com/en/artist/corneliu-porumboiu-1>

5 The Treasure (Comoara): Cannes Review. *Hollywood Reporter* [online]. [cit. 2017-08-14]. Dostupné z: <http://www.hollywoodreporter.com/review/treasure-comoara-cannes-review-796195>

4. DRAMATURGICKÁ TEORIE

4.1 Dramaturgie

Filmová dramaturgie se zabývá stavbou filmového díla. Jedná se o uměleckou činnost, jejímž cílem je najít optimální strukturu pro vyprávění určitého příběhu. Pojmenovává základní principy a ustanovuje na základě empirických zkušeností funkční postupy. Zároveň se z povahy média filmu nejedná o exaktní disciplínu. Vychází z unikátní podstaty filmového média, které je úzce navázáno na fyziognomii a psychologii člověka, se kterým komunikuje primárně na emoční rovině, a má tedy velmi specifické parametry. Zároveň je však v určitém hledisku velmi konkrétní, mnoho informací je v něm totiž zákonitě fotograficky zobrazeno, bez možnosti přenechat je na představivosti recipienta.

Nutnost, natož pak minimální nosnou míru dodržování dramaturgických pravidel nelze přesně stanovit. Primárně o ní mluvíme ve spojitosti s tvorbou scénáře (scenárista, dramaturg), ale uplatňuje se ve všech fázích procesu vzniku filmu. Ať už z pohledu producenta, který například posuzuje hotový scénář, či pro střihače, jenž zpětně buduje strukturu filmu z natočeného materiálu. Právě ve fázi střihu se jedná o klíčovou disciplínu, jelikož film už není zkreslen médiem textu a mizí tak s ním nutně spojená abstraktnost.

Historicky čerpá z teorie dramatických umění a její základy nastolil již Aristoteles ve své knize *Poetika*. Nezbytnou složkou dramatu, což je v základu platné pro divadlo i film, jsou informační zákonitosti vyprávění. Člověk v pozici diváka potřebuje určité množství informací v určité souslednosti, aby byl schopen složit si v hlavě příběh⁶. Z toho vychází, že zvolené množství a pořadí informací zásadně ovlivňuje funkčnost vyprávění. Tento základní informační syntax je pouze jednou z mnoha složek potenciální funkčnosti filmu, kterou dále definuje nekonečný výčet parametrů, přesto je jeden z nejpodstatnějších. Dramaturgie v tomto ohledu zkoumá a sumarizuje možné postupy a napomáhá k nacházení řešení. Velmi často slouží spíše jako zpětná metoda optimalizace, protože příběh od začátku konstruovaný podle dramaturgických pravidel vykazuje vysokou míru schematičnosti.

6 MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. ISBN 978-80-7331-126-1. str. 17-18

4.2 Struktura

Již Aristoteles definoval pět hlavních částí, ze kterých se drama sestává. *Expozice, kolize, krize, peripetie, katarze*⁷. Každá z těchto fází je ohraničena určitým penzem informací, které se musí naplnit, aby se příběh posunul do fáze další. Jedná se tedy o kauzální sled, který funguje právě v tomto pořadí. Filmová teorie z tohoto Aristotelova základu čerpá v pojetí základní dramatické stavby tzv. *tříaktové struktury*, jež je základem drtivé většiny všech filmů. Pro klasickou *tříaktovou strukturu* je charakteristická jednota místa, času a postav, má jednu hlavní postavu a jednu dramatickou situaci.

Tříaktová struktura je založená na jednání hlavní postavy a její určování se tedy vztahuje k ní. Toto *paradigma* ustanovuje, že děj filmu se skládá ze tří dějství a dvou bodů obratu, které tyto části předělují.

Syd Field tato tři dějství nazývá *expozice, konfrontace a rozuzlení*. Všechny tyto části jsou ve správné souladu pouze v určitém poměru, proto paradigma ustanovuje i jejich rozsah, který se určuje na počet stran scénáře či minut filmu (v praxi jsou tyto dvě jednotky při dodržení předepsaného formátování textu rámcově souměřitelné). Při obecné délce celovečerního filmu *120 minut* a tedy scénáře *120 stran* je doporučené rozvržení stanoveno na třicet stránek expozice, šedesát konfrontace a třicet rozuzlení. První bod obratu se má nacházet mezi stranami číslo *25-27* a druhý mezi stranami *85-90*⁸.

Linda Aronson uvádí termín *konvenční narativní struktura*, který označuje lineární tříaktový model s jednou hlavní postavou, tedy základní scenáristické paradigma podobně jako Syd Field. I obsahově se shodují, ale její přístup není tolik dogmatický. Považuje *tříakt* pouze za jednu z možných struktur. Dále jmenuje alternativní vyprávěcí formy, které se odlišují počtem hlavních postav, počtem dějství a hlavně různou mírou nelineárního vyprávění. Právě nelineárnímu vyprávění ve své knize věnuje hodně prostoru. Vzhledem k tomu, že v evropské kinematografii k takovému způsobu vyprávění tvůrci příliš neinklinují, ponecháme tuto složitou problematiku stranou.

7 NOVOTNÝ, David Jan. *Chcete psát scénář?*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2000. ISBN 80-85883-52-x. str. 16-20

8 FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky*. V Praze: Rybka, 2007. ISBN 80-87067-65-7. str. 15-17

Mimo *tříaktu* se lze setkat například s pojmy jako *epická struktura*, kterou známe především ze žánru válečného filmu a která nesleduje pouze jednu hlavní postavu, ale soustředí se většinou kolem určité události, kterou střídavě nahlíží z perspektivy různých postav. Má více než jednu dramatickou situaci a může se odehrávat na různých místech a v různém čase. *Epizodická struktura* naproti tomu nemá žádnou hlavní postavu ani jasnou dramatickou situaci. Sleduje mnoho postav, v určitém vymezeném místě a čase, typicky například osudy v rámci jedné vesnice na ploše více let. Dále lze narazit i na termíny *mozaiková struktura* a *leporelo*, u kterých se nezachovává jednotu času ani lineárnost vyprávění. Podstatné však je, že i tyto nekonvenční způsoby do jisté míry vždy čerpají ze základní tříaktové struktury⁹.

