

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

**Katedra stříhové skladby**

## **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**EXPOZICE DOKUMENTÁRNÍHO FILMU / DETERMINACE HRUBÝM  
MATERIÁLEM**

**BcA. Tomáš Elšík**

Vedoucí práce: MgA. Adam Brothánek

Oponent práce: RNDr. MgA. Martin Čihák Ph.D.

Datum obhajoby: 27.9.2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS

**FILM AND TV SCHOOL**

Editing department

**DIPLOMA THEORETICAL WORK**

**FIRTS ACT OF DOCUMENTARY FILM / DETERMINATION OF RAW  
FOOTAGE**

**BcA. Tomáš Elšík**

Supervisor: MgA. Adam Brothánek

Opponent: RNDr. MgA. Martin Čihák Ph.D.

Date of defense: 27.9.2018

Degree: MgA.

Prague, 2018

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma:

### **EXPOZICE DOKUMENTÁRNÍHO FILMU / DETERMINACE HRUBÝM MATERIÁLEM**

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

Praha, dne .....

.....

BcA. Tomáš Elšík

## **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.

## EVIDENČNÍ LIST

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

<b>Jméno</b>	<b>Instituce</b>	<b>Datum</b>	<b>Podpis</b>

## **ABSTRAKT**

Diplomová práce Expozice dokumentárního filmu / determinace hrubým materiálem se zabývá specifickými vlastnostmi narace v dokumentárním filmu s ohledem na stříhovou skladbu. Vychází ze současných i starších teorií naratologie, které aplikuji při analýze mého filmu Central bus station. V první části diplomové práce se zabývám jakostí dokumentárního filmu ve vztahu k jeho vzniku, realitě, pravdě a narativní struktuře. Tyto poznatky nadále používám při definování alternativní narativní formy tříaktové struktury filmového díla. V závěrečné části se zabývám, jak v praxi přistupovat k hrubému materiálu filmu a jak to ovlivňuje práci na expozici dokumentárního filmu. Diplomová práce je orientovaná tak, aby její poznatky mohly být využity pro praxi střihače.

## **ABSTRACT**

Diploma thesis Firts act of documentary film / determination of raw footage deals with the specific quality of narration in a documentary film, with respect of editing proces. It is based on current narratology theories that I apply in analyzing of my movie Central Bus Station. The first part of my diploma deal with the quality of documentary film in relation to its origin, reality, truth and narrative three-act structure. I continue to use this knowledge in defining the alternative narrative form of the three nude structures of the film work. In the final part I deal with how to approach raw material in practice and how it affects the work on the documentary film exhibition. The diploma thesis is oriented so that its knowledge can be used for the practice of the editor.

**PODĚKOVÁNÍ:**

Srdečně děkuji Adamu Brothánkovi, Martinu Čihákovi, Kristině Nedvědové, Jitce Kotrlové a Barboře Smutné.

## ÚVOD

V teoretické části diplomové práce budu vycházet ze tříaktové narativní struktury filmu a budu se snažit najít její specifika pro střihovou skladbu dokumentárního filmu. Tříaktovou strukturu jsem si vybral záměrně, protože ji hojně využívám ve své práci a získal jsem tak zkušenosti, ze kterých mohu čerpat. Její čistá forma se v dokumentárním filmu vyskytuje spíše okrajově, ale její nejrůznější deriváty jsou naopak běžné. Samozřejmě, že existují i jiné (stejně významné) přístupy k narativní struktuře filmu. Já si ale záměrně vybral tříaktovou strukturu, protože je známá a její mechanismus je pro mě jasně čitelný.

Nejprve se pokusím popsat klasické chápání tříaktové struktury hraného filmu. Následně se ho aplikuji na specifické podmínky určené dokumentárním filmem. Možné absence nebo nefunkčnost některých skladebných elementů tříaktové struktury pak mohou definovat její alternativní tvar pro specifické potřeby dokumentárního filmu.

Pro demonstraci i obhajobu svých myšlenek a názorů, bych rád použil mé osobní zkušenosti získané během práce na celovečerním filmu *Central bus station*. Tento film jsem tvořil jako režisér, střihač i kameraman. A tato unikátní i těžká zkušenost, mě naučila, jak tvrdý může být boj mezi nespoutanými idejemi režiséra a přesně zarámovanými možnostmi střihače. Proto tuto práci nemohu psát jen z pohledu střihače, ale ani z pohledu režiséra, jedná se mix těchto dvou pohledů na dokumentární film a jeho expozici.

Součástí diplomové práce je i postup práce střihače při hledání „správné“ expozice dokumentárního filmu. Půjde o popsání vnitřní logiky procesu hledání expozice spíše než o konkrétní skladebné postupy. Samozřejmě, že tato logika není všeobsažná a nelze ji aplikovat na všechny žánry dokumentárního filmu. Pro přesnější určení jde o metodu, kterou si zvolil režisér pro natáčení filmu. V tomto případě jde o observační metodu s více postavami bez předem daného scénáře. I když jsem v průběhu natáčení a střihu celý tento vymezený rámec porušil, jejich původní základ byl v materiálu filmu hluboce zakořeněn.

Pro lepší pochopení následujícího textu, je možná dobré vidět můj zmiňovaný debut *Central bus station*. A proto ho přikládám k diplomové práci jako přílohu na DVD.

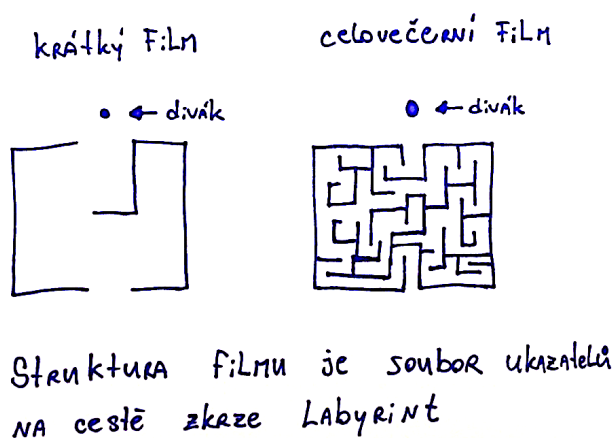


Tato diplomová práce si neklade za úkol vytýčit univerzálně platná pravidla pro naraci dokumentárního filmu a hledání jeho „správné“ expozice. Pouze poukazuje na jednu z více možností, jak přistupovat k problematice stříhové skladby expozice, vyvěrající z podstaty hrubého materiálu. A proto bych se chtěl na celou tematiku skladby expozice dokumentárního filmu zaměřit z níže popsané perspektivy.

Nezákladnější jednotkou, se kterou má střihač možnost pracovat, je filmový záběr hrubého materiálu (jedná se o jeho obrazovou i zvukovou složku). Informace, které se v těchto elementárních částicích filmu dají objevit, jsou klíčem ke stavbě filmu a následně i jeho expozice.

Určitě není třeba neustále naslouchat velkým dramaturgickým pravdám o filmu a znásilňovat jimi právě rodící se film ve střížně. Mnohdy jen stačí naslouchat šeptání záběrů, které si samy řeknou, co pro stavbu filmu potřebují. Těmito arogantními větami jsem jen chtěl poukázat na to, že se filmová dramaturgie musí vždy opřít o určitý materiál, se kterým střihač pracuje. Konkrétnost záběrů a jejich poddajnost či nepoddajnost odhalí jakým směrem se struktura filmu může vydat. **Film je determinován sám sebou.**

Nechci tím ale říct, že není třeba respektovat narativní pravidla stavby filmu a aktivně s nimi pracovat. Protože se bez nich celovečerní film zkrátka neobejde. Jde o orientaci diváka v čase a vůči posláním / idejím filmu. Roste-li čas, klade to náročnější požadavky na strukturu filmu. Ale právě prožitý čas má přímou účinnost na vnímání diváka. Narativní struktura nám pomáhá vést diváka na cestě za ideou. A idea je o to účinnější, čím déle se jí zabýváme. No, a je-li tato cesta v čase špatně značená, divák se k idejím ani nemusí dostat – patos se nedostaví.



Obr: 1 - Struktura filmu jako soubor ukazatelů

## DETERMINACE STŘIHEM

### ∞.1 NATÁČENÍ <=> STŘIH, TĚLO <=> DUŠE

*"Vertov chápal jako nikdo, že materiál uspokojující režiséra nepadá z nebe, není výsledkem dlouhých, více či méně spekulativních rozhovorů režiséra s kameramanem. Je třeba pracovat – je třeba být s kameramanem na místě natáčení. S kameramanem je třeba stát u objektivu kamery. Je třeba se umět orientovat na místě a dávat okamžité úkoly."*<sup>1</sup>

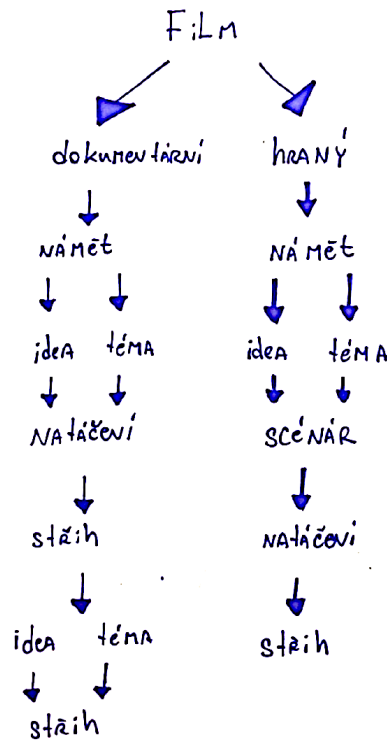
Rád bych předem popsal způsob natáčení, který byl neustále ovlivňován stříhovou skladbou filmu. Samotné natáčení proběhlo ve čtyřech krocích rozprostřených do tří let. Mezi každou fází natáčení probíhal intenzivní stříh filmu, který definoval nové potřeby pro následující natáčení. Postupně tak k filmu vznikl „stříhový scénář“, který byl vystaven z autenticky zachycených situací v útrobách autobusového nádraží.

Tyto situace jsem vždy sestříhal do sekvencí a umístil je do neustále vyvíjené struktury filmu, podle jejich potenciálu a výpovědní hodnoty pro téma filmu. V následujícím kroku natáčení jsem jednotlivé scény upravoval pomocí dotáčených záběrů, anebo jsem celé situace přetočil znovu pro jejich přesné vyznění.

Dle tohoto popisu by se mohlo zdát, že jsem pracoval s nepřeborným množstvím variant stříhu. Ale opak je pravdou. Měj jsem pouze tři verze hrubého stříhu, které vznikly až po posledním fázi natáčení. Do té doby jsem hrubý materiál používal hlavně pro testování skladebných postupů a ověřování správnosti tématu filmu. Kdybych nebyl nucen natáčení ukončit, mohl jsem touto metodou natáčení pokračovat až do nekonečna.

---

<sup>1</sup> Navrátil A. Dziga Vertov, revolucionář dokumentárního filmu, Praha, Československý filmový ústav, 1964, s. 18.



Obr: 2 - Stříhový scénář

Konkrétní postup byl následující. Po obhlídkách jsem si vymezil téma filmu, tedy - co znamená domov a co jsme pro jeho existenci schopni udělat? A také poslání filmu - je člověk svobodný, když má domov? Tuto ideu jsem se rozhodl zobrazit paradoxně pomocí absence domova.

Je to stejné jako při hledání černých děr v centrech galaxií. Ty nemůžeme vidět, ale můžeme sledovat pohyb hvězd kroužících kolem jejich soustředného gravitačního pole. Pohyb hvězd nám přesně ukáže, kde se černá díra nalézá. Proto jsem si pro zobrazení neviditelného pojmu domova vybral práci s imigranty. Ti domov nemají a jeho absence může tento termín vysvětlit. Také jsem chtěl zobrazit budovu autobusového nádraží jako alegorii Izraele, protože neznám žádný jiný národ, který by neměl domov/inu tak dlouho.

První natáčení probíhalo jako sběr podkladů a hledání protagonistů filmu. Objevil jsem hlavní postavu Yonatan, který v sobě propojoval vše důležité: téma domova, imigrantství i autobusovou stanicí. Zpětné prověření hrubého materiálu filmu střihem, ale objevilo jeho zásadní nedostatky. Autobusová stanice byla daleko zajímavější než Yonatan.

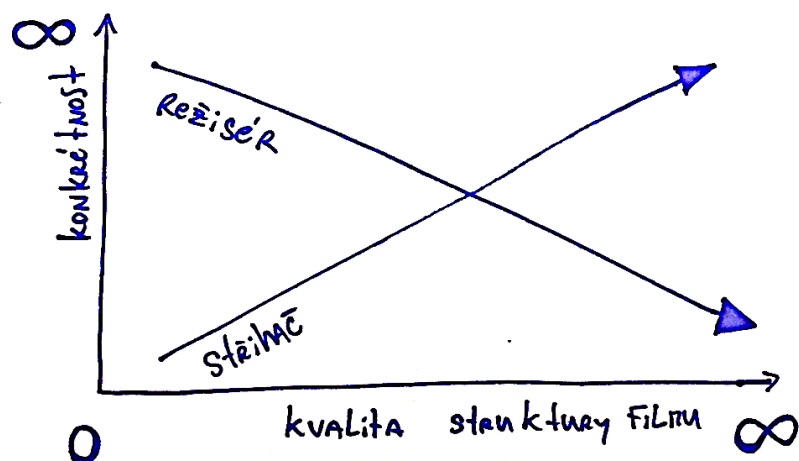
V druhé fázi natáčení jsem se prokousával k Yonatanovu osobnímu příběhu a po jeho objevení jsem se okamžitě rozhodl mu podřídít celý film. Byl

to jediný možný způsob, jak odsunout budovu autobusového nádraží na vedlejší kolej zájmu. Jelikož se ale celý Yonatanův příběh odehrál v minulosti, tak jsem ho nemohl zobrazit. A také se během analýzy materiálu ukázalo, jak velký problém je Yonatan sám. Veškerý materiál, který jsem s ním sám natočil, byl více jak nepoužitelný. Jelikož byl on důvodem, proč jsem film začal točit, musel jsem tyto problémy překonat.

V následující fázi natáčení jsem využil vedlejší postavy způsobem, aby dokreslily Yonatanův osobní příběh. Zpětně jsem vytvářel a hledal nově situace, které by mohly zapadat do logiky Yonatanova příběhu / změny.

V posledním kroku stříhu filmu, jsem musel vyřešit problém, který si s sebou přinesl alternativní zobrazení protagonisty. Byl to pro mě jeden z nejtěžších momentů výroby celého filmu, k jeho vyřešení jsem propojil více skladebných postupů k vytvoření filmové naraci.

Pro mě osobně jsou pozice režiséra a střihače neoddělitelné. A právě tím, že jsem byl nucen je sloučit do jedné, jsem pochopil nutnost distance od hrubého materiálu filmu z pozice režiséra. Ale následně i potřebu přesné znalosti hrubého materiálu pro střihače. Toto samozřejmě není žádná nová myšlenka, pro mě ale bylo důležité vnímat, jak se tyto dvě potřeby střihače i režiséra v průběhu stříhu vyvíjí. Jak film stříhem zraje a jeho struktura začíná být obyvatelnou, tak se potřeby střihače a režiséra vzájemně proměňují skrze novou zkušenost vytvořenou filmem samotným. Režisér si ke konci dokončovacích prací už může dovolit všímat jemností a otisknout se do nich. A naopak střihač, se musí odprostit od sevřenosti záběru a sledovat film ze širší perspektivy a otevřít tak film alternativním možnostem vnímání. Úlohy tvůrců se podle mého názoru empiricky promísí, ale nesplynou. Byl to pro mě schizofrenní boj, který jsem prožíval na bojišti natáčení a následně pak i ve střižně. Nicméně věřím, že tento prožitek zanechal na filmu svůj nezaměnitelný otisk.



Obr: 3 - Konkrétnost vnímání záběrů

Tato má (možná nechtěná) intenzivní zkušenost dala za pravdu tomu, že každý režisér by měl být schopen skladebně myslet a každý střihač by měl být schopen **zpětné režie hrubého materiálu**. Střihač musí umět analyzovat scénu očima režiséra (...jak jinak objeví nepravdivosti?) a to nejen v herecké akci. A stejně tak, by se měl režisér na hrubý materiál dívat očima střihače (...jak jinak objeví možnosti jeho interpretace?), které pomohou definovat původní ideje.

## PRAVDIVOSTNÍ RAKURZ DOKUMENTÁRNÍHO FILMU

### 1.1. DETERMINACE HRUBÉHO MATERIÁLU

Obecně vnímaný pojem „dokumentární“ film, se poprvé objevil ve dvacátých letech dvacátého století a do té doby do sebe absorboval nepřeberné množství všech možných žánrů a tvůrčích přístupů od Kino-oko, Cinema-vérité (Kino-pravda), Investigativního dokumentu, Autorského dokumentu Etnografického a sociálního dokumentárního filmu a mnohé další...<sup>2</sup> Různé přístupy k dokumentárnímu filmu se vyvíjely v rozmanitých společenských a historických situacích ruku v ruce s vývojem filmové techniky, která nám ještě stále otvírá nové a nové, dříve nemyslitelné možnosti natáčení. Navíc se musí počítat i s nejrůznějšími charaktery a záměry tvůrců dokumentárního filmu a eintopf tohoto téměř všezahrnujícího termínu je naplněn až okraj. Jelikož je pojem – dokumentární film tak pestrý (a to nejen formálně, ale i historicky), nelze v něm, dle mého názoru, hledat univerzálně platná „pravidla“ pro jeho výrobu a dokončovacích prací stříhu i dramaturgie. **Každý film je absolutně jedinečný.** Proto by mělo uznávání univerzálních pravidel za následek zplošťování tohoto celého fenoménu.

Každý hrubý materiál je determinován jeho autory, zvoleným způsobem natáčení i tím, co zabralo oko kamery. Tento soubor základních elementů vytváří primární vlastnosti hrubého materiálu. A střihač s režisérem si je musí plně uvědomovat a respektovat je. Soupeření se základním nastavením hrubého materiálu připomíná spíše boj s větrnými mlýny, než stříh. Uvědomění si tohoto elementárního nastavení hrubého materiálu znamená také přijetí možnosti, že se v záběrech může skrývat úplně jiný film, než jaký byl původně zamýšlen. Bez přiznání si této možnosti, se ale nikdy neoprostíme od předsudků k hrubému materiálu filmu, které si do střížny přineseme z natáčení.

*„Režijní rozhodnutí během fáze natáčení mají zcela zásadní roli pro stříhovou skladu, implikuje její možnosti a determinuje jí. [...] natáčení předjímá stříhovou skladbu filmu.“<sup>3</sup>*

---

<sup>2</sup> Gauthier, G. Dokumentární film, jiná kinematografie, Praha, AMU, 2004, s. 271-307

<sup>3</sup> Brothánek, A. Diplomová práce: Úvod do narace dokumentárního filmu, Praha, FAMU, 2010, s. 18.

Pro režiséra bývá proces racionalizace hrubého materiálu velmi bolestivý. Někdy si až ve střížně uvědomí, že po celou dobu natáčel jiný film. A to, co kamera a zvuk zaklely do materiálu, nevypovídá o jeho původním záměru. Mnoho režisérů i střihačů zpočátku stříhu svírají „deprese“ z natočeného hrubého materiálu. A není se čemu divit, když na filmu dřeli tak dlouho a jejich cíl se najednou ocitl dál, než když s natáčením začali. Střih je kromě racionálního i emocionální proces. A občas režisér potřebuje prostor tyto emoce zpracovat, aby mohl zapojit zpět své racionální uvažování. A to platí i pro střihače, kteří zase mají tendenci se vymlouvat na to, že štáb nic nenatočil, anebo špatně. To ale asi všichni v nějaké variantě známe...

**Společným jmenovatelem tohoto pocitu u obou profesí je strach z neznámého – „monstra“ nového filmu a tato „příšera“ se musí poctivou prací porazit.** Jednoduše se musíme s novým filmem důkladně seznámit a důvěrně ho poznat. Uvědomění si okolnosti, že člověk na tuto „příšeru“ není sám, velmi pomáhá. Proto je důvěra mezi střihačem a režisérem základem toho boje a přináší oběma profesím možnost zkrocení „příšery“ zatím nepoznaného filmu.

Je-li komunikace ve střížně mezi střihačem a režisérem funkční, dají se vyřešit všechny problémy, které s sebou natáčení přineslo. Dokumentární materiál bývá zpravidla velmi tvárný a obvykle tak nabízí více možností jak jej „správně“ interpretovat. A správně zvolená interpretace hrubého materiálu je jedinou cestou, jak můžeme film přivést zpět na cestu vedoucí k ideji režiséra.

*„Každé dílo má samozřejmě nějaký smysl. Vždyť jej vytvořil myslící člověk. Jde však o to, jak je srozumitelný a jasný [...] jsou však díla, které vyjadřují něco, co sám autor nechtěl nebo dokonce netušil, že něco takového sděluje. To všechno jsou díla nezvládnutá, nedomyšlená, nedotvořená. Každé dílo musí mít jasnou vůdčí myšlenku.“<sup>4</sup>*

---

<sup>4</sup> Kučera, J., Filmová tvorba amatéra, Praha, Orbis, 1961, s. 12.

Proces návratu k původní myšlence filmu je založen pouze na faktu, že si **hrubý materiál přestaneme přikrášlovat a začneme se na něho dívat a analyzovat ho**. Zjistíme tak, co je jeho podstata, a přestaneme z něj věštit jako ze skleněné koule.

O tom svědčí i zkušenost s mým filmem Central bus station. Při natáčení jsem sice měl přibližnou představu o tvaru a poslání filmu, ale ve střížně jsem byl po dlouhou dobu ztracen mezi všemi možnými ideovými návaznostmi, vycházející z komplikovanosti zobrazované reality a tématu. **Chtěl jsem, a proto jsem i viděl** v materiálu daleko více, než co v něm bylo zachyceno. Jinými slovy jsem věděl daleko víc, než konkrétní realita přinesla... Jednotlivé záběry nesly obsah pouze pro mě a nikdo jiný je v tomto smyslu nečetl. Přenastavit si čtení hrubého materiálu pouze na viděný a slyšený obsah byla dlouhá cesta. Zlom přišel v okamžiku, když jsem si uvědomil, že musím přesně vymezit kontext k jednotlivým záběrům. Obsahový kontext artikuloval mnou požadovaný obsah.



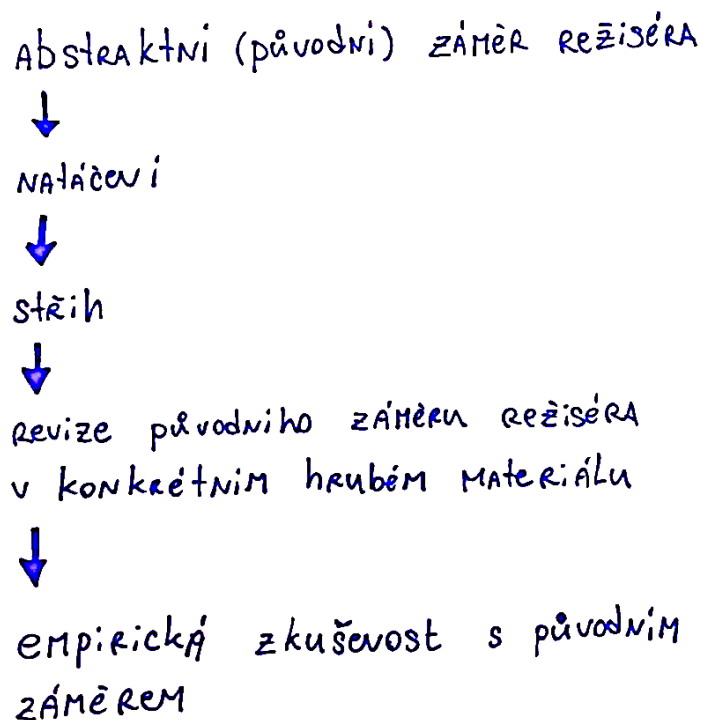
Obr: 4 - Kontext záběru

Jako příklad uvedu tento záběr. Jedná se pouze o výřez architektury budovy autobusového nádraží. Jeho čtení se ale kompletně změní, když víte, že tato architektura má za úkol ničit psychickou integritu jedince. Uvědomění si významu chybějícího kontextu, mě znovu dovolilo se na záběry pouze dívat, a ne si je pro sebe neustále přikrášlovat.

Této nadinterpretace jsem se zbavoval dlouho. Do jisté míry jsem se jí, ale nemohl zbavit úplně, protože nesla osobní důvody, proč jsem film začal točit. Ideje mají moc, kompletně zaslepit hrubý materiál filmu, ale nemůžeme



se jich zbavit úplně, abychom se k nim mohli pomocí stříhu vrátit zpět a prozířit. **Je to náročný proces znovuobjevení filmu, na kterém musí střihač i režisér aktivně pracovat.**



Obr: 5 - Abstraktní x empirická zkušenost

## 1.2. INTERPRETACE PRAVDIVOSTI

*„Tvrším-li, že dokumentární film hledá pravdu, může mi kdokoliv namítnou, že pravda je nedosažitelná, případně že hranému filmu jde o totéž a svého cíle dosahuje. Pokud řeknu, že odráží skutečnost, namítnete mi, že Skutečnost je nepoznatelná.“<sup>5</sup>*

Zkušený střihač umí ohnout – interpretovat záběry jakýmkoliv směrem vhodným pro filmové vyprávění. A nemusí nutně vycházet z jejich původně zachyceného smyslu. Ohne-li se, ale hrubý materiál a jeho původní význam nešikovně, dokumentární filmové dílo přestává být před zraky diváků důvěryhodné. Přestane vyzařovat auru „věrohodnosti“, která je tak vlastní dokumentárnímu filmu. Je to nebezpečná hra, která napadá divákovu základní

<sup>5</sup> Gauthier, G. Dokumentární film, jiná kinematografie, Praha, AMU, 2004, s. 11

očekávání. Interpretace se stává desinterpretací a původní záměr komunikace mezi režisérem a divákem je nenávratně poškozen.

***„Nároky, které si na dokumentární film vztahujeme, jsou tedy věrohodnost a pravdivost ve vztahu ke skutečnosti, která byla snímána. Je ale také zřejmé, že i autentický filmový materiál je možno manipulovat – tuto manipulaci je však možné odhalit. U filmu fikčního není co odhalovat, fikce nemluví pravdu, ani nelže.“***<sup>6</sup>

Míra pravdivosti je u dokumentárního filmu vždy relativní pojem, rozprostírá se mezi informační, faktickou, etickou, etymologickou, estetickou a mnoho dalších pravdivostí, které jsou v dokumentárním filmu vždy nějakým způsobem zastoupené. Zároveň jsou všechny tyto a mnohé další kvality pravdivosti narušeny už jen tím, že jsou zobrazeny pomocí filmu. „Pravdivou“ výpověď v komplexnosti vztahů vycházející z reality nelze ve filmu nikdy zachytit. Je to dáno už jen tím, že empirická „struktura“ reality je zcela odlišná od struktury, kterou si vymáhá filmové vyprávění. Řešení této otázky odkazuje na podstatu a smysl dokumentárního filmu. **Pojem realita a pravda jsou myšleny jako jakostní vlastnosti dokumentárního filmu.** Aby ale tyto jeho vlastnosti měly nějakou výpovědní hodnotu, musí se „pravda“ pro potřeby dokumentární narace podstatně zúžit, či zcela přeformulovat.

*„Někdy je třeba lhát, často je třeba věci překroutit k vystižení jejich pravého smyslu. Tak se zrodila legenda dokumentárního filmu. Ze lži.“*<sup>7</sup>

Jako příklad uvedu způsob, jakým se ve filmu buduje reprezentace prostoru a orientace v ní. V životě neexistuje pravidlo osy, ani velikosti záběrů, či hloubka ostrosti. Všechny tyto nástroje byly vynalezeny pro jediný účel, aby se divák orientoval a mohl se ve filmu soustředit na podstatnější věci jako například jeho obsah. A právě tahle základní potřeba (orientovat se) byla po dlouhou dobu stříhu mého filmu *Central bus station* neřešitelnou otázkou.

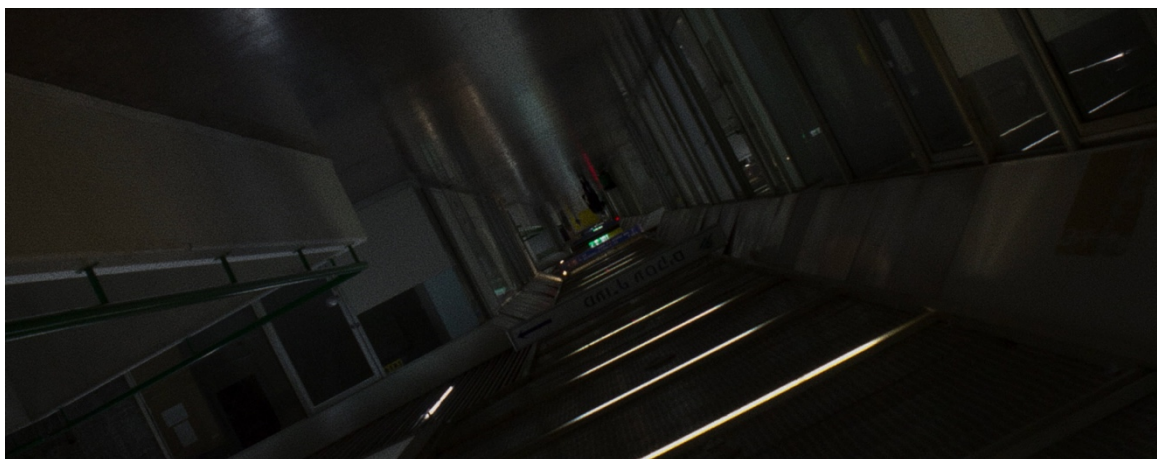
---

<sup>6</sup> Brothánek, A. Diplomová práce: Úvod do narace dokumentárního filmu, Praha, FAMU, 2010, s. 11.