4.2.1 První dějství

Úvodní dějství v klasické tříaktové struktuře má za cíl seznámit diváka se světem filmu a nastavit počáteční parametry příběhu. Podle Syda Fielda musí být divák na ploše přibližně třiceti minut seznámen s kontextem příběhu a porozumět, jaká v tomto světě fungují pravidla. Klíčové v tomto ohledu je představit hlavní postavu a stav, ve kterém se právě nachází. Na úspěšnosti provedení prvního dějství závisí identifikace diváka s postavou, tedy schopnost emocionálně se navázat na postavu a spolu s ní prožívat děj filmu. První dějství má naplňovat charakteristiku stabilní fáze příběhu hlavní postavy, která vytváří pole pro následnou destabilizaci¹⁰. Součástí prvního dějství může být i *prolog*, tedy sekvence událostí, které se odehrávají ještě před započnutím hlavního děje filmu. Zejména v americké konvenční kinematografii se často využívá tzv. *hook*, jedná se o začlenění atraktivní scény, která diváka navnadí na sledování, upoutá jeho pozornost. Měla by být umístěna na začátek, nejpozději do patnácté minuty filmu. Správný *hook* by měl předjímat hlavní dějovou linku filmu. Logicky nemůže být zcela samoučelný, jelikož by diváka zmátl a odvedl by jeho pozornost nežádoucím směrem. K prvnímu dějství se také váže pojem *inciting incident*, je to událost, která hlavní postavě přinese problémy, které je nucena řešit.

9 ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2. str. 44-47

10 NOVOTNÝ, David Jan. *Chcete psát scénář?*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2000. ISBN 80-85883-52-x. str. 16-20

4.2.2 První bod obratu

V návaznosti na *inciting incident*, který přináší určitý problém a destabilizaci světa hlavní postavy, přichází kolem třicáté minuty filmu *první bod obratu*, kdy se zásadně mění směřování příběhu. Jde o klíčový moment, kdy se postava rozhodne změnit nepříznivý běh událostí a začne jednat. Zároveň tento moment stanovuje cíl hlavní postavy, za kterým se rozhodne směřovat v průběhu *druhého dějství*. Ve většině případů tvoří *první bod obratu* ve spojení s *inciting incident* zápletku celého filmu. Jeho hlavním parametrem je, že by měl být překvapivý, ale zároveň věrohodný. Podle pouček se ve filmu nejčastěji objevuje ve formě detailu či polodetailu na hlavní postavu, ve kterém přemýšlí a dochází k rozhodnutí. Následky tohoto rozhodování poté reprezentuje činy. První bod obratu startuje příběh a překlenuje první a druhé dějství. V tomto momentu se však hlavní postava často nerozhodne správně, což na ploše druhého dějství postupně zjišťuje.

4.2.3 Druhé dějství

Prostřední a nejdelsí část příběhu je ve znamení překážek, které musí hlavní postava překonávat na cestě k cíli. Tyto *peripetie* by měly eskalovat a postupně postavu dovést až na samotné dno¹¹. Tento moment se nazývá *midpoint* a charakterizuje se jako bod, ze kterého není cesty zpět. Hlavní postava však musí vše překonat a jít stále za svým cílem, nabyté zkušenosti jí však postupně mění a dochází poznání.

Vzhledem k rozsahu *druhého dějství*, jakožto poloviny celého filmu, je to nejčastěji také prostor pro vedlejší dějové linie. Je běžné, že má film více dějových linií, které se navzájem proplétají a podpírají. Důležité je zachovat hierarchii těchto linií a podle toho jim věnovat adekvátní prostor, aby se divák ve spletnosti děje neztratil. *Druhé dějství* by mělo nabízet velké množství zvrátů, které udržují pozornost a posouvají děj kupředu. Důležitým prvkem je věrohodnost, divák by měl být zvraty překvapován, ale v množině pravděpodobnosti, aby rozhodnutí všech postav v ideálním případě vytvářela dojem nezbytnosti.

11 ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2. str. 85-91

4.2.4 Druhý bod obratu

V tomto bodě se hlavní postava nachází nejbližší selhání, což jí vyburcuje k činu, který znovu převrátí běh událostí. Základním principem je, že ve *druhém bodě obratu* by mělo přijít rozhodnutí opačné tomu v *prvním bodě obratu*. Tato kontrapozice vyjadřuje zkušenost, kterou postava nabyla ve druhém dějství, a jejich kontrast představuje vývoj, kterým prošla. V případě, že body obratu si nejsou navzájem opačné, příběh stagnuje a nevytváří se prostor pro další směřování příběhu. Pokud nejsou body obratu opačné, nemusí to ale být nutně chybou. *Druhý bod obratu* úzce souvisí s vyzněním celého filmu, tak jako *první bod obratu* spoluurčuje zápletku příběhu, tak *druhý bod obratu* spoluurčuje jeho vyústění. Velmi často je však obtížné jej přesně určit, jelikož hlavní postava činí mnoho rozhodnutí, zejména v evropské kinematografii není přítomnost *druhého bodu obratu* vždy pravidlem. Souvisí to také s tím, do jakého konce film směřuje. U konvenční kinematografie je to zpravidla šťastný konec, čímž vzniká nutnost nechat hlavní postavu, na základě zkušeností nabytých v *druhém dějství*, přehodnotit prvotní rozhodnutí z *prvního bodu obratu* a tentokrát se rozhodnout správně. Místo svých *wants*, začít následovat své *needs*. Naplnění tohoto principu vytváří u diváka dojem dokončenosti a zadostiučinění. U filmů se špatným, či nejasným koncem naopak *druhý bod obratu* není bezpodmínečnou nutností, protože film má často záměr vzbudit na konci v divácích jiný než harmonický pocit.

4.2.5 Třetí dějství

Poslední dějství je vyústěním příběhu. Jeho hlavním obsahem je dovést příběh do cíle. Musí dojít k vyvrcholení, po kterém se navrátí svět hlavní postavy zpět do rovnováhy, ale v něčem je změněný oproti situaci v prvním dějství. Jak je již naznačeno výše, strukturu *třetího dějství* velmi ovlivňuje, zda je konec filmu šťastný, či nikoliv. Oba přístupy mají za cíl vyvolat u diváka opačné emocionální přijetí a podpořit tak téma filmu. Špatný konec může být například podpořen záměrnou dramaturgickou chybou, za účelem posílení pocitu frustrace.