<sup>7</sup> Calder-Marshall, A. *The innocent eye Life of Robert Flaherty*, New York, HARCOURT, BRACE & WORLD, INC, 1963, s. 97.

Vnitřní prostor autobusového nádraží je vybudován jako bludiště. Jak ale zobrazit bludiště tak, aby se v něm divák orientoval, a neunikal mu obsah filmu? Tato divácká potřeba sama o sobě popírá základní funkci bludiště, a to cítit se dezorientovaně a ztraceně. Ale pro účely filmové narace je důležitější pocit orientace. **Struktura filmového vyprávění je proto nadřazená výchozí realitě.** Celá reprezentace filmového prostoru proto musela ve střížně vzniknout jako lež popírající výchozí realitu a základní funkci bludiště – být ztracen. **V dokumentárním filmu nejde tedy o realismus, ale o smysl reality a její podstatu.** Abych dokázal zobrazit bludiště tak, že se v něm cítíme natolik komfortně, že dokážeme sledovat proud obsahu, musel jsem odstoupit od stříhu. Protože stříh sám o sobě ničí vnímání prostoru a ani klasická figura záběr – protizáběr, nebo pravidlo osy v orientaci diváka nepomůže.

Řešení proběhlo následovně, nejprve jsem musel racionálně vysvětlit, že se nalézáme v bludišti. A pak jsem začal zkušenost s prostorem empiricky cvičit. Struktura zobrazení bludiště vedla od klidných jízd útroby labyrintu, až po stříhové sekvence. Důležité je viděný obsah zažít v nenarušeném čase, aby se dala pochopit záměrná nelogičnost celého prostoru. Základní kognitivní potřeba orientovat se, se racionálně oslabila. Po skončení procesu učení jsem už mohl sáhnout ke stříhu a prostor bludiště jím začít bourat, ničit a přestavovat.



Obr: 6 - Nadřazenost narativních struktur

### 1.3. IMPLIKACE PRAVDIVOSTI

Dalším důležitým aspektem, který tvoří dokumentární film, je to – jak jeho „pravdivostní“ atributy pracují s divákem. Film od začátku kinematografie vstupuje do komunikace se svým obecnstvím daleko dříve, než jej sami vidí. Celý tento kolotoč zpopularizování filmu je zajištěn PR (public relations – vztah s veřejností). Například Muž z Aranů (Robert Flaherty, 1933) byl promován jako: „true film of real life“ (pravdivý film ze skutečného života). Nebo Grizzly man (Werner Herzog, 2005) má slogan: „awe-inspiring, it is really has to be believed“ (bázeň-inspiruje, opravdu to musíte vidět, abyste uvěřili). **„Pravdivostní rakurs“** dokumentárního filmu, ať je jakkoliv založený na pravdě, vždy manipuluje s divákem a přináší jim neoddelitelný zážitek ze sledování dokumentárního filmu.

*„Iluze, kterou tvoří dokumentární filmy, je specifická svojí auroou nezměnitelné minulosti, zatím co u hraného filmu se vědomě oddáváme blaženosti bytí ve fikčním, autonomním světě. Při vnímání fikčního filmu divák přistupuje na hru zapomenutí a ponořuje se do vědomé hry na „jako kdyby“. V dokumentárním filmu jde spíše o hru na „být při tom“. Způsob, jakým sledujeme dokumentární filmy je psychologicky odlišný, to však nenarušuje iluzivní schopnost filmu...“<sup>8</sup>*

Mám podezření, že kvůli tomuto psychologickému důvodu, je dokumentární film v menšinovém zájmu publika. **Ono „být při tom“ diváky automaticky vybízí k aktivnímu vnímání filmu. Zatím co „jako kdyby“ je spíše pasivní vnímání filmového díla.** Když hraný film referuje o realitě, je to jeho nesporná kvalita. V dokumentárním filmu je tato reference reality duchem svatý. V kognitivní psychologii se toto vnímání popisuje například jako implicitní teorie:

*„Implicitní teorie [...] je celkové posuzování lidí nebo fenoménu na základě jedné hlavní nebo několika málo vlastností. Při utváření prvního dojmu*

---

<sup>8</sup> Brothánek, A. Diplomová práce: Úvod do narace dokumentárního filmu, Praha, FAMU, 2010, s. 34.

*předpokládáme, že určitý povahový rys nebo vlastnost, má také několik dalších, které s prvním rysem nevědomky spojujeme.*<sup>9</sup>

Je-li pro nás prvotní vlastnost dokumentárního filmu „pravdivost“, odvozujeme si od ní i vztah k zbylému filmovému dílu a jednoduše autentičnost nevědomky očekáváme. Když se nám jí nedostává, nerozumíme tomu proč, a začneme pochybovat o důvěryhodnosti předkládaného dokumentárního filmu. Celé filmové dílo se pro nás stane lží, což je daleko horší výsledek, než když si z hraného filmu jako diváci nic o vztahu k realitě neodnese.

S tímto faktem pracuje většina mockumentů například Ropáci (Jan Svěrák, 1988), Borat (Larry Charles, 2006), kdy bychom nejprve měli filmu věřit, než odhalíme jeho smyšlenost, z které vyplývá jejich komediální základ.

*„Mockument je takové ztvárnění filmu, které zobrazuje smyšleně události a prezentuje je jako skutečné, a to formou dokumentárního filmu. Slova mockumentary vychází z anglického slova mock (falešný) a documentary (dokumentární).“<sup>10</sup>*

---

<sup>9</sup>Wikipedie: Otevřená encyklopedie [online] Dostupný z WWW:

[https://cs.wikipedia.org/wiki/Implicitn%C3%AD\\_teorie\\_osobnosti](https://cs.wikipedia.org/wiki/Implicitn%C3%AD_teorie_osobnosti), HAYESOVÁ, N. Základy sociální psychologie, Praha, Portál, 1998 s. 69-71.

<sup>10</sup> Wikipedie: Otevřená encyklopedie [online]. Dostupný z WWW: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Mockument>

## STRUKTURA

### 2.1. STRUKTURA – VOLBA x POVINNOST



Obr: 7 - Struktura – volba

Jestli chci hledat alternativní možnost tříaktové narativní struktury pro potřeby dokumentárního filmu, tak je dobré její základní konstrukci dobře znát a pochopit sílu jejich vnitřních mechanismů, kterými podpírají filmový tvar. Když se před natáčením filmu racionálně rozhodneme některých jejich skladebných elementů zbavit, anebo je využít jinak, musí to být rozhodnutí odůvodněné v rámci zamýšleného filmu.

**Struktura má za úkol film tvarovat, a ne jej deformovat.** Je-li rozhodnutí o alternativních možnostech filmového vyprávění racionální a předem definované, otvírají se nám nové možnosti, jak na struktuře filmu ve střížně pracovat a funkčně ji rozšiřovat. Když tomu tak není a při natáčením nevíme, co děláme, či odkud kam film směřuje, nemáme aspoň rámcové zaměření filmu – bod zájmu... Jsme naopak strukturou filmu nuceni dělat ústupky vůči našemu původnímu záměru. **Ve střížně se tento rozdíl promítne mezi svobodnou volbou skladebného postupu, anebo jeho nadiktovanou povinností.**

*„Příběhy převzaté i vymyšlené si básník musí napřed sám rozvrhnout a pak teprve skládat epizody a děje rozvíjet. [...] je třeba mít před očima celkovou osnovu [...]. Epizody musí s dějem těsně souviset.“<sup>11</sup>*

Když jsem u mého filmu objevil téma, které se zrcadlí v reálném místě autobusového nádraží, jeho osazenstvu a Yonatanovi, uvědomil jsem si, že nemůžu zachytit žádný děj / změnu mající vztah k protagonistovi a zvolenému tématu. Vše podstatné pro Yonatanův „příběh“ se stalo v minulosti a konsekvence této události už jen lehce doutnaly. Poslání filmu *Central bus station* je spojené s procesem uvědomění protagonisty. Dle Lacanovy teorie zrcadla ale nejde o uvědomění postavy, ale o uvědomění diváka. Ten vše pochopí sám pomocí reakcí a jednání postavy v logicky sestavených situacích. Divák do postavy projektuje sám sebe a pomocí svých empirických zkušeností si vyvodí osobní závěr.<sup>12</sup>

Protože jsem neměl k dispozici logický děj / změnu v přítomnosti protagonisty, nemohl jsem využít metodu zrcadlení diváků ve filmových postavách. Pro vytvoření pocitu děje / změny jsem měl v zásadě dvě možnosti. První možnost byla celý proces uvědomění protagonisty odvyprávět pomocí „mluvících hlav“. Tato volba je pro mě krajně nepříjemná, a proto jsem o ní ani neuvažoval. Anebo se pokusit zobrazit daný proces uvědomění zcela jinak. Vyšel jsem z myšlenky, že **uvědomění je vnitřní změna, která se děje kdesi v nitru člověka**. A tak jsem se rozhodl tuto vnitřní změnu zobrazit pomocí světla a jeho postupné nepřítomnosti. Spoléhal jsem na to, že půjde o reverzní vyprávění jednoho z největších příběhů lidstva, který se geonáboženským kontextem přímo hodil:

*„3. I řekl Bůh: **Bud' světlo!** I bylo světlo.*

*4. A viděl Bůh světlo, že bylo dobré; i oddělil Bůh světlo od tmy.*

*5. A nazval Bůh světlo dnem, a tmou nazval nocí. I byl večer a bylo jitro, den první.“<sup>13</sup>*

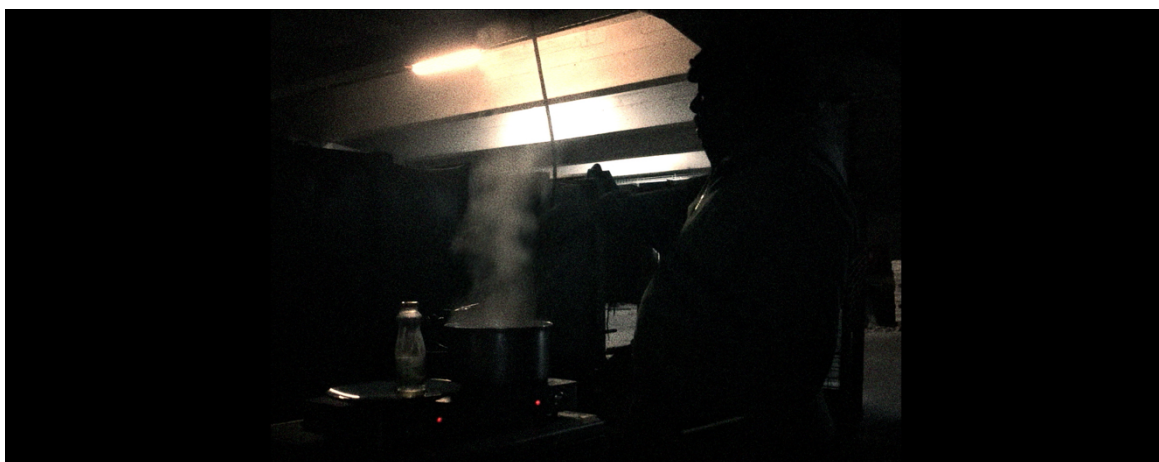
---

<sup>11</sup> Aristotele, *Peotika*, Praha, Oikoyomenh, 2008, s.54.

<sup>12</sup> Článek. *Cinepur.cz* [online]. Dostupný z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=7>

<sup>13</sup> Bible, Praha, Fortuna Libri, 2011, s. 7.

To mělo za následek logiku směřování zachycených situací z vně autobusového nádraží do jeho útrob. Je tak nastaven směr, který jde logicky ve filmu sledovat. Tomuto rozhodnutí o směřování vektoru děje / změny jsem podřídil veškeré natáčení od výběru lokací, způsobu snímání až po denní dobu. Postupná absence světla vytváří směr do útrob autobusového nádraží, který je možný kontinuálně / logicky sledovat skrze celý film. A do jisté míry nahrazuje logiku filmového děje. Kdybych ale této základní myšlence nepodřídil celou formu a obsah natáčených situací, výsledný film by byl zcela jistě úplně jiný, i s jiným obsahem.



Obr: 8 - Struktura – povinnost

## 2.2. STRUKTURA PŘÍBĚHU

Tříaktová struktura je popisovaná více autory. Její tradice vznikla před naším letopočtem a aktivně se udržela až do dnešní doby. Tento fakt sám o sobě prokazuje její funkčnost pro potřeby filmového vyprávění.

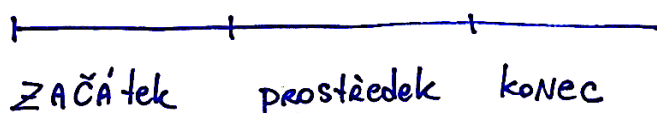
### 2.2.1. ARISTOTELES

*„Tragédie je zobrazením jednání úplného a celého [...]. Celé je to, co má začátek, střed a konec. Začátek je to, co samo nenásleduje po jiném nezbytně, ale po čem přirozeně následuje nebo se děje něco jiného; konec je naopak to, co samo následuje přirozeně po něčem jiném buďto nezbytně, nebo zpravidla, a po čem už nenásleduje nic jiného; střed je to, co samo následuje po něčem jiném a po čem následuje něco dalšího. Nesmějí tedy děje dobře sestavené*



začínat odkudkoli ani končit, kde se namane, nýbrž musí se řídit právě uvedenými zásadami. [...] co je krásné, [...] kterákoli věc, která se skládá z nějakých částí, musí je mít nejen uspořádány, ale musí mít i velikost vůbec ne nahodilou [...] musí mít i děje svůj rozsah a ten musí být snadno zapamatovatelný. Tento rozsah je omezen potřebami představení a vnímavostí obecnstva.<sup>14</sup>

Aristoteles zjednodušeně říká, že tragédie má začátek, prostředek a konec (tři akty dějství), které by po sobě měly následovat v tomto pořadí. Hra by měla svým rozsahem i uspořádáním dodržovat vhodnou strukturu, vycházející z potřeb žánru a diváků.



Obr: 9 – Aristoteles

### 2.2.2. FLACCUS AŽ FREYTAG

Quintus Horatius Flaccus upřesňuje tříaktovou strukturu na pětiaktovou (expozice, kolize / vzrůst akce, krize / klimax, peripetie / klesání akce, rozuzlení / katastrofa), její základy jsou dané už Aristotelem. Pětiaktovou strukturu ustaluje a popisuje Gustav Freytag ve své pyramidě dramatu v knize *Technika Dramatu (Die Technik des Dramas, 1863)*.

**První akt** slouží k nastavení dramatu. Popisuje výchozí situaci (anglicky set up filmu), představuje divákům postavy a prostředí.

**Druhý akt** akceleruje konsekvence vyplývající z narušení rovnováhy a komplikuje tak snahu protagonisty nastalou situaci vyrovnat / zachránit.

**Třetí akt** převrací dosavadní úspěchy hrdiny, které získal během řešení nerovnovážné situace na neúspěch. Děje se tak kvůli špatně zvolenému, ale na první pohled logické řešení problému z expozice.

<sup>14</sup> Aristotele, *Peotika*, Praha, Oikoymenh, 2008, s.43.

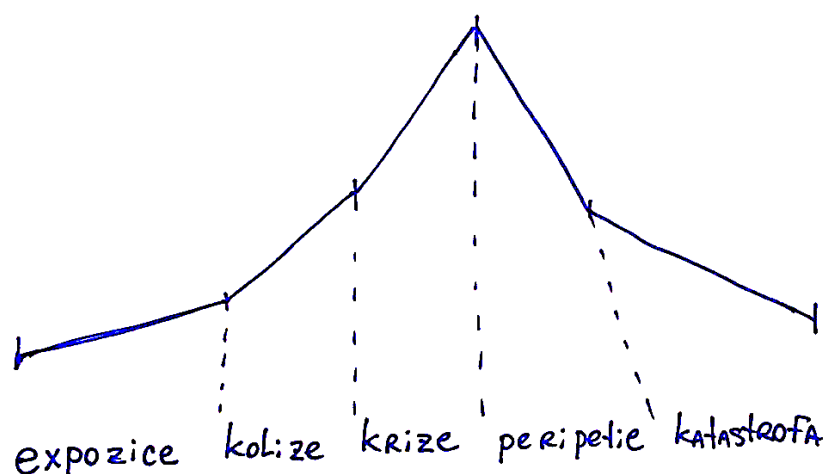
**Ve čtvrtém aktu** se neštěstí protagonisty řešit nastalou situací, ještě více prohlubuje kvůli následkům třetího aktu.

*„Peripetie je [...] přeměna událostí v opak [...] podle pravděpodobnosti nebo nutnosti.“<sup>15</sup>*

**V pátém aktu** vidíme přemožení problému protagonisty a uzavření celé zápletky.

*„Anagnorize – změna nevědomosti v poznání. Ve spojení s peripetií bude vzbuzovat buď soucit, nebo strach.“<sup>16</sup>*

Aristoteles rozlišuje zápletku a rozuzlení. Zápletkou je vše od začátku hry až po část těsně předcházející obratu ke štěstí nebo neštěstí hlavní postavy. Rozuzlením je všechno od počátku tohoto obratu až do konce.<sup>17</sup>



Obr: 10 – Freytag

<sup>15</sup> Aristoteles, Poetika, Praha, Oikoymenh, 2008, s.41.

<sup>16</sup> Aristoteles, Poetika, Praha, Oikoymenh, 2008, s.47.

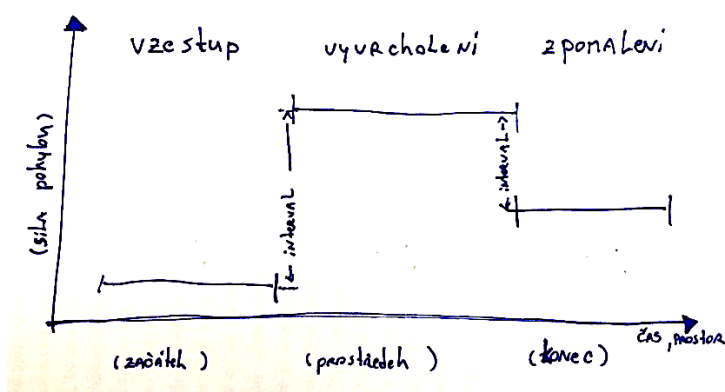
<sup>17</sup> Aristoteles, Poetika, Praha, Oikoymenh, 2008, s.55.

### 2.2.3. DZIGA VERTOV

„My objevuje, že film (kinočerstvo) je umění organizace nutných pohybů věcí v prostoru, odpovídající s použitím rytmického uměleckého celku – vlastnostem materiálu i vnitřnímu rytmu každé věci.

Materiálem – prvky umění pohybu – jsou intervaly (přechod od jednoho pohybu k druhému). Nejen samotné pohyby. Právě intervaly vedou dění ke kinetickému řešení. Organizace pohybu je organizací jeho prvků, to je intervalů, ve větě. **V každé větě je vzestup vyvrcholení a zpomalení pohybu.**<sup>18</sup>

Nejedná se pouze o vnější pohyb viděného záběru (temporytmus), ale i o vnitřní (obsahový) potenciál pohybu (vnitřní rytmus). Tento vnitřní potenciál nastavuje velikost intervalů mezi jednotlivými záběry. V kinetickém řešení se jedná pouze o skladbu (organizaci) záběrů, ale i vyšších skladebných celků filmu.



Obr: 11 - Interval skladby filmu

Interval přináší skladbě filmu novou kvalitu, která není obsažená v jednotlivých záběrech. Tako kvalita aktivně vzniká v síle intervalu mezi jednotlivými skladebnými větami. Jde o nový význam, který není v záběrech sám o sobě obsažený.

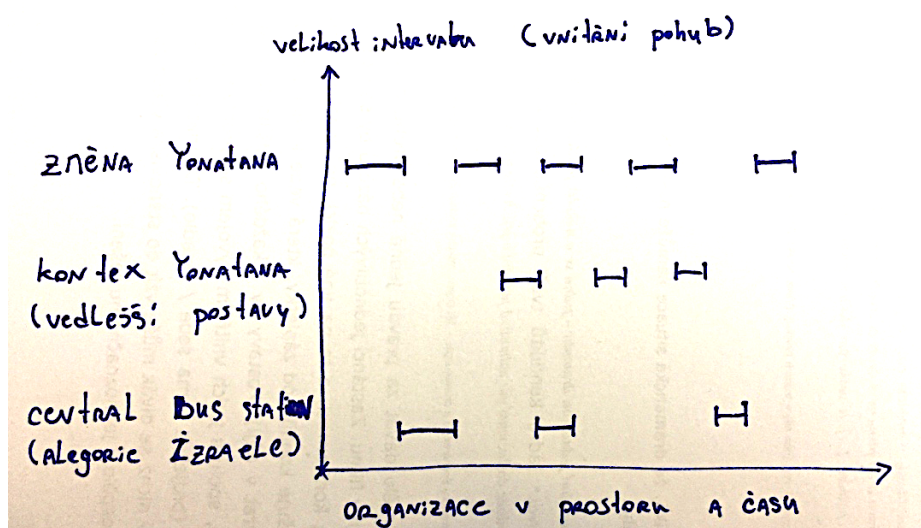
Hrubý materiál filmu Central bus station jsem měl rozdělený do tří skupin. První skupina obsahovala vše, co se týkalo osobní změny Yonatanu. Obsah

<sup>18</sup> Navrátil A. Dziga Vertov, revolucionář dokumentárního filmu, Praha, Československý filmový ústav, 1964, s.35.

druhé skupiny byl širší Yonathanův kontext (který jsem zobrazil pomocí vedlejších postav). Poslední část hrubého materiálu obsahovala alegorii Izraele ztvárněnou pomocí Yonatanovi prohlídky autobusového nádraží.

Tyto tři linie vyprávění se ve finální struktuře filmu mísí takovým způsobem, aby si vzájemně přinášely nový obsah, který není konkrétně zachycen ani v jedné ze skupin materiálu. Potenciál (interval), který se rozvírá mezi těmito třemi liniemi narace, vytváří vnitřní pohyb (vzestupe, vyvrcholení a zpomalení).

Konkrétní příklad je militantní interval. Vzestup tohoto intervalu se na jedné straně rozevívá mezi naivitou mladé vojačky, které armáda přináší nové příležitosti k pohledu na společnost a na druhé straně zažitou zkušeností Yonatana. On armádu a brannou povinnou, označuje za problém společnosti, protože bere jedincům možnost svobodné volby. Vyvrcholení militantního intervalu je Yonatanova vzpomínka na zabití civilistů. Před Yonatanovým přiznáním se o budově autobusového nádraží dozvíme, že je nezníčitelné a Yonatan v něm může provádět lidi až do své smrti. Následující scéna v kině, pak vytváří pocit krypty – vlastního hrobu. Smrt civilistů je v napětí s vlastní smrtí Yonatana. Zpomalení pohybu militantního intervalu přichází s uklízečem. Uklízeč ve filmu reprezentuje imigranty, kterým Yonatan po skončení vojenské služby začal pomáhat od nátlaku státu Izraele. Na jedné straně intervalu tak stojí bezbrannost imigrantů před systémem státu a na druhé je Yonatanovo uvědomění, že za tento systém dobrovolně bojoval.

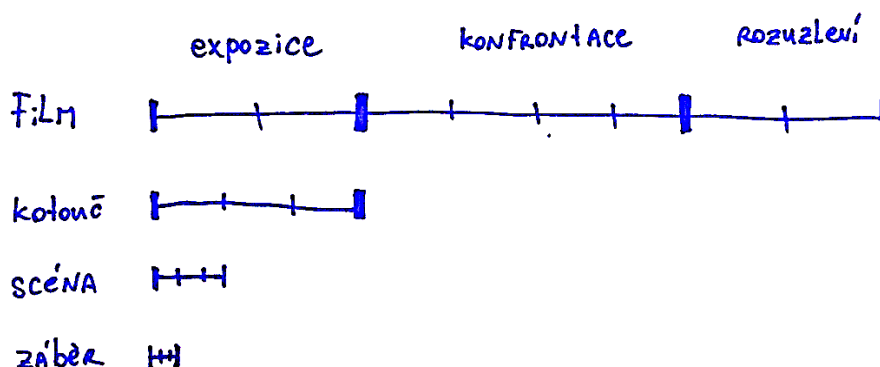


Obr: 12 - Interval linií narace

## 2.2.4. DANIEL

František Daniel, interpretuje tříaktovou strukturu do osmisekvenčního systému, který je definován délkou servisky 35mm filmu. Jeden kotouč servisky má přibližnou délku 11minut – 300m. Pro praxi střihače z toho vyplývá přesné časování jednotlivých scén na kotouči filmu. Například není vhodné rozdělovat jednu scénu na více kotoučů a zásadní informace nutné pro orientaci v ději neumísťovat ani na začátek ani na konec kotouče kvůli možné nepozornosti diváka při výměně kotouče filmu v promítačce. Toto technické dělení filmu nutí střihače, aby každý kotouč měl svou vlastní tříaktovou strukturu.<sup>19</sup>

Já si tento sekvenční systém vykládám jako fraktální způsob interpretace narativní struktury, kdy jsou velké celky tvořeny jejich menšími a menšími kopiemi. (film má začátek prostředek a konec =>> kotouč servisky má začátek prostředek a konec =>> scéna má začátek prostředek a konec =>> záběr má začátek prostředek a konec)



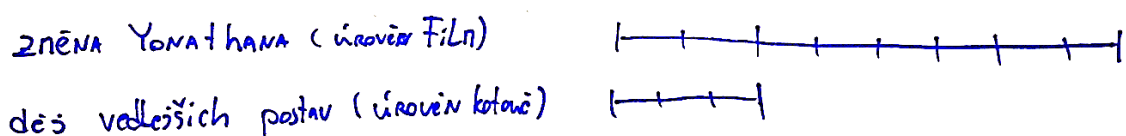
Obr: 13 – Fraktální systém

Tento fraktální systém jsem se snažil využít pro strukturu svého filmu. Jeho nutnost užití vzešla po analýze hrubého materiálu z prvního natáčení. Před druhou fází natáčení jsem už věděl / viděl, že děj navázaný na všechny vedlejší postavy musí být co nejjednodušší a zcela jasně pochopitelný. Tato potřeba vzešla z absence hlavního děje (tedy děje navázaného na hlavní postavu – zobrazení změny). Tříaktová struktura filmu má jednoho protagonistu a jeden děj a mně chyběla jedna z těchto základních ingrediencí – děj. Všechny vedlejší

<sup>19</sup> Midriaková M., Diplomová práce: Prvý akt v narativnej struktuře celovečerního filmu, FAMU, 2016, s. 16.

postavy začaly být důležitější než protagonista Yonatan a tomu se muselo zabránit. Veškeré jejich jednání jsem musel sevřít, do co nejjednodušších variant situací s jasným začátkem, prostředkem a koncem.

Například jsem zobrazil postavu vojačky pouze jako příjezd na autobusové nádraží, čekání na autobus a odjez z nádraží. Postavu knihovníka jsem vyobrazil pouze jako přípravu na divadelní hru, hru samotnou a úklid po představení. Atd. Kdybych nevyužil této fraktální skladebné jednoty, nikdy bychom nevěděli, jestli se daná postava ve filmu ještě znovu objeví anebo ne. Toto tápání či očekávání bylo naprosto zneklidňující až matoucí. A stejně tak, kdyby byl „děj“ vedlejších postav složitější, tak bychom se zase neorientovali v celkové, o řád vyšší skladbě filmu.

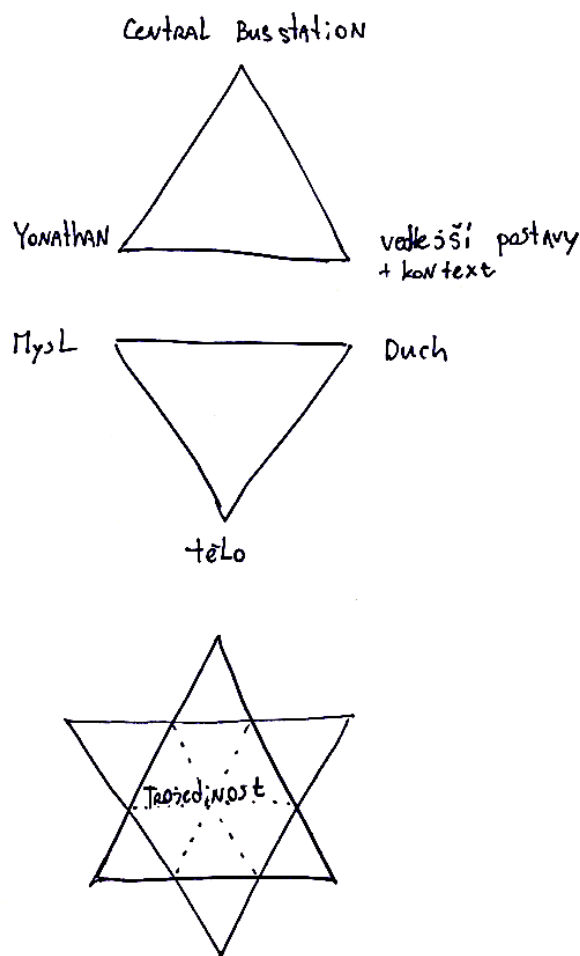


Struktury jednotlivých úrovní struktury se vzájemně podpírají.