Zvláštní kapitolu tvoří otevřené konce, časté řešení u krátkometrážních filmů. U otevřených konců platí, že by diváka měl zanechat ve stavu, kdy mu nabízí ideálně dvě potenciální konkrétní řešení, ale nestanoví, které z nich se skutečně stalo. Nechává diváka záměrně v nejistotě, ale dává mu na výběr.

Pokud má film otevřený konec ve smyslu nejasného vyústění v nepřeborném množství možností, zanechává ho ve stavu zmatení a frustrace, která je v tomto případě ke škodě.

Z dramatického hlediska je pak klíčová přítomnost *katarze*. Již podle *Aristotela* drama na recipienta působí skrze dvě esenciální emoce - soucit a bázeň. V závěrečné fázi dramatu proto musí přijít moment *katarze*, při kterém dochází k emocionálnímu vyvrcholení těchto emocí, a tím se divák od těchto vášní očišťuje, a příběh může skončit. Její intenzita se pojí na identifikaci diváka s hlavní postavou, protože na ni závisí, jak silně divák tyto emoce skrze hlavní postavu prožívá.

Součástí třetího dějství může být také *epilog*, tedy sekvence událostí, která naznačuje, jak se osudy postav filmu odvíjejí dál po konci dramatického oblouku příběhu. *Epilog* je v konvenční kinematografii většinou spíše harmonizujícího charakteru, kdy divák dostává komfortní objem informací a může se tak s klidným pocitem odpoutat od světa filmu.

4.2.6 Smiley-Thompsonova metoda

Jedná se o pomůcku při psaní nebo zpětné analýze scénáře, která v devíti bodech pokrývá nezbytné složky konvenční narativní struktury¹². Podle Smiley-Thompsonovy metody devíti bodů musí první dějství definovat *výchozí situaci* a *hlavní postavu*. Následně musí dojít k *narušení rovnováhy*, na které hlavní postava reaguje vytvořením *plánu*. První bod obratu Smiley-Thompsonova metoda definuje jako *překvapení*, které se mění na *překážku*. Druhé a třetí dějství je reprezentováno bodem *komplikace*, tedy výčtem všech překážek na cestě k cíli. Bod *vyvrcholení* označuje, jak příběh dopadne a *rozřešení* popisuje, jak bude svět filmu pokračovat dále.

12 ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2. str. 51-52

4.3 Postava

Drama je definováno jednáním postav a bez jednání není dramatu¹³. Postava je těžištěm filmového vyprávění, přes kterou divák vnímá svět filmu. Definuje ji její cíl, za kterým má potřebu jít a překonávat kvůli němu překážky. Na své cestě za cílem musí projít postava vývojem. Při překonávání překážek se musí něčemu učit, aby mohla na konci dojít novému poznání. Tento pomyslný oblouk se klene od začátku ke konci filmu a kulminovat by měl nejdříve v jeho středu¹⁴. Konvenční teorie přisuzují postavě dva nezbytné parametry - v angličtině *wants* a *needs*. Vnější směřování (*wants*), za kterým postava aktivně jde, a vnitřní potřeba (*needs*), kterou skutečně potřebuje a uvědomí si to až před koncem filmu. Stanovení těchto dvou navzájem propojených parametrů u všech důležitých postav dává příběhu hybnou sílu, díky které je divák schopen postavám porozumět.

Postavy v dramatu poznáváme skrze jejich činy a rozhodnutí. Oproti literatuře ve filmu nestačí určitou vlastnost konstatovat, pak se jeví nuceně. Skrze toto poznávání si k postavám vytváří divák určitý vztah. Divák má přirozenou tendenci se s postavou identifikovat, pokud jedná kladně. Pojem identifikace je klíčový zejména u hlavní postavy, přes kterou by měl divák nazírat svět filmu. Toto splynutí vědomí diváka a filmové postavy souvisí s povahou filmového média, které umí komunikovat na emocionální úrovni¹⁵. Identifikace však vždy nemusí být autorským záměrem, naopak existují postupy, jak diváka od příběhu zcizovat, aby při sledování filmu méně zapojoval emocionální centra a zůstal v pozici racionálního odstup.

Správné určení hlavní postavy je stěžejní, velmi úzce to souvisí se strukturou filmu, jelikož v teorii platí, že oba body obratu mají být navázány právě na hlavní postavu, její rozhodnutí a následné jednání. Divák zároveň má tendenci ulpívat pozorností na postavách, kterým rozumí a které dělají z jeho pohledu správná rozhodnutí, proto je při neopatrném zacházení možné nezáměrně ztratit hlavní postavu.

13 DANIEL, František a Miloš Václav KRATOCHVÍL. *Cesta za filmovým dramatem*. Praha: Orbis, 1956. str. 59-60

14 MATHAUSOVÁ, Milena. *12 pádů scenáristiky: scenáristický slabikář*. Praha: Victoria Publishing, 1996. ISBN 80-7187-071-4. str. 37

15 MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. ISBN 978-80-7331-126-1. str. 165-169

5. ROZBORY FILMŮ

5.1 *Métabolisme ou quand le soir tombe sur Bucarest*

rok vzniku: 2013

stopáž: 85 min

režie a scénář: Corneliu Porumboiu

5.1.1 *Děj*

Filmový režisér je uprostřed procesu natáčení svého celovečerního filmu. Zároveň má milostný poměr s jednou z hlavních *hereček*, které by rád přidal do filmu scénu, ve které se objeví nahá a kterou považuje z významového hlediska za důležitou. Před *výkonnou produkční* předstírá zdravotní problémy, aby odložil natáčení a mohl s herečkou v soukromí zkusit. Na ploše několika dnů, které tím získá, scénu společně opakovaně zkouší a cizelují, paralelně s tím pokračuje jejich poměr, který se zdá být spjatý více s filmem, než s nimi samými. Produkce filmu však tlačí, aby natáčení pokračovalo. Scénu se však stále nedaří nazkoušet k režisérově spokojenosti. Herečce je nabídnuta role v jiném filmu, který se má brzo natáčet, a jejich poměr s režisérem se blíží postupně k rozpadu. Poté, co scénu nakonec natočí, se jí režisér rozhodne další den přetočit s menším důrazem na hereččinu úlohu. Film končí v maskérně, kde se herečka připravuje na svůj poslední natáčecí den. Její angažmá ve filmu stejně jako poměr s režisérem je u konce, ačkoliv natáčení filmu pokračuje dál.