Obr: 14 - Úrovně fraktální skladby

Fraktální struktura vymezuje funkčnost jednotlivých „úrovních filmu“ (celek x kotouč x sekvence x záběr). Nižší úrovně struktury podpírají její vyšší a vyšší funkce, až po výsledný tvar filmu. Proto musí být funkce a forma jednotlivých fraktálu přesně vymezeny, aby se celkový tvar filmu nezdeformoval.

V Central bus station je nutnost vymezená úrovně fraktálu daná tím, že sledujeme 3 linie vyprávění najednou. Autobusové nádraží (kontext Izraele), vedlejší postavy (ztvárňující Yonatanův příběh) a Yonatana a jeho vnitřní změnu. Tyto tři linie vyprávění se semknou a stanou se trojjedinou linií filmové narace. Tato vydřená „svatá trojice“ prostupuje skrze celý film a vzájemně se ovlivňuje (intervally). Proto bylo pro celkovou úroveň skladby filmu naprosto nezbytné, docílit přesně orientace a vymezení, kde, s kým a za jakým účelem se nacházíme.

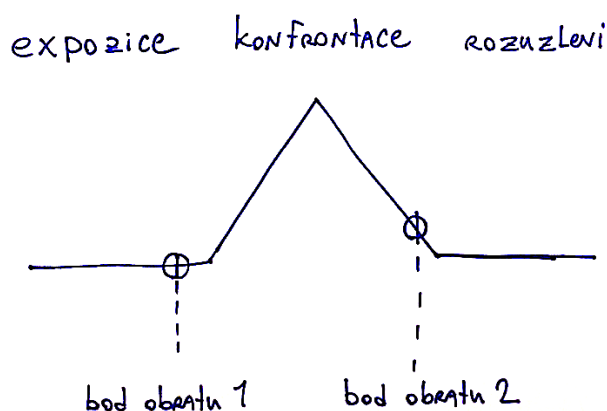


Obr: 15 – Trojjednost linií narace

Fraktální systém jsem také využil k frázování skladby filmu. Po dlouhou dobu stříhu byl film rozdělen do kapitol pomocí číslování pater (co postava, to patro, to kapitola). Tyto kapitoly, jako pilíře, nesly základní skladbu filmu a umožňovaly jednoduchou orientaci v jeho struktuře. Byl tak jasně vymezen začátek a konec každé postavy / kapitoly / patra. Jakmile jsem ale skladebně dokázal sevřít jednotlivé děje vedlejších postav, frázování filmu se ukázalo jako nadbytečné a zbavil jsem se ho. Fáze „pilířů“ stříhu, ale byla pro vytvoření celkové struktury filmu nezbytná. Mohu to popsat jako podpěry, které na staveništi drží strop parta. Jsou potřebné jenom tak dlouho, než beton ve stropních deskách vytvrdne a stane se samonosnou konstrukcí. Následně je stavbaři odstraní, aby nepřekážely základnímu účelu domu, a to v něm bydlet.

## 2.2.5. SYD FIELD

První dějství nazývá Začátek, prostřední Konfrontací a poslední Rozuzlením, jsou vzájemně odděleny **body obratu** (plot point). První dějství začíná expozicí: představením hlavní postavy, nastolením dramatické otázky a zobrazením rovnovážného stavu. Trvá až k prvnímu bodu obratu, který uvozuje jeho konec a nastavuje jádro konfliktu pro následující děj. Field do prvního bodu obrazu umísťuje i základní dramatickou situaci postavy. Dramatickým obsahem prostředního dějství je Konfrontace, kde postava naráží na jednu překážku za druhou při snaze dosáhnout svého cíle. Ve třetím dějství, Rozuzlení, dochází k vyřešení dramatické otázky.<sup>20</sup>



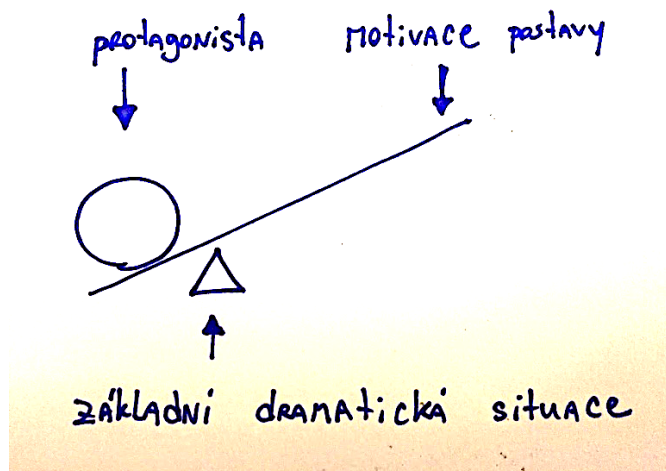
Obr: 16 - Field

Velmi podstatnou složkou tohoto výkladu tříaktové struktury je první bod obratu se zobrazením základní dramatické situace (dramatické otázky). Její sílu a funkci bych přirovnal ke slavnému Archimédovu výroku: „Dejte mi pevný bod ve vesmíru a já pohnu celou zemí.“ **Pevný bod obratu je tak důležitý, protože se o něj opírá celá mechanika děje / změny. Postava je v tomto příměru zeměkoule a páka je její motivace celou dramatickou situaci vyrovnat.** Bez pevného bodu (obratu) ve vesmíru filmu nelze ničím hnout.

<sup>20</sup> Bobreková, A. Diplomová práce: Dvojitá cesta Královny, FAMU, 2015,



Pohnutky hlavního hrdiny jsou nedefinovatelné, protože se nemají o co opřít a kam vyvíjet.

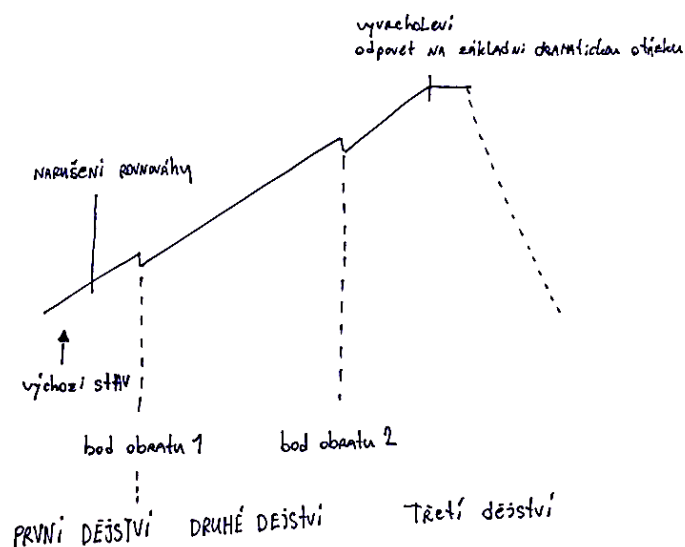


Obr: 17 - Archimédova základní dramatická situace

Zde se vrátím ke svému filmu. Sice jsem neměl konvenční děj, ale měl jsem jasně vymezenou základní dramatickou situaci a bod obratu hlavního protagonisty. Konkrétně se jednalo o Yonatanovo rozhodnutí vstoupit do armády. Sice se tato událost stala v minulosti, ale existuje a je promotorem celého „příběhu“ Yonatana. Ve fraktální struktuře vyprávění jsem si musel dát velký pozor, abych náhodou nevytvořil další dramatické situace i vedlejším postavám a nepasoval je tak na úroveň protagonisty. **Vlastnost postavy mít bod obratu a základní dramatickou situaci, určuje její nadřazenost vůči vedlejším postavám, a proto ji můžeme nazývat hlavní postavou.** Když jsem si uvědomil, že mám pevný bod ve vesmíru filmu a mohu použít Archimedovu mechaniku pro vytvoření hlavní postavy, začal jsem od tohoto bodu hledat konsekvence, které formovaly Yonatanův život před a hlavně po jeho rozhodnutí vstoupit do armády. Vytvořil jsem si tak logický sled událostí, který vyústil ve vnitřní změnu protagonisty – uvědomění. Nejedná se ale o děj, pouze o reprezentaci vnitřní logiky děje. Abych Yonatanovu proměnu zobrazil, nechal jsem ho proměňovat se do vedlejších postav, které reprezentují jednotlivé úseky jeho života, až se postupně promění v netopýra, kde jeho cesta končí. Jeho vnitřní změna je vyjádřena pomocí změny perspektivy pohledu na svět.

## 2.2.6. LINDA ARONSOVÁ

Linda Aronsonová mluví napřed o výchozím stavu, následně dojde k narušení rovnováhy a na konci prvního dějství k prvnímu bodu obratu. V druhém dějství nezmiňuje žádné významné body, až na druhý bod obratu na jeho konci. Třetí dějství podle Aronsové obsahuje vyvrcholení a rozřešení. Tuto strukturu zobrazuje prostřednictvím diagramu hory, kdy má gradace děje graficky vyobrazenou vzestupnou tendenci.



Obr: 18 - Aronsová

### 2.3. POROVNÁNÍ NARATIVNÍCH STRUKTUR PŘÍBĚHU

Aristoteles rozlišuje děje jednoduché a složité. **V jednoduchém ději nastane změna bez náhlého obratu nebo poznávací scény.** Ve složitém ději naopak nastane změna s pomocí anagnorize, peripetie nebo obojího. Je však potřeba, aby tyto změny vzešly ze struktury děje a na základě pravděpodobnosti vyplývaly z předchozích událostí. Zdůrazňuje, že je velký rozdíl mezi tím, zda se něco stane jako důsledek něčeho, anebo to jen nastane po něčem.<sup>21</sup> V tomto výkladu děje mají dokumentární filmy blíže k jednoduchému ději – jednoduché změně.

Z koncepce Daniela, Fielda i Aronsové vyplývá, že první akt na časové ose filmu zabírá 1/4 celkového času. Druhý akt 2/4 celkového času filmu a třetí akt opět 1/4 času filmu. Field i Aronsová se v mnohých funkcích narativní struktury překrývají. Rozcházejí se ale v otázce expozice a umístění prvního bodu obratu.

<sup>21</sup> Aristotele, Peotika, Praha, Oikoymenh, 2008, s.46.

Field říká, že by měl být celý set up filmu divákovi představen do 10 minut filmu. A Aronsová tvrdí, že můžeme expozici „obětovat“ celý první akt filmu. Field umísťuje první bod obratu před konec prvního aktu, zatím co Aronsová jím první akt končí.

Takto podané narativní struktury se většinou nacházejí u inscenovaných dokumentů. Přináší to dramatizaci informací ve filmovém tvaru.

*„Na rozdíl od fikce není snímaná skutečnost zcela pod kontrolou filmařů. Zatím co fikce „inscenovaný“ dokument je složen zejména z jader příběhu, v čistém dokumentu jádra často chybějí.“<sup>22</sup>*

Štáb neinscenovaného dokumentárního filmu většinou nemá možnost, anebo štěstí, být neustále přítomen všem jádrovým okamžikům jednajících postav v reálném životě. A proto musí struktura těchto dokumentárních filmů divákům nahradit absenci klíčových okamžiků / jader příběhu, kdy postavy vhodně jednájí pro kontext jejich základní dramatické situace.

Nejrůznější řešení těchto narativních „problémů“ v dokumentárních filmech jim přináší velkou volnost a variabilitu při cestě k výslednému filmového tvaru. Tento fakt důkladně prověřuje střihačovi i režisérovi schopnosti vyprávět „filmově“ obrazem a zvukem, bez vykonstruovaných příběhových berliček.

*„Inscenace jedinečného jevu přináší dokumentárnímu filmu riziko, že se ocitne na samé hranici věrohodnosti spíše na její nesprávné straně. Oproti tomu ji však ani nelze paušálně vyřadit z arzenálu dokumentaristických prostředků – tlumočení skutečnosti.“<sup>23</sup>*

U filmu se převážně vychází z reality zachycené okem kamery. Rozdíl mezi dokumentárním a hraným filmem vzniká převážně tím, jak je s realitou před spuštěním kamery nakládáno. Naše zacházení s realitou před okem kamery nastavuje ony dva hlavní proudy náhledu na kinematografii, dokumentární a hraný. U hrané tvorby realitu před okem kamery plně ovlivňujeme – pečlivě ji připravujeme pro předem daný záměr, obsažený ve scénáři. **Účelově do ní**

---

<sup>22</sup> Brothánek, A. Diplomová práce: Úvod do narace dokumentárního filmu, Praha, FAMU, 2010, s. 17.

<sup>23</sup> Navrátil A. Dziga Vertov, revolucionář dokumentárního filmu, Praha, Československý filmový ústav, 1964, s. 44.

**vkládáme námi potřebné informace v námi potřebném kontextu** v podobě herecké akce. Ničíme aktuální svět tím, že syntetizujeme realitu do nové formy.

Zatím co u dokumentárního filmu spíše zachycujeme aktuální realitu před okem kamery, bez její masivní transformace. Spíše v realitě potřebné informace hledáme a zpětně překládáme vše viděné a slyšené do filmové narace.

*„Všechny velké hrané filmy se blíží dokumentu, stejně jako všechny velké dokumenty se směřují k hranému filmu. [...] A kdo zvolí jednu možnost, nutně se na konci cesty setká s tou druhou.“ - Jean Luc Godard<sup>24</sup>*

---

<sup>24</sup> Gauthier, G. Dokumentární film, jiná kinematografie, Praha, AMU, 2004, s. 11.

## ZÁKLADNÍ DRAMATICKÁ SITUACE HRANÉHO x DOKUMENTÁRNÍHO FILMU

### 3.1. ZÁKLADNÍ DRAMATICKÁ SITUACE

Pojem **základní dramatická situace** pochází od estetika Otakara Zicha a dramatika Jana Císaře:

*„Postava dramatu **vytvoří dramatickou situaci, produkuje jí a ustavuje jí úplně sama.** Tím, že v nějaké situaci – tedy za jistých okolností, v určitém čase a prostoru – učiní rozhodnutí, kterým definitivně a s konečnou platností doslova a do písmene dotvoří či stvoří dramatickou situaci, které nesnesitelnost je výsledkem jejího vlastního jednání [...] a veškerým dalším svým jednáním usiluje tuto nesnesitelnost likvidovat, odstranit, zrušit.“<sup>25</sup>*

### 3.2. KONFLIKT

Jiří Dufek ale říká, že dramatická situace nemůže nastat bez **konfliktu**, ať už vnějšího, nebo vnitřního.

*„**Konflikt je vyšší stavební jednotkou dramatu – jedná se o několik protichůdných jednání, jejichž odlišné cíle vedou ke střetu.**“ Jádrem konfliktů tvoří protichůdnost zájmů. „Aby však k dramatickému konfliktu vůbec došlo, musí mít jednotlivá jednání a jejich cíle něco společného – musí to být jednání vzájemná.“<sup>26</sup>*

V konfliktu by se mělo dávat za pravdu jedné nebo druhé postavě, to je vymezení perspektivy filmu. Zastánci jednotlivých názorů by se ve filmu měli dostat k vzájemné konfrontaci, a to na jiné pozici než z jaké do konfliktu vstupovali. To odlišuje konflikt od zápletky, která vede k méně podstatným

---

<sup>25</sup> CÍSAŘ, J. Základy dramaturgie. 3 vyd., 1 vyd. (oba díly v jednom svazku). Praha. NAMU. 2009. s. 26.