5.1.2 *Postavy*

Ve filmu lze jasně definovat *hlavní postavu* režiséra, nejedná se však o klasického protagonistu. Ve filmu neučiní nic, za co by byl hoden následování. Na ploše filmu nevzniká identifikace s hlavní postavou, divák je ve vztahu k postavě stejně jako ke zbytku celého filmu udržován ve zcizeném odstupu. Postava režiséra je posedlá autenticitou svých scén, jedná se o strohou osobu, která příliš neprojevuje své city. Jeho režie i poměr s herečkou je mechanického rázu. Jeho motivací je dovést scénu k dokonalosti. Je zaujatý pouze svým filmem a k herečce přistupuje pouze jako k rekvizitě, kterou využívá jak v rámci filmu, tak na osobní, fyzické úrovni.

Vedlejší postavou je právě herečka, která se zdá být smířena se svou rolí režisérova nástroje a k této roli přistupuje s chladnokrevnou samozřejmostí,

stejně jako k jejich poměru. Do jisté míry se jedná o prázdnou nádobu, která se podřizuje jeho vůli ve všech směrech, a přesto si paradoxně zachovává svojí hrdost.

V telefonních hovorech se svým partnerem, který není ve filmu vůbec zobrazen, opakovaně s ledovým klidem zapírá svůj poměr, čímž ani k ní nemůže divák z morálního hlediska identifikačně přilnout, a tak tím není ohrožena suverenita hlavní postavy.

Vedlejší postavy důležité z dramatického hlediska jsou dvě. Výkonná produkční, která, ačkoliv upozaděná, supluje svojí funkcí antagonistu. Opakovaně vyvolává na hlavní postavu časový tlak a zosobňuje hrozbu ve filmu nezobrazeného kolosu natáčení. Druhou je jiný režisér, kterého ústřední pár potká při večeři v restauraci a naruší jejich homogenní svět nabídkou role v jeho novém připravovaném filmu.

5.1.3 Téma

Jedná se o kritickou sondu do filmařského prostředí, velmi odlišnou od jiných filmů podobného rázu, které mají tendenci látku spíše idealizovat. Na samotném natáčení se ve filmu nikdy neocitneme, je přítomno pouze na pozadí a udává filmu časový rámeček. Během vzájemných rozhovorů hlavního dvojice postav často naráží na úvahy nad filmem a životem obecně. Za téma považují režisérovu posedlost dokonalostí (oné scény), která ovšem má spíše negativní vlastnosti - vyprázdňenost, povrchnost, labilita. Jedná se Porumboiovu chladnou studii vztahu režiséra a jeho filmu, toho jak film (nebo jakákoliv posedlost) ovlivňuje do něj zainteresované osoby, jak prorůstá a ovlivňuje jejich osobnost. A to pro Porumboia typickým, velmi chladným a odpsychologizovaným způsobem.

5.1.4 Forma a styl

Pojetí je velmi radikální, jelikož celý film se sestává pouze ze sedmnácti dlouhých záběrů s průměrnou délkou necelých pěti minut na záběr. Nejdelší z nich dosahuje délky přesahující devět minut. Většinou jsou záběry řešeny staticky, menší část vnitrozáběrovou montáží, která ale není přebujelá, naopak velmi subtilní až strohá. Stejně strohá je i scénografické řešení, převážně se pohybujeme v poloprázdných a barevně nevýrazných interiérech. Pouze jednou se ocitáme v exteriéru a to sice v nevýrazné noční ulici při čekání na taxi.

5.1.5 Struktura

Z dramaturgického hlediska lze ve filmu najít prvky klasické tříaktové struktury. Hlavní postava prochází obloukem a na konci se ocitá tam, kde začala, tedy zpět v procesu natáčení. Nelze říci, že by došlo k identifikaci s hlavní postavou, přestože zájem o ní vzniká. Děj filmu je situován kolem oné nahé scény, která je vlastně jedinou dokončenou dějovou linií. *První bod obratu* přichází v momentu, kdy se režisér rozhodne předstírat zdravotní potíže, aby získal čas na scénu, kterou považuje za podstatnou. *Druhým bodem obratu* je moment, kdy se naopak onu scénu rozhodne přetočit a ubrat její důležitost. Z filmu není jednoznačně patrné, zdá se jeho zájem o scénu ryzí, či je jeho snaha pouze zástěrkou k prohloubení poměru s herečkou. Citový odstup všech postav nám zabraňuje v hlubším porozumění, zda měl jejich vztah pro někoho z aktérů nějaký význam. Přesto právě vztah k oné nahé scéně a vztah k herečce se prolínají a vytváří *hlavní dějovou linii* filmu. Stejně tak jako vztah s herečkou ochabuje, tak scéna přichází o svojí důležitost.

Toto určení hlavní dějové linie potvrzuje *expozice* filmu, která je vměstnána pouze do úvodního záběru filmu, téměř šest minut trvající jízdy autem nočními ulicemi města. Z kontextu rozhovoru se dozvídáme, že se jedná o režiséra a jeho herečku. Od začátku v rámci rozhovoru probírají režisérův záměr přidat do filmu nahou scénu, čímž se okamžitě nastoluje hlavní dějová linie. Scéna začíná uprostřed probíhajícího dialogu, což je dramaturgicky výhodný postup, který automaticky diváka, který se snaží dohnat informační deficit, vtahuje do děje. Scéna končí jejich polibkem, což dává najevo, že mezi postavami není pouze profesní vztah. Tento překvapivý moment v této zkrácené expozici nabourává rovnováhu nastoleného světa režisér-herečka překvapivou skutečností, že jsou zároveň milenecký pár, a tím vzbuzuje zájem diváka.

Hned následující scénou je již zmíněná scéna obsahující *první bod obratu*. Režisér se rozhodne předstírat zdravotní potíže s břichem, aby získal čas na nahou scénu, o které předtím mluví při jízdě autem. Sedí v bytě a přemýšlí při snídani složené pouze z kávy a cigarety, následně se odhodlá k činu. Tento zvrát je znázorněn tím, že si vezme z kuchyňské linky vidličku a silou si jí tlačí do břicha, aby si způsobil bolest, patrně kvůli autenticitě budoucího telefonátu s produkcí, což koresponduje s jeho režijní posedlostí autenticitou.

Tato klíčová scéna je informačně velmi strohá a nečitelná. Přesto z hlediska dramaturgické teorie je to vlastně klasický první bod obratu. Sledujeme postavu, která se k něčemu rozhoduje a poté vykoná čin, kterým změní běh událostí. Tímto, již po deseti minutách, končí *první dějství* filmu.

Druhé dějství je ve znamení snahy o pokoření oné scény, kterou režisér nutí herečku pořád dokola opakovat do nejmenších detailů a nikdy není spokojený. V mezičase spolu tráví čas v autě, při jídle nebo sexu. Jejich poměr, stejně jako připravovaná nahá scéna, se nikam neposouvají. Ve druhém dějství je proto klíčová přítomnost již zmíněných dvou dramaticky podstatných vedlejších postav, které dávají ději dynamiku, protože obě reprezentují *vedlejší dějové linky* a zároveň nezbytné *komplikace*. Díky nim se jinak statický děj druhého dějství posouvá kupředu.

Výkonná produkční reprezentuje tlak natáčení, proti kterému se musí hlavní postava vymezit, což dává druhému dějství vůbec vzniknout. Zajímavé je, že se s ní seznamujeme poprvé pouze přes telefon při scéně, kdy se hlavní postava rozhodne předstírat zdravotní potíže s břichem. Výkonná produkční je poté přítomna ve filmu ještě dvakrát, tentokrát již osobně. Nejprve v lobby hotelu, kdy znovu dostává hlavní postavu pod tlak tím, že musí jít k doktorovi a svoje zdravotní potíže zdokumentovat, kvůli pojistnému pokrytí finančních ztrát z odloženého natáčecího dne. Podruhé, v posledním záběru filmu, když ji režisér v maskérském karavanu za přítomnosti doktora úspěšně obelstí patrně zfalšovaným videem z vyšetření. Celá tato dějová linka slouží pouze jako podpůrná k lince se zkoušením nahé scény, během filmu jí nevěnujeme pozornost jindy než v těchto vyjmenovaných scénách. Nikde ve filmu není naznačeno, kde si falešné video z vyšetření opatřil, či snad dokonce zda na onom vyšetření ve skutečnosti sám opravdu nebyl. I hlavní postava, zdá se, není tímto tlakem příliš rozrušená. Dramaturgicky tento tlak ale cítíme a celá linie vytváří napětí a tím i zájem. Tato linie je uzavřená pouze formálně, fakticky se ale odpovědi nedočkáme.

Stejně tak jako výše zmíněná vedlejší postava dává vzniknout prvnímu obratu, druhá vedlejší postava, tedy postava jiného režiséra, se kterou se ústřední pár potká při večeři v restauraci, připraví pole pro obrat druhý.

Tento jiný režisér si k nim přisedne a vypráví o svém filmu, který právě připravuje. Zároveň projevuje zájem, aby v se v jeho novém filmu herečka, kterou zde potkává poprvé, ucházela o hlavní roli. Ta se k zájmu staví otevřeně a tím se děj filmu přesouvá do finální fáze, jelikož roztočený film protagonisty-režiséra, který byl doposud jediným sledovaným světem, bude následně nahrazen dalším filmem, dalším světem. Poprvé se tím otevře určitá zacyklenost procesu vzniku filmu a konečnost jejich aktuálního stavu a vztahu. Při jejich dialogu v restauraci po odchodu vedlejší postavy jiného režiséra a při následném čekání na taxi si navzájem nepřímo stanoví, že jejich vztah se blíží ke svému konci. Režisérova skrývaná žárlivost a hereččina chladnost dává pocit, že mezi herečkou a vedlejší postavou jiného režiséra dojde k podobnému pracovní- osobnímu vztahu. Tento naznačovaný koloběh nenabízí východisko, pouze divákovi dává možnost prožívat s postavami depresivní konec jednoho cyklu. Tato scéna je dramatickým vrcholem druhého dějství, který připravuje pole pro *druhý bod obratu*. Ten přichází při večerním rozhovoru mezi režisérem a herečkou v hotelu. Režisér jí sděluje, že onu nahou scénu, jejíž natáčení mimochodem není ve filmu vůbec nikdy zobrazeno, by rád přetočil s menším důrazem na postavu herečky. Tento *druhý bod obratu* sice rámcově splňuje svoje konvenční náležitosti, přesto je konvencím již nadobro vzdálen svým subtilním pojetím. V tomto bodě, kdy běžně filmy spektakulárně vrcholí, je *Métabolisme ou quand le soir tombe sur Bucarest* velmi strohý. Hlavní postava přehodnocuje svůj úvodní záměr nastavený v *bodě obratu jedna* a dostáváme se ke konci filmu.

V souladu s tím je *třetí dějství* dohrou velmi subtilní. Postava režiséra bez vysvětlení předkládá výkonné produkční video z vyšetření a vyhýbá se postihu. Po jejich odchodu se v tomtéž karavanu začne připravovat herečka na poslední natáčecí den. Její epizoda ve filmu končí stejně jako svět, který jsme sledovali, tím tento film končí.

Na ploše celého filmu jsou v rámci rozhovorů verbalizovány úvahy na téma filmu i mimo něj, které nelze přesně dramaturgicky pojmenovat a nezapadají do žádného ustáleného systému. Přesto jsou po stránce divácké atraktivity rovnocenné, ne-li převyšující, právě analyzovanou dějovou linií. Tyto intelektuální debaty spolu s vyprázdněnou dějovou linkou vytvářejí dojem, že film *Métabolisme ou quand le soir tombe sur Bucarest* se pohybuje na pomezí filmu a úvahy.