<sup>26</sup> Kolektiv autorů. Texty k úvodům do oboru Scenáristika a dramaturgie. – Jiří Dufek. Několik základních dramaturgických pojmů, FAMU.

změnám (např. zvrát v ději). Postavy by z každého dalšího konfliktu měly vycházet změněné, spolu s jejich vnitřním vývojem se prohlubuje i poznání a prožitek diváků (projekce sama sebe / zrcadlo). Dramaticky nejúčinnější konflikty jsou ty, v nichž se divák může vžít do stanoviska všech soupeřících stran, aniž by se dospělo k jednoznačnému řešení.

### 3.3. DRAMATICKÁ OTÁZKA

Field i Aronsová definují **dramatickou otázku**, která prostupuje všemi třemi dějstvími. V prvním dějství dochází k jejímu položení: Jak se postava vyrovná s nastalou situací? Ve druhém dějství divák uvažuje nad odpovědí na tuto otázku. Ve třetím dějství se dovídáme odpověď na tuto dramatickou otázku: buď se protagonista se s nastalou situací vyrovnal, anebo ne.

### 3.4. ZÁKLADNÍ DRAMATICKÁ SITUACE x KONFLIKT x DRAMATICKÁ OTÁZKA

Všechny tyto termíny v zásadě popisují stejný mechanismus narativní struktury filmu. Pro potřeby dokumentárního filmu mě nejlépe definovaný pojem přijde základní dramatická situace.

Vzájemné porovnání těchto přístupů k základní dramatické situaci popisuje rozdílnou koncepci téhož. Zatímco u Císaře pramení **základní dramatická situace z vnitřní podstaty postavy**, Dufek, Field i Aronsová k jejímu vytvoření přistupují také pomocí vnějších podnětů. Oba přístupy jsou jistě správné a funkční u hraného filmu. Protože scénárista vždy vytváří situaci tak, aby přinutil postavu jednat ve vymezeném směru její vnitřní logiky, kterou si sám dopředu určil. Z této logiky pak vyplývají situace, které jsou v područí děj. Zatímco u dokumentárního filmu nemáme takové možnosti manipulace s autentickou situací, protože ještě nemůžeme znát její přesný kontext ve finální skladbě filmu. A proto základní dramatická situace pro potřeby dokumentárního filmu musí vycházet hlavně z vnitřní logiky postavy. Situace se ve střížně strukturují tak, aby tuto logiku akceptovaly, a ne ji implementovaly.

Je to do dáno i vlastnostmi natáčením dokumentárního filmu podléhající struktuře reality. Když režisér přijde s námětem a hledá pro něj obsah ztělesněný v postavách. Může je najít jen tak, že dané postavy už problém řeší a jsou jeho aktivní součástí. To platí i pro případ, když režisér objeví námět a postavy čirou náhodou. Jde o aktuální problém probíhající teď a tady. Mechanismus vnějšího nátlaku se už postavy netýká, protože se stal v minulosti mimo rámec možnosti natáčení. Abychom mohli tento problém pomocí filmu zobrazit, musíme zjistit vnitřní logiku postavy. A s její pomocí můžeme popsat její reakce na vnější mechanismus reality.

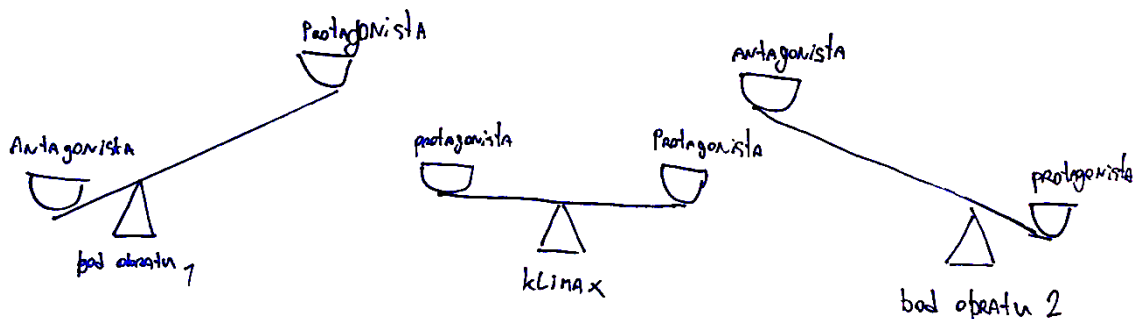
Základní dramatická situace je v dokumentárním filmu spoludefinována i pomocí striktně vymezeného výchozího (rovnovážného) stavu protagonisty.

## ANTAGONISTA

### 4.1. ZÁKLADNÍ SET POSTAV – ANTAGONISTA

V „klasické“ narativní struktuře se divák během prvního aktu musí seznámit se základem obsazením filmu (tzv. setem postav), který se v případě tříaktové struktury skládá z **protagonisty** (hlavní postavy / kladný hrdina) a jeho pomocníků, z **antagonisty** (soupeře protagonisty / záporná postava) a jeho pomocníků. Z pohledu mechaniky děje se protagonista a antagonistu musí na konci filmu utkat. Antagonista je na začátku filmu silnější postava a výprava protagonisty za jeho přemožení rozehrává cestu (logika příčiny a následku), kterou ve filmu sledujeme jako děj /změnu.

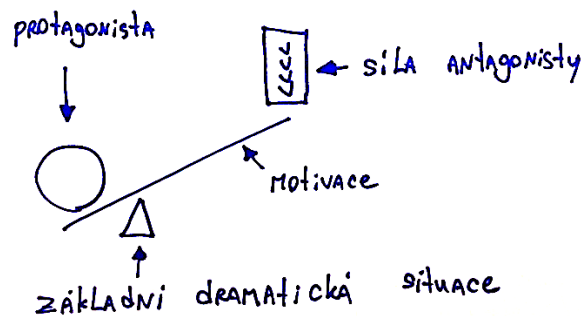
Představme si misky vah, na kterých sedí obě dramatické postavy (protagonista i antagonistu) na opačných stranách ramena vah. Antagonista je silnější, a proto je jeho miska dole. Postupem děje ale protagonista získává nejrůznější schopnosti a misky váhy se začínají vyrovnávat, až se na konci příběhu protagonista s jeho miskou nalézá dole v pozici antagonisty.



Obr: 19 - Váha antagonisty

Výše popsaný konflikt mezi protagonistou a antagonistou se ale musí vnímat jinak i pro „Archimedovu“ mechaniku postavy. Kdy je protagonista manipulován pomocí pevného bodu základní dramatické situace a postava, která má nad touto pákou moc, je právě antagonistu. Ten určuje sílu, jaká bude působit na protagonistu a jeho manipulaci.





Obr: 20 - Síla antagonisty

#### 4.2. ANTAGONISTA V MECHANICE POSTAVY

Výše popsaná narativní dynamika příběhu i postavy ale naráží u dokumentárního filmu, kdy existuje celá řada filmů mající protagonistu. Ale jen málo dokumentárních filmů přímo zobrazuje antagonistu. Konkrétně mě napadá pouze Fahrenheit 9/11 (Michael Moore, 2004). Kdy Michael Moore spolu obviňuje prezidenta Bushe za atentáty spáchané 11. září v New Yorku. Dokumentární filmy tedy z velké většiny nemají klasickou výbavu potřebnou pro vytvoření tříaktové narativní struktury. Jak tedy nastavit konflikt mezi oněmi dvěma miskami vah?

Nyní se chci vrátit k „pravdivostnímu rakurzu“ dokumentárního filmu. Tato jeho elementární vlastnost je jedinečnou výsadou právě tohoto žánru a jak už bylo řečeno, divák je manipulován a zároveň si k ní vytváří svůj vlastní empirický názor.

Film Muž z Aranu, je popisován jako souboj muže s přírodou. Antagonistou je tedy logicky příroda. A drsná příroda není nic jiného než všední realita Muže z Aranu. Jako další příklad mohu uvést film Super Size Me (Morgan Spurlock, 2004), kde v oficiálním textu distributora zazní:

*„Proč jsem tak tlustí? Stačí dvě slova: rychlé občerstvení. Co by se stalo, kdybyste nepozřeli nic jiného než stravu z Mc Donaldu po dobu celého měsíce? Filmař Morgan Spurlock se vydá na takovou cestu a je to ta nejriskantnější pouť jeho života...“<sup>27</sup>*

<sup>27</sup> Obsah filmu. CSFD.cz Dostupný z WWW: < <https://www.csfd.cz/film/166969-super-size-me/prehled/>

Ze synopse filmu jasně vyplývá, že naším antagonistou je fastfoodová síť McDonald. Antagonista, který přináší protagonistovi protiváhu, je tedy v dokumentární narativní struktuře vytvořen právě „zachycenou realitou“ a z ní vyvstávající „pravdou“. Pravda a realita jsou ale moc širokými pojmy. To, co pro konstrukci narativu dokumentárního filmu potřebujeme, je pouze úzce vymezený okruh reality a pravdy, který je v diegetickém a dramatickém vztahu s naším protagonistou. Například protagonista x příroda (Nuž z Aranu), protagonista x rodina (Wonam captured, Bernadett Tuza-Ritter, 2017) protagonista x status quo (Central bus station).

Vymezení antisíly v mechanice postavy Yonatan je v mém filmu Central bus station trochu záhadou. Jelikož je jeho základní dramatická situace umístěna v momentu vstupu do armády, který se stal před 20 lety, nevěděl jsem přesně, jaká motivace Yonatan k tomu rozhodnutí vedla. A ani on to už nevěděl. Je rozdíl mezi reálnou bytostí Yonatan, kde o této motivaci můžeme spekulovat a postavou Yonatan, která musí být jasně logicky daná. Jako zdroj inspirace jsem použil psychický nátlak etablované izraelské rodiny a posměchy vrstevníků.

#### **4.3. VÝCHOZÍ STAV V DOKUMENTÁRNÍM FILMU ANTAGONISTA MECHANIKY PŘÍBĚHU**

*„Stejně tak jako míra uvěřitelnosti fikčního světa, závisující na přesnosti vnitřní struktury, pravidlech a intencí, kterého fikční světy konstruuji, i dokumentární film musí být přesvědčivý – svět dokumentárního filmu však porovnáváme s vnější strukturou aktuálního světa, který sami žijeme.“<sup>28</sup>*

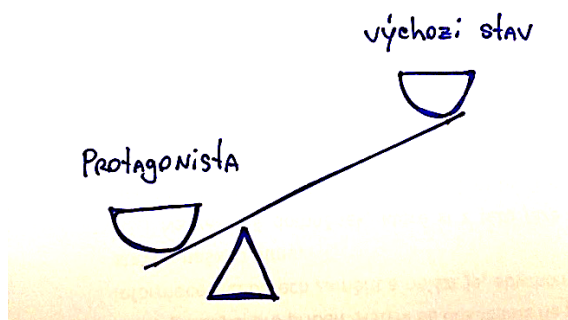
U hraného filmu se jasně vymezují pravidla fikčního světa, aby byl jeho smyšlený svět pro diváky věrohodný a logický. Fikční svět potřebuje mít uzavřenou vnitřní logiku pravidel. Na jejich základě divák posuzuje věrohodnost fikčního světa protagonisty. A stejně tak pracujeme i u dokumentárního filmu, kdy musíme jasně vymezit radián „reality / pravdy“, který nás ve vztahu s protagonistou zajímá. **A to proto, abychom mohli jasně vymezit konflikt**

---

<sup>28</sup> Brothánek, A. Diplomová práce: Úvod do narace dokumentárního filmu, Praha, FAMU, 2010, s. 11.

**mezi světem, který sami žijeme, a světem, který žije hlavní postava.**

Protagonista stále sedící na jedné straně misek, ale je vyvažován jím determinovanou filmovou realitou.



Obr: 21 - Výchozí stav

Aronsová i Field popisují narativní nástroj **výchozího stavu**, který se užívá v expoziční části filmu, aby divák jasně spatřil kontrastu mezi každodenním „normálním“ životem hrdiny a jeho aktivní částí příběhu. To proto, aby protagonistu mohlo něco nečekaně z tohoto rovnovážného stavu vytrhnout a on musel následky této situace řešit. Také se pomocí výchozího stavu seznamujeme s pozadím hrdinova života, abychom se s ním mohli hlouběji seznámit a snadněji se do něj projektovat.

Samozřejmě, že tento výše popsany obsah výchozího stavu má stejnou funkci i u dokumentárního filmu. Ale přibírá si k sobě ještě **funkci antagonisty v podobě jasně vymezeného radiánu reality mezi základní dramatickou situací protagonisty a tématem filmu.**

Tato definice zní krkolomně, ale když se tento narativní mechanismus dokumentární narace konkrétně pojmenuje, je její ztvárnění očividné. V mém filmu je základní dramatickou situací Yonatanův vstup do armády. Jeho vnitřní antagonist je pocit nátlaku od rodiny a vrstevníků. A jeho vnější antagonist je nespokojenost se společenskou situací v Izraeli, kterou dle jeho názoru udržuje armáda (status quo). Tedy výchozí stav je pojmenován jako nespokojenost s militantní společností. To následně vyvolává otázku, jak se Yonatan s tímto stavem vyrovná. Než jsem ale na tuto jednoduchou logiku v rámci svého natočeného materiálu přišel, musel jsem vyzkoušet několik variant nastavení filmové reality. Toto nastavení výchozího stavu nese významovou podstatu obsahu expozice dokumentárního filmu.

## POSTAVA

### 5.1. POSTAVA

Postava je nedílnou součástí dokumentárního filmu a je v něm vždy obsažená. Obhajoba této myšlenky je poměrně jednoduchá. **Film, buď postavu zobrazuje, anebo je sám o sobě jejím zobrazením.** Posun na této pomyslné ose vyobrazení dokumentární postavy od jednoho pólu k druhému, se dá vysvětlit takto: Příklad, kdy je postava ve filmu zobrazena je například Grizzly man, Nanuk, člověk primitivní atd... Myslím si, že je tato kategorie zobrazení postav ve filmu zcela evidentní. Jako příklad mezi stavu na této ose si můžeme představit dokumentární filmy, kde jejich autor aktivně vstupuje do filmu / vystupuje ve filmu. Například angažovaný dokument Nerodič (Jana Počtová, 2017), nebo investigativní dokument Zákon Helena (Petra Nesvačilová, 2016) v tomto případě je režisérka i na filmovém plakátu. Daleko podstatnější příklad je film Muž s kinoaparátom. (Dziga Vertov, 1929)

Dziga Vertov manifestu kina-oka vyzdvihává přednosti filmové techniky vidět a interpretovat okolní svět kolem nás dokonaleji než lidské oko.