5.1.6 Smiley-Thompson metoda

1. výchozí stav

Režisér a herečka točí film

2. hlavní postava

Režisér

3. narušení rovnováhy

Režisér a herečka mají mezi sebou poměr

4. plán

Natočit nahou scénu

5. překvapení

Režisér přeruší natáčení, aby mohl scénu zkoušet

6. překážka

Režisér musí doložit vyšetření

7. komplikace

Scéna se nedaří

Vztah se neposouvá

Produkce chce, aby podstoupil vyšetření

Jiný režisér nabízí herečce roli

8. vyvrcholení

Režisér se rozhodne scénu přetočit bez důrazu na herečku

9. rozřešení

Natáčení filmu pokračuje dál, úloha herečky stejně jako poměr jsou u konce

5.1.7 Shrnutí

Film vykazuje prvky klasické tříaktové struktury. První bod obratu lze jasně určit, přichází však nestandardně brzy. Druhé dějství je poměrně vyprázdněné. Druhý bod obratu je velmi nenápadný a v nedostatečném kontrastu k prvnímu. Téma filmu není jednoznačné. Antagonista je upozaděný. Všechny tyto zjištění souhrnně dokazují autorovu schopnost pracovat s dramaturgií velmi svobodně, pouze za účelem podpoření funkčnosti svého nekonvenčního záměru.

5.2 Poklad

rok vzniku: 2015

stopáž: 89 min

režie a scénář: Corneliu Porumboiu

5.2.1 Děj

Costi pracuje v kanceláři, má hypotéku a rodinu. Jeho syn se na základní škole potýká se šikanou. Costi mu vypráví pohádky o Robinu Hoodovi a učí ho, jak se agresorům postavit. Jejich celkem obyčejný život naruší návštěva souseda, který žádá o půjčku 800 eur, jelikož se nachází na pokraji exekuce kvůli nesplaceným půjčkám. Costi jej odmítá s tím, že tolik peněz ani nemá. Poté se ho však soused rozhodne zasvětit do svého zoufalého plánu. Za vypůjčené peníze chce opatřit detektor kovu, aby pátral na zděděném pozemku po ukrytém pokladu, o kterém mu před svou smrtí řekl jeho dědeček. Nabídku rozdělit se o případný nález Costi přijímá a postupně dá dohromady peníze a opatří i specialistu s detektorem kovu. Po dlouhé anabázi hledání se specialista ukáže jako neschopný a po hádce se sousedem odjíždí. Po několikahodinovém kopání se mužům opravdu podaří najít železnou truhlu. Hned za plotem pozemku je chytí policejní hlídka, která přijede na udání. Nalezený poklad se musí totiž vždy nahlásit k posouzení, zda se nejedná o národní dědictví, na které by měl nárok stát. Na policejní stanici truhlu otevřou a zjistí, že je plná starých německých akcií, nález si tedy muži mohou ponechat. Po jejich návratu je Costův syn zklamaný, čekal klasický zlatý poklad. Druhý den se jejich nepodařená výprava rázem změní na kolosální úspěch, když se dozví, že akcie mají obrovskou cenu. Z části získaných peněz Costi nakoupí ve zlatnictví množství šperků, aby udělal synovi radost. Na dětském hřišti nechá syna otevřít truhlu, aby měl svůj vysněný poklad. Přihlížející děti se o část šperků začnou přetahovat, ale Costi jim je po vzoru Robina Hooda nechává. V dětských rukou se šperky za tisíce eur mění v hračku a kamera se otočí směrem k obloze, kde zrovna praží slunce.

5.2.2 Postavy

Costi je klasickým případem *protagonisty*, sic jeho rozhodnutí zapojit se do hledání pokladu je motivováno až vidinou finančního prospěchu. Jeho počáteční motivací jsou tedy peníze, ačkoliv není tlačěn nutností. V tomto ohledu není jeho motivace z dramaturgického hlediska klasická. Všechna jeho další rozhodnutí

postupně ale spějí k morálnosti, čímž Porumboiu vytváří stupňující se potřebu divácké identifikace s hlavní postavou. Vytváří tím vývoj postavy, který vyvrcholí altruismem na dětském hřišti, kdy se důmyslně propojí postava Costiho a příběh o Robinu Hoodovi, který je zmíněn na začátku filmu.

Oproti tomu *vedlejší postava* souseda, je dramaturgicky mnohem čitelnější, je hnán okolnostmi, které jsou ve filmu jasně stanovené a srozumitelné. Naopak ale postava neprochází téměř žádným vývojem.

Další postava specialisty s detektorem kovu je spíše komického rázu břídila a mimo drobného konfliktu se sousedem je spíše prostředkem k dosažení cíle ústřední dvojice, než skutečnou postavou s dramatického hlediska.

5.2.3 Téma

Název filmu Poklad přímo odkazuje k dějové náplni celého filmu, zároveň však reprezentuje v obecnější rovině ideu cíle. Film pojednává o procesu cesty za pokladem jako o principu. Tematicky film vnímám jako podobenství *cesty k určitému cíli*. Ve chvíli, kdy Costi dosáhne cíle, uvědomuje si, že jej vlastně nepotřeboval. Dostavuje se katarzní pocit vykoupení, že nalezení pokladu je zadostiučiněním samo o sobě a nabyté bohatství vlastně není skutečně podstatné.

5.2.4 Forma a styl

Hyperrealistický režijní přístup Cornelia Porumboia v tomto filmu vrcholí. Film je postupem práce zobrazeným do nejmenších procesních detailů, ozvláštněný o svérázný situační humor. V tomto ohledu je důležitá práce s filmovým časem, která má na diváka až mučivý efekt, ale zároveň je i zdrojem komična. Práce s kamerou je podobně jako v ostatních filmech autora velmi subtilní a minimalistická. Oproti předchozí autorově tvorbě je ale film formálně konvenčnější, ačkoliv strukturou zůstává autor dále radikální.

5.2.5 Struktura

Prvky základní tříaktové struktury jsou patrné i v tomto druhém případě. Je zde pouze jedna hlavní postava, vyprávění je lineární. Body obratu v tomto případě jsou v protikladné vazbě. *První bod obratu* představuje Costiho rozhodnutí pomoci sousedovi s hledáním pokladu. Cílem je nalezení pokladu. *Druhý bod obratu* přichází patrně až na samém konci, kdy dojde poznání, že poklad nepotřebuje a vymyslí plán, jak s ním naložit. Film téměř postrádá třetí dějství, jelikož dále nemá jasný směr, kam by mohl pokračovat.