*„Z hlediska obyčejného oka vidíte nepravdu. Z hlediska kinematografického [...] Je to však protikladnost až ve výsledku poznání. [...] Tato relativnost pravdy či nepravdy, vznikající v důsledku nestejných prostředků pozorování, však nic nemění na objektivní existenci sledovaného faktu, v níž je zároveň obsažena možnost jak pravdivého, tak nepravdivého vidění a tedy výkladu. [...] Technické oko objektivu kamery tedy poskytuje stejně důvěryhodnou informaci o objektivní realitě, stejně objektivní a dokonalou pravdu [...] odhaluje v objektivní realitě jevy, které chabým pozorovacím schopnostem oka lidského nezadržitelně unikají.“<sup>29</sup>*

Kamera je sama o sobě sofistikovaný **nástroj**, bez kterého se o výrobě filmu nedá ani uvažovat. Ale stále je to jen nástroj, který je ve službách režiséra. A režisér je ten, který rozhoduje o tom, jak a proč bude použita. Když

---

<sup>29</sup> Navrátil A. Dziga Vertov, revolucionář dokumentárního filmu, Praha, Československý filmový ústav, 1964, s. 14.

se rozhodne, že kameru nechá doma ve sklepech, tak nikdy více žádný jeho další film nevznikne...

Tím, že Vertov ve filmu Muž s kinoaparátom zachytil sám sebe i svého bratra, jak kamerou natáčejí a následně i tento materiál stříhají, jasně formuloval pozici režiséra vůči svému filmu. Režisér dokumentárního filmu je ten, který dává do pohybu celý koloběh děje a je jeho neoddelitelnou součástí. Bez režiséra nemá šanci film vzniknout. Je to aktivně jednající postava, která vyvolává nejpodstatnější filmovou změnu mezi jeho neexistencí a existencí, mezi tmou a světlem. Film samotný je výsledkem odpovědi na jeho rovnovážný stav. Film není ztvárněn, ale je ztvárněním režiséra, jeho projekcí – nepřímým zobrazením postavy jako pohyb hvězd kolem černé díry.

Další argument této myšlenky směřuje zpět do první skupiny filmů, kdy je postava ve filmu zobrazena „klasickým“ způsobem. Z pozice střihače se ale musíme ptát, kdo je tato postava a k čemu ji režisér chce použít? Nese jeho myšlenky, aby je tak mohla veřejně hlásat publiku na místo něho? Jak moc motivace režiséra ovlivňuje otázku protagonisty filmu?

Můžeme se podívat na angažovaný dokument Nerodič, kdy Jana Počtová klade sama sobě otázku, jestli zvládne být rodičem? Následuje film, v kterém aktivně hledá odpovědi u jiných matek, s kterými konfrontuje svůj strach z rodičovství. Na konci filmu Počtové dojde, že její strach byl zbytečný. V tomto případě postava režiséra splňuje všechna kritéria diváka na filmovou postavu z prvního případu. Ale také veřejně hlásá své myšlenky publiku z druhého příkladu.

Já osobně jsem si vybral cestu projekce sama sebe, protože s aktivním vystupováním před kamerou zásadně nesouhlasím. V mnoha případech mě tato „angažována“ forma moderování filmu přijde jako naprosto neodůvodněná a filmu i myšlení pouze ubližuje... Postava Yonatan se stala mým filmovým alter egem. S Yonatanem se na mnohých společensky ideových názorech shodují, a tak pro mě byla tato část práce s ním poměrně jednoduchá. Neshodovali jsem se v osobních otázkách, ale to je právě rozdíl mezi živoucí bytostí a filmovou postavou. Můj názor na nemoc izraelské společnosti je poměrně kritický a pomocí postavy Yonatan jsem je pojmenoval a amplifikoval. Vycházel jsem z reality a z toho, co Yonatan řekl a jak jednal. Žádné myšlenky jsem Yonatanovi ani ostatním postavám filmu nepodsouval, pouze jsem si zvolil jejich kontext a místo ve skladbě filmu.

Je tedy jasné, že motivace režiséra je zcela zásadním faktorem formulující postavu a celý film. Proto musí být jeho motivace střihačem odhalena, jinak se nikdy nedozvíme, o čem a s jakou invencí chce režisér ve filmu vyprávět.

Navážeme-li zpět na linii artikulovanou Dziga Vertovem a budeme ji sledovat ještě dál k projekčnímu konci osy zobrazení postavy, dostáváme se k dokumentárním esejím, jako je například Baraka (Ron Fricke, 1992), které jsou čistým zobrazením režiséra. Jsou jeho projekcí. Režisér tedy determinuje veškerý hrubý materiál a pro střihače je nedílnou součástí jeho práce pochopit vliv této „hlavní“ postavy filmu na film samotný. Tato osa zobrazení popisuje posun mezi konkrétní a abstraktní postavou, které se v nejrůznější variaci v dokumentárním filmu vždy objevuje.



Obr: 22 - Projekce režiséra

## 5.2. PROTAGONISTA

Pojďme se zabývat první skupinou filmu, kdy je postava ve filmu „klasicky“ zobrazena jako protagonista. Pochopení narativní konstrukce protagonisty může umožnit výklad i abstraktní projekce postavy režiséra. Jako příklad uvedu

pojem motivace. Pro střihače je nezbytné znát přesnou motivaci protagonisty. Je to její logický bod, od kterého se rozvíjí příčina, následek, jednání a děj / změna. Dle jasné motivace protagonisty stavíme jednání v konkrétních scénách a ukazujeme jeho vnitřní proměnu. A stejně tak je tomu i u postavy režiséra, kdy si také musíme jasně definovat jeho motivaci a změnu, které díky filmu dosáhl. Jakou motivaci asi měla Leni Riefenstahlová ve filmu Olympia, 1938 a dosáhla dokončením filmu svého?

Protagonista je tvořen dvěma soubory pravidel. První jsou jeho vnitřní funkce a druhá skupina jsou jeho vnější funkce.

### **5.3. VNITŘNÍ STRUKTURA PROTAGONISTY**

*„Aby bylo možné vytvořit oblouk vývoje postavy, autor si musí stanovit, kde chce, aby jeho postavy citově a charakterově skončily. Podle toho si určí, kde mají začít. Čím větší oblouk, tím bude film dramatičtější. V událostní i vztahové linii je třeba najít místa, v nichž můžeme jednotlivé změny ukázat.“<sup>30</sup>*

Vnitřní funkce vytvářejí změnu protagonisty tzv. oblouk postavy. To znamená zobrazení jeho vnitřní změny, uvědomění si, jakého vítězství protagonista nad antagonistou dosáhl. K vybudování psychiky protagonisty se používají následující otázky:

NEEDS? – Tedy hledání odpovědí na to, co ta či ona postava potřebuje k tomu, aby přežila.

WANTS? – Tedy hledání odpovědí na to, co ta či ona postava chce, aby byla šťastná a vymanila se ze své každodenní rutiny.

DREAMS? – Tedy hledání odpovědí na to, o čem ta či ona postava sní, aniž by se jí to někdy mohlo splnit.

Ne všechny tyto otázky musí být ve filmu jasně patrné a protagonista si jich ani nemusí být vědom, ale nevědomky se podle nich vždy chová. Aristoteles

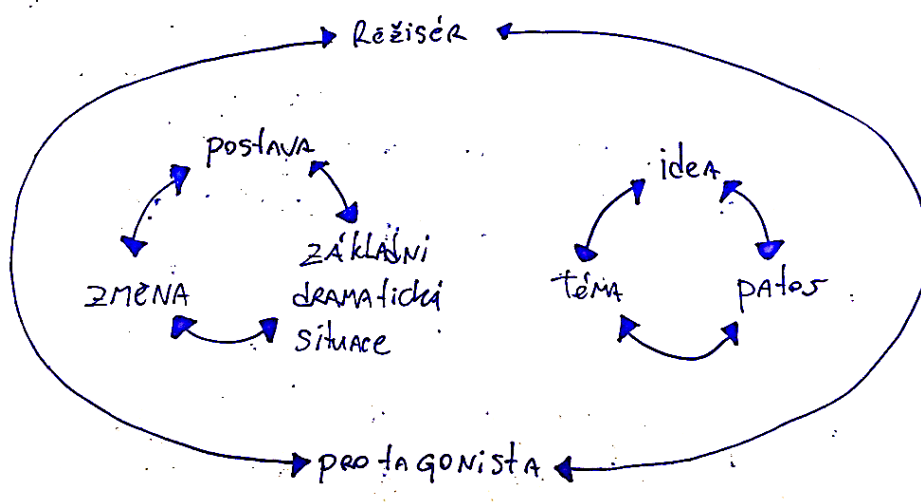
---

<sup>30</sup> Aronsonová, L. Scénář pro 21. století, Praha, AMU, 2014, s.79

zdůrazňuje, že je při zobrazování povahy postavy důležitá důslednost, tedy aby byla povaha postavy konzistentní.<sup>31</sup>

Jak souvisí tento soubor otázek formulujícího protagonistovu psychiku s hlavní postavou filmu režisérem? V mém případě jsme se Yonatanem shodli v otázce Dreams, kdy si ani jeden z nás nepřeje existenci militantní společnosti. Což se pro mě i Yonatana stalo součástí patosu / pointou filmu a nutnost o tomto tématu jasně mluvit. Yonatanovo Wants je odstěhovat se z Izraele, protože už nátlak společnosti nemůže dál snášet. A Needs je být v neustálém kontaktu s autobusovou stanicí, která mu před izraelskou společností nabídla útočiště.

Myslím si, že vždy existuje spojitost mezi těmito třemi otázkami formulující postavu a důvodem toho, proč režisér začal daný film točit. A nalezení souvislosti vždy souvisí s tématem a posláním filmu. Tedy jasně vymezenou otázkou, o čem film je. A právě toto zamyšlení je klíčem ke struktuře filmu a jeho vyprávění. Odvíjí se od něho základní nastavení postavy, a to referuje o základní dramatické situaci, a ta referuje o změně, která z ní vyplývá. Jsou jedním propojeným celkem.



Obr: 23 - Postava x protagonista

<sup>31</sup> Aristotele, Poetika, Praha, Oikoymenh, 2008, s.51.



## 5.4. VNĚJŠÍ STRUKTURA PROTAGINISTY

Kromě vnitřního „psychologického motoru“ protagonisty potřebujeme znát i jeho vnější kontext, abychom si ho dokázali společensky zařadit a odůvodnili si tak projekci jeho psychiky ve filmu. Jedná se o jeho společenskou situaci, rodinu, práci atd. Jde o dokreslení protagonisty pomocí vnějších struktur, ve kterých se aktivně nalézá.

V Central bus station jsem rozhodl (jak jsem již psal) zobrazit vnější strukturu protagonisty pomocí vedlejších postav. K tomuto řešení jsem přistoupil kvůli komplikovanosti celé struktury filmu a nutnosti výchozí realitu co nejvíce zjednodušit. Nechtěl jsem přitom přidávat do filmu žádné vedlejší motivy, které by přímo nesouvisely s autobusovou stanicí a ničily tak vybranou perspektivu filmu. K dispozici jsem měl tři vedlejší postavy, aby definovaly Yonatanův kontextu nesoucí význam pro téma filmu.

Vedlejší postava vojandy zobrazuje Yonatanovu vojenskou historii a naivitu / křehkost, kterou v sobě každý v dospívajícím věku má. Pro téma filmu se tak zobrazuje manipulace jedincem pomocí armádní morálky. Je to útok na psychiku jedince v útlém věku, kdy se ještě formuluje jeho pohled na svět. To má jistě vliv na celkovou společnost a její jednání. Naivitu mladé vojandy jsem dal do kontrastu se zažitou zkušeností Yonatana. Ten referuje o iluzi, v které po dlouhou dobu života žil, a aktivně se na jejím udržování podílel.

Vedlejší postava knihovníka, zobrazuje širší pohled na Yonatanovu rodinnou historii. Yonatanova rodina pomáhala budovat sionistický sen a byla tak u základů státu Izrael. Stala se tak velmi významnou pro dějiny osídlování Izraele. Tento Yonatanův historický kontext je nesmírně důležitý pro stavbu filmu, protože umocňuje jeho zklamání z fungování moderní izraelské společnosti. Lokalizuje také jeho rodinu přímo do centra dění Izraele a etabluje se tak Yonatanův pocit, že by měl pro izraelskou společnost aktivně jednat. Tento kontext také odůvodňuje Yonatanův pocit, že do Izraele patří a je to jeho domovina.

Vedlejší postava Filipínky představuje kontext úzké rodinné situace. Společenské postavení Filipínců v Izraeli zobrazuje pocit, ve kterém se Yonatan nalézal během svého útlého dětství. Paralela se nalézá v emigraci jeho rodičů za prací do USA. Také se zde jedná o Yonatanovo emigrantství zpět do Izraele.

Tento jeho pocit jsem následně využil pro rozhodnutí vstoupit do armády –  
Yonatanova základní dramatické situace.

## EXPOZICE

### 6.1. EXPOZICE = OSVIT, OSVIT = VYSVĚTLNÍ

S klidným svědomím se mohu přiznat, že expozice dokumentárního filmu je střihačova i režisérova nejtěžší zkouška, protože přímo odhaluje fakt, jak moc jsme toho jako autoři o filmu pochopili, upřímnost, s jakou jsme k celému filmu přistupovali, kolik jsme toho v daném tématu objevili a jak jsme byli schopni tyto myšlenky skrze nás a materiál filmu transformovat do dříve neexistující jakosti filmové narace.

Divák musím mít po skončení prvního aktu filmu jasno, na co a proč se dívá. A právě otázka, PROČ (viz výše vztah k realitě) je klíčová, útočí rovnou na schopnost autorů vymezit radián reality a divák si na ni musí najít odpověď sám.

*„Musíme nalézt jednoduchá slova pro velké pravdy, musíme se snažit přistupovat k živé pravdě za věcmi, to je nejstarší úsilí lidstva.“<sup>32</sup>*

První minuty dokumentárního filmového díla patří k těm jeho nejopracovanějším, protože jsou jeho nejpodstatnější. Cesta vedoucí k finálnímu tvaru expozice je vždy komplikovaná a plná slepých uliček. Tato dezinterpretace se ale stříhem filmu odhaluje a postupně se nachází jediný pravý obsah expozice.

Expozice ovlivňuje celou podstatu struktury filmu, proto probíhá její stříh neustále a v cyklech. Práce na ní začíná už při prvním kontaktu s hrubým materiálem. Stejně tak jak krystalizuje film, krystalizuje se i jeho obsah. Tento neustálý proces přeměny vnitřní struktury následně ovlivňuje i tvar jeho expozice. V případě dokumentárního filmu bývá průběh krystalizace tvaru filmové narace zdlouhavý, protože po dlouho dobu stříhu nemůžeme vědět, odkud a kam naše úsilí střihače směřuje. Její výsledek je sice už obsažený

---

<sup>32</sup> McGuire, William; Hull, R. F. (eds.) Rozhovory s C.G.JUNGEM, Praha, Portál, 2015, s. 253.

v daném materiálu, ale viděné informace se musí pochopit a správně interpretovat pro jejich funkčnost ve struktuře vyprávění.