Expozice představuje hlavní postavu v rodinném kruhu. Důraz je zde dán na Costiho vztah se synem, který je obětí šikany spolužáků ve škole. Prvním záběrem filmu se ocitáme, stejně jako u předchozího filmu, uvnitř auta a v rozběhnutém dialogu. Když večer čte Costi synovi příběh o Robinu Hoodovi, který se významově váže na samotný závěr filmu, jsou přerušeni příchodem souseda. Znovu tedy příliš neztrácíme čas rozsáhlým exponováním výchozí situace. Tentokrát je však toto narušení rovnováhy klasičtější povahy, jelikož Costi zprvu žádost o pomoc odmítne, přijme ji až napodruhé. Toto zdvojení je funkční prvek, který vytváří napětí a zároveň podporuje věrohodnost. Rozhodnutí ale přichází brzy, hned v následujícím záběru v rozhovoru se ženou. Důležité je, že Costiho přesvědčí až vidina peněz, i když sousedova zoufalá otevřenost v jeho rozhodnutí také hraje roli. *První bod obratu* je tak znovu umístěn velmi brzy, a to již v 10. minutě filmu. Od této chvíle mají postavy stanovený cíl a *hlavní dějovou linii*. Následně začíná *druhé dějství*, které je oproti poučkám paradigmatu v nepřiměřené převaze oproti zbylým dvěma. Z toho vychází i celkové divácké vnímání celého filmu jako dlouhé a vyčerpávající cesty plné překážek, což je pravděpodobně záměrné, protože to koresponduje s tématem filmu.

Po strukturní stránce je *druhé dějství* příkladné. Množstvím překážek a zvrátů, kterým musí postavy čelit, by se téměř vyrovnalo standardní komerční produkci. Povaha překážek je ale neobyčejně banální a zvoleným způsobem vyprávění jde autor proti primární atraktivnosti, což je poměrně odvážné a zajímavé řešení. Hyperrealismus typický pro rumunskou novou vlnu tak dostává nový rozměr, když samostatnou *vedlejší dějovou linii* představuje například snaha Costiho uvolnit se z práce. Tento banální úkon je však kompletně a příkladně vystavěn a eskalován, dokud nevyvrcholí konfrontací se šéfem.

Ten Costimu skutečné důvody nevěří a vnucuje mu, že se z práce ulévá jistě kvůli milostnému poměru. Překvapivým vyvrcholením této komplexně vystavěné dialogové scény je moment, kdy se Costi musí přiznat k neexistujícímu milostnému poměru, aby ho šéf nechal na pokoji. S podobnou pečlivostí Porumboiu buduje celý proces hledání pokladu, který se tak svojí délkou dostává z hlediska diváckého zážitku téměř na fyzickou úroveň. Což je znovu příklad velmi sofistikované dramaturgické práce s diváckým očekáváním, díky kterému je následné objevení pokladu opravdu překvapivé. K tomuto vrcholu dojde v 61. minutě filmu. V momentě, kdy mohl potenciálně příběh končit, je třeba přidat další komplikace v podobě policejní kontroly. Tento zvrat je ovšem nedostatečně dramaturgicky připraven, a proto se jeví na hraně věrohodnosti, což je následně kompenzováno nedostatečně - verbální cestou, kdy policista řekne, že přijeli na udání. Tragikomická zastávka na policejní stanici vede ke zjištění, že v truhle není zlato, ale úřední listiny. Po návratu Costiho domů, je syn zklamaný, že nenašel opravdový zlatý poklad. Návštěva banky následujícího dne a následné zjištění, že se jedná velké bohatství definitivně ukončuje dlouhou sérii komplikací a překážek druhého dějství.

V tuto chvíli přichází interpretačně komplikovaný *druhý bod obratu a třetí dějství*. Costi se rozhodne s pokladem naložit tak, že nakoupí šperky, které následně přinese ukázat synovi na dětské hřiště. Není ovšem na první pohled jasné, zda šperky představují všechny získané peníze, či zda jen jejich část. Za získaný milion eur, při průměrné ceně jednoho šperku 2000 eur, by muselo být v truhle přes pět set kusů šperků, aby utratil všechny získané peníze. Z čehož vychází, že se z jeho pohledu jednalo o postradatelnou částku, malou část finančního obnosu, který získal. Akt podělení se s dětmi o poklad odkazuje na zmínku o Robinovi Hoodovi v úvodu filmu, následný dlouhý odjezd kamery spolu s ironizující závěrečnou písní, nemá zcela jednoznačný výklad, přesto přináší velmi intenzivní pocit úlevy a vykoupení po náročném cestě k cíli.

5.2.6 Smiley-Thompson metoda

1. výchozí stav

Obyčejný rodinný život

2. hlavní postava

Costi

3. narušení rovnováhy

Soused chce půjčku

4. plán

Nepůjčit sousedovi

5. překvapení

Soused chce hledat poklad

6. překážka

Najít poklad

7. komplikace

Opatřit peníze

Zajistit si volno v práci

Získat detektor kovu

Překonat technické potíže

Policejní kontrola

Poklad není zlato, ale listiny

8. vyvrcholení

Listiny mají velkou cenu, Costi dosáhl cíle-pokladu

9. rozřešení

Costi na pokladu nelpí a rozdělí se s dětmi

5.2.7 Shrnutí

Film vykazuje prvky klasické tříaktové struktury. První bod obratu lze jasně určit, přichází však nestandardně brzy. Druhé dějství je po dramaturgické stránce přesné a přehledné. Druhý bod obratu je komplikovanější na určení i výklad, přichází pozdě, ale je v kontrapozici k prvnímu bodu obratu. Téma filmu není zcela jednoznačné. Absentuje klasický antagonista.

5.3 Srovnání filmů

Zkoumané filmy vykazují společný základní prvek, tříaktovou strukturu s klasickým prvním bodem obratu. Díky tomu vždy začne druhé dějství, což je velmi podstatné hledisko funkční stavby. Dále už se filmy zřetelněji rozcházejí na ploše druhého dějství po stránce množství a konvenčnosti komplikací. Do jisté míry se ale opět střetávají v druhém bodě obratu, tentokrát ale v dysfunkčnosti z hlediska klasické teorie. V prvním případě je druhý bod obratu příliš subtilní, v druhém případě není příliš jednoznačný. V obou případech to způsobuje zkrácené třetí dějství.

Oba filmy mají jasně patrnou hlavní postavu, která jde za určitým cílem. Obě postavy jsou svým způsobem aktivní. Vymezení základní dramatické situace u nich ale není snadné, jelikož jejich motivace nejsou příliš čitelné, přesto jsou obě postavy zdatně motivované určitou vnitřní potřebou. V tomto ohledu lze u obou filmů spatřovat náznak *wants* a *needs*. Témata filmů nejsou v obou případech jednoznačná, ale mají společný ráz cesty za určitým cílem, kterého nikdy nedosáhnou očekávatelným způsobem. K cíli se jejich snažení ale v obou případech dostane, a proto je klenba příběhu dokončená. V obou případech v momentu dosažení cíle překvapivě přichází až katarzní relativizace. Tento prvek nečitelnosti a následného překvapování diváka je jedním funkčních postupů, který Porumboiu opakovaně využívá.

V obou filmech je divák držen v emocionálním odstupu, vyprávěcími i formálními prostředky. I bez využívání konvenčních postupů na zaujmutí diváka, však filmy udrží pozornost díky precizní stavbě informační souslednosti. Divák má pouze minimální nutné množství informací, aby se mohl držet příběhu. Na zbytek je nucený přicházet sám.

Na filmech je znát silný rukopis ve všech složkách. Z konvenčního dramaturgického hlediska vykazují filmy podobné prvky dysfunkčnosti. Přesto na to na výsledný dojem z filmu jako celku nemá žádný fátálně negativní vliv.

6. ZÁVĚR

V této práci jsem se zaměřil na praktickou dramaturgii a stavbu filmového díla. Na základě získaných poznatků jsem provedl analýzu dvou vybraných filmů rumunského režiséra Cornelia Porumboia, *Poklad* (2015) a *Métabolisme ou quand le soir tombe sur Bucarest* (2013). Tímto procesem jsem zkoumal přítomnost konvenčních dramaturgických postupů v radikálních filmech současné evropské umělecké kinematografie. Z provedené analýzy, inspirované Smiley-Thompsonovou metodou devíti bodů podle Lindy Aronson rozšířené o další kategorie, jsem zjistil základní splnění náležitostí konvenční narativní struktury (tříaktové struktury), avšak nenaplněnou ve všech bodech.

Z dramaturgického hlediska je základním stavebním kamenem funkčnosti zkoumaných filmů precizní práce s prvním bodem obratu, který postavám stanovuje jasný cíl a je spouštěčem dramatu. Toho však autor využívá k tomu, aby v dalších fázích vyprávění mohl být uvolněnější a svobodnější. Corneliu Porumboiu se evidentně při tvorbě scénáře nedrží dramaturgických pouček, ale pouze jimi podpírá svoje nekonvenční záměry. S dramaturgií ve svých filmech tedy pracuje velmi svobodně. Jeho filmy jsou svojí částečnou nečitelností velkou výzvou pro diváka, aby hledal odpovědi na otázky, které Porumboiu pečlivě klade a pečlivě nedořikává. Jedná se o promyšlenou hru s divákem, který se i přes nepřístupnost pojetí nepřestává zajímat o postavy a budoucí děj. Ačkoliv z dramaturgického hlediska nejsou filmy konvenčně ukončené, divácký dojem je přesto celistvý.

Z těchto důvodů lze konstatovat, že přítomnost dramaturgických pouček ve filmech Cornelia Porumboia byla částečně prokázána, čímž se potvrdil předpokládaný výsledek zkoumání. Jako hlavní devizu práce shledávám, že jsem měl příležitost sesumarizovat a rozšířit své znalosti, které jsem nabyl po dobu studia. Negativním zjištěním je, že dostupná literatura se k dané problematice staví velmi uvolněně a neexaktně, místy si dokonce navzájem protiřečí. Což snahu o analytičtější přístup velmi komplikuje. Ačkoliv je dramaturgie tvůrčí a uměleckou činností, alespoň v základních principech by mohla být dle mého názoru ucelenější. Z profesního hlediska jsem se utvrdil v tom, že intuitivní práce s látkou je smysluplná cesta, která může přinášet pozoruhodné a přitom funkční výsledky.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Literatura:

- ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2. str. 96-99
- SERBAN, Alexandru Leo: Romanian cinema: from modernity to neo-realism. *Film Criticism* 34. 2010, č. 2-3., s. 18.
- MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. ISBN 978-80-7331-126-1. str. 17-18
- NOVOTNÝ, David Jan. *Chcete psát scénář?*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2000. ISBN 80-85883-52-x. str. 16-20
- FIELD, Syd. Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky. V Praze: Rybka, 2007. ISBN 80-87067-65-7. str. 15-17
- ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2. str. 44-47
- ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2. str. 50-51
- NOVOTNÝ, David Jan. *Chcete psát scénář?*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2000. ISBN 80-85883-52-x. str. 16-20
- ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2. str. 85-91
- DANIEL, František a Miloš Václav KRATOCHVÍL. *Cesta za filmovým dramatem*. Praha: Orbis, 1956. str. 59-60
- MATHAUSOVÁ, Milena. *12 pádů scenáristiky: scenáristický slabikář*. Praha: Victoria Publishing, 1996. ISBN 80-7187-071-4. str. 37
- MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. ISBN 978-80-7331-126-1. str. 165-169

Internetové zdroje:

- 2015: 11 million admissions in Romanian cinemas. *Cineuropa* [online]. [cit. 2017-09-01]. Dostupné z: <http://cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=en&did=304708>
- Corneliu Porumboiu. *Festival de Cannes* [online]. [cit. 2017-08-20]. Dostupné z: <http://www.festival-cannes.com/en/artist/corneliu-porumboiu-1>
- The Treasure (Comoara): Cannes Review. *Hollywood Reporter* [online]. [cit. 2017-08-14]. Dostupné z: <http://www.hollywoodreporter.com/review/treasure-comoara-cannes-review-796195>