Expozice je jako třesinka na dortu, jako jeho naposledy přidávaná ingredience. Konkrétnost obsahu expozice vyplývá až z následujícího filmu. A proto ji nemůžeme začít stříhat dříve, než máme hotové tělo (druhý a třetí akt) filmu.

**Expozice je portál do struktury filmu s velkým psychickým účinkem na diváka**, vytvářející jeho první dojem a v ideálním případě nám předá soubor ukazatelů platných pro labyrint filmu vyúsťujícího k myšlence režiséra. Tedy k smyslu filmového díla. Expozice připravuje základy pro stavbu filmu, nastavuje, jak a proč budeme pracovat s postavami, artikuluje téma filmu, ukazuje styl filmového vyprávění. Předává nám ty nejdůležitější informace, které nutně potřebujeme znát k správnému čtení filmové narace. **Je to sebeobsažný systém ukazující návod na čtení celého filmu.** Je to návod sloužící k porozumění jazyku daného filmu, který je sám zašifrován ve filmovém díle. Tento řád narace je ale unikátní pro každý daný film. Jedinečnost tohoto systému ukazatelů se formuluje z jeho elementů pevně daných natáčením (determinace filmu jím samotným). Proto tento konkrétně vyvinutý jazyk nelze aplikovat na jiná filmová díla.

## **6.2. EXPOZICE – EFEKT PRIMARITY**

Expozice je pro tvůrce i diváky klíčovým okamžikem, vstup do filmu a jeho reality. Je to první kontakt s něčím novým. Automaticky si vytvoříme názor a očekávání pro zbytek filmu. Je to podobný proces jako při seznamování s novým člověkem. První dojem, který si z toho okamžiku odneseme, je klíčový, a ovlivňuje to vzájemný vztah do budoucna. Případná nedorozumění mohou naši chuť se s tímto člověkem stýkat zcela zmařit.

Během prvního setkání (expozice) si vytvoříme jasný názor podle toho, jak filmu rozumíme či nerozumíme, jak jsme emocionálně vedeni a jaké společenské souvislosti dokážeme odečíst. V kognitivní psychologii je tento fenomén popisován jako efekt primarity. A může nám napovědět, co divák při prvním kontaktu s filmem prožívá (první akt filmu) a co a bude očekávat od následujících dějství filmu.

*„Efekt primarity neboli efekt prvního dojmu je tendence vnímat dřívější informace (o určitém jevu, situaci či osobě) silněji než informace pozdější a tendence vnímat později získané informace ve světle dříve získaných informací. První dojem je přitom ovlivněn silnějším prožitkem, afektivním postojem, okamžitým soudem založeným na asociačním spojení s povrchními znaky a tendenci zobecňovat, průměrovat a zjednodušovat (stereotypy, předsudky, haló-efekt).“<sup>33</sup>*

**Důvodem tohoto, dalo by se říci zkratkovitého jednání, je potřeba každého jedince se co nejrychleji orientovat ve světě kolem něho.**

Filmu je přisouzena centrální vlastnost, podle které vnímáme jeho komplexní strukturu. Naruší-li se tato naše automaticky vytvářená představa o filmu, stane se pro nás filmové dílo nelogickým a nedokážeme se v něm orientovat.

### **6.3. EXPOZICE JAKO ODPOVĚD NA EFEKT PRIMARITY**

Obsah expozice je zpětné naplnění efektu primarity. Když už víme a vidíme, co je obsahem, tématem a posláním filmu, můžeme se začít zabývat stříhem, jediné „správné“ expozice. Obsah filmu determinuje předešlý obsah expozice, protože už přesně víme, co z reality postavy upřednostnit, aby vznikla reference ke zbytku filmu. Zpětně tak vytváříme filmovému dílu obsahovou i formální jednotu, nastavujeme výchozí stav protagonisty a základní dramatickou situaci.

V mém filmu Central bus station byla po dlouhou dobu k expozici využívána Yonatanova historka o tom, jak se narodil mrtvý. Touha, které mě vedla k jejímu využití v expozici filmu, byla udělat Yonatana co nejzajímavějším. Jak se ale později ukázalo, byla tato zajímavost samoučelná, a nikam ve filmu nevedla, protože nereferuje o Yonatanově vztahu k realitě (antagonistovi) a ani o jeho základní dramatické situaci. Tato nesprávná expozice navíc Yonatana dělala ... divným. To následně oslabilo i jeho pozici průvodce filmu, protože kdo by chtěl naslouchat tomuto divnému chlapíkovi?

---

<sup>33</sup> Pojem Efekt primarity. wikipedia.cz Dostupný z WWW: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Efekt\\_primarity](https://cs.wikipedia.org/wiki/Efekt_primarity), Hayesová, N. Základy sociální psychologie, Praha, Portál, 1998, s. 72–74

Tento pocit následně ničil i poslání filmu. Proto jsem historku přesunul do epilogu filmu, kde vhodně uzavírá téma smrti a uvozuje Yonatanovu finální přeměnu.

#### **6.4. PROLOG a HÁČEK**

Prolog a háček jsou dramaturgické nástroje, jak „vybudit“ a nasměrovat pozornost diváků. Tyto narativní nástroje můžeme funkčně použít i ve struktuře dokumentárního filmu, je ale otázkou, jak vydestilovat jejich obsah z hrubého materiálu?

**Prolog** je narativní nástroj, který diváky přímo uvádí k tématu filmu a upozorňuje je na to, co je ve filmu nejdůležitější. V mém filmu jsem jako prolog použil Yonatanovu výpověď:

*„Občas je potřeba se podívat realitě přímo do očí. A je to, jako kdybyste všechno, co jste věděli a znali, zmizelo. To je moment, kdy začnete na svět koukat jinýma očima.“*

Tato věta přímo shrnuje celý obsah filmu: Yonatan si uvědomuje, že se na společnost, které předtím tak fandil, celou dobu díval špatně. Naplnění Yonatanova uvědomění je propojeno s koncem filmu, kdy se jí vtiskne konkrétní obsah Yonatanovy zkušenosti se smrtí v armádě.

**Háček** (anglicky hook) je narativní nástroj, který má za úkol přitáhnout pozornost, než se dostaneme k zápletce filmu. Většinou je založen na kontrastu nebo atrakci.

Stejně tak jsem toho využil i já, kdy jsem konec prologu zakončil právě háčkem – výbuchem domu. Výbuch zobrazuje Yonatanovu válečnou zkušenost. Předznamenává je tak, že v následujícím filmu nepůjde pouze o budovu autobusového nádraží.

Vzpomínka na Yonatanovo rozhodnutí zničení domů, je jistě nejsilnější moment filmu, kdy se Yonatan přizná k zabití civilistů. Tato jeho zkušenost pak vyústila k přehodnocení pohledu na izraelskou společnost.

## FRAKČNÍ DESTILACE HRUBÉHO MATERIÁLU

### 7.1. 0 °C – PŘIKLÁDÁNÍ POD KOTEL EINTOPFU HRUBÉHO MATERIÁLU

*„Postava je základem scénáře. Je to srdce, duše a nervový systém vašeho příběhu. Před tím, než napíšete první slovo scénáře, musíte důkladně poznat svou dramatickou postavu. [...] Nejprve se rozhodnete, kdo je hlavní postavou vašeho příběhu. Pak rozdělíte různé roviny života vaší postavy do dvou základních kategorií: vnitřní a vnější. Vnitřní život vaší postavy se odehrává od okamžiku jejího narození, až do začátku filmu. Je to proces vytvářející její charakter. Vnější život postavy probíhá během filmu. Je to proces odkrývající její charakter. Propracovaná celistvost vnitřního světa postavy dodává celému tomuto systému na uvěřitelnosti.“<sup>34</sup>*

V dokumentárním filmu je postava pevně daná. Oproti psaní postavy pro hraný film se v dokumentárním světě filmu jedná o obrácený proces, kdy zpětně musíme pochopit, jak co funguje, abychom to mohli sestavit znovu ve formě, která nám vyhovuje pro náš záměr.

Překlad z reality do filmového jazyka probíhá porozuměním viděného slyšeného v kontextu naší ideje. Proces frakční destilace reality vytváří viděné a slyšené do univerzálně srozumitelných celků filmové narace. Dá se to přirovnat k tomu, jak vnímáme naše okolí v kognitivním procesu percepce.

*„**Percepce** (Vnímání) je mentální kognitivní proces zahrnující **organizaci a interpretaci senzorických informací**. Senzorické informace jsou přenášeny po nervových drahách do centrální nervové soustavy, [...] kde se tyto informace třídí a zpracovávají, načež jsou tyto interpretace přeneseny do vědomí. [...] **Podstatou percepce je odhalování smysluplných celků v chaotických senzorických informacích** kolem nás. [...] Univerzální tendence nás všech je **seskupovat vnímané podněty do pochopitelných celků**.“<sup>35</sup>*

---

<sup>34</sup> Field, S. Jak napsat dobrý scénář, Praha, Rybka Publishers, 2007, s. 36.

<sup>35</sup> Pojem Percepce. [wikisofia.cz](https://www.wikisofia.cz/wiki/Vn%C3%ADm%C3%A1n%C3%AD) Dostupný z WWW: < <https://www.csfd.cz/film/166969-super-size-me/prehled/https://wikisofia.cz/wiki/Vn%C3%ADm%C3%A1n%C3%AD>

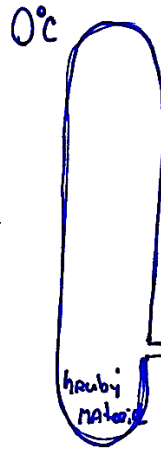
Analogie k filmu se nabízí sama. Senzorickým informacím z vnějšího světa můžeme rozumět jako hrubému materiálu zachyceného okem kamery. A tyto informace se pomocí režie a střihu zpracovávají a odhalují v chaotickém prostředí pochopitelné celky. Zpracování informací z vnějšího světa kolem nás probíhá stejně jako střih ve dvou fázích, kdy je nejprve potřeba vše analyzovat a následně interpretovat skrze naši osobní zažitou zkušenost.

**Vytváření pochopitelných celků je tedy základní potřeba našeho vědomí**, kdy hledáme v chaosu pro nás pochopitelný řád. Pro srozumitelnost musí z chaosu povstat řád, takže se jednou prostě začít stříhat musí. Ale je otázka, jak, kde a proč začít? Situace je v dnešní době o to složitější, když ve střížně zápolíme s desítkami nebo stovkami hodin natočeného materiálu. A jednoduše se můžete stát, že se v množství předkládaných informací ztratíme. **Jaký je klíč k rozeznání toho, co je pro náš zamýšlený film podstatné?**

Kde a proč film začíná a kam povede? Jak končí a co to může znamenat? O čem a o kom vlastně bude a má to nějaký přesah? **Ještě neznáme pravý potenciál hrubého materiálu.** Neřešíme konkrétní informace obsažené v konkrétních záběrech (obsah viděného a slyšeného). Řešíme pouze domnělé pocity z hrubého materiálu.

Krok seznámení se s hrubým materiálem filmu nejde nikdy přeskočit a tkví v rozpoznání potenciálu viděného a slyšeného obsahu v jednotlivých záběrech. Stejně tak to bylo i v mém případě filmu. Sice jsem měl k dispozici střihový scénář, který jsem neustále zdokonaloval při cestě za mou ideou, ale natočenému materiálu jsem nerozuměl. A stejně tak není možné ve filmu zachytit celou komplikovanost otázky Izraele. Proto bylo zjednodušování jedinou možnou cestou. Do jisté míry to také bylo dané multijazykovým obsahem, kdy jednotliví respondenti mluví hebrejsky, jidiš, tagalogem a tve, a já nerozumím ani jednomu z těchto jazyků. Proto jsem musel po skončení natáčení ve svém hrubém materiálu začít hledat nový film.





Obr: 24 - 0 °C

## 7.2. 100 °C – PERSPEKTIVA HRUBÉHO MATERIÁLU, DESTILACE POSTAVY

**„Vědomí rozlišuje, soudí, analyzuje a zdůrazňuje rozpory. Do jisté míry je to nutná práce. Jenže analýza zabíjí a syntéza vrací do života. Musíme zjistit, jak všemu vrátit spojitost se vším ostatním.“<sup>36</sup>**

Informace se začínají třídit hned od začátku stříhu filmu, kdy se „nakoukává“ materiál a dělají se poznámky. Brzy si zvolíme postavy, s kterými chceme pracovat dál. Tato základní úvaha musí být postavená na tom, jak moc je daná postava dramatická. To znamená - jak moc je důležitá pro potenciální film? Jak se v ní zrcadí původní idea filmu? A jaké kvality to původní ideje přináší? Tato základní rozvaha už byla jednou provedena režisérem. Na začátku stříhu ale není jasné, jak moc se mu jeho záměr povedl zachytit okem kamery. A proto musí být vše stříhem prověřeno.

Během prvního kroku stříhu probíhá jistá selekce hrubého materiálu, kdy se podle citu tak „nějak vybírají“ zajímavé scény, okamžiky a záběry. Pro začátek stříhu je to nezbytná a záslužná práce, ale životnost materiálu je omezená. Protože přesně nevíme, co a za jakým účelem vlastně vybíráme. Jelikož jsme si ale zvolili postavu, tak je na čase s ní začít aktivně pracovat.

---

<sup>36</sup> McGuire, William; Hull, R. F. (eds.) Rozhovory s C.G.JUNGEM, Praha, Portál, 2015, s, 248–250.

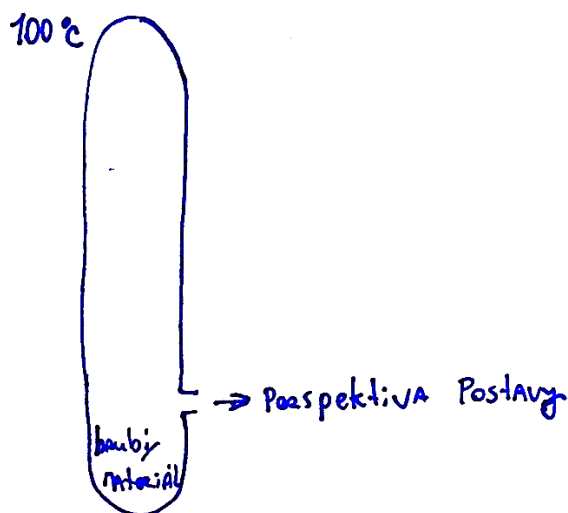
## **Aktivně znamená, že ji začneme používat jako nástroj pro čtení hrubého materiálu.**

O našich postavách už něco víme od režiséra a něco jsme pochytili „z výběrky“ hrubého materiálu. Informační jakost ale není potřebná kvalita, kterou máme pro střih o postavách znát. Měli bychom postavě porozumět z jiného úhlu pohledu. Potřebujeme si sami vyzkoušet, jak jedná v natočených situacích a jak to ovlivňuje ostatní materiál a naopak.

Každá dramatická postava vymezuje perspektivu, jak s danými informacemi pracovat. A přes tento úhel pohledu musíme nahlížet i na natočený materiál. **Nastavujeme si tak úhel pro čtení hrubého materiálu a daných informací v něm.** Je to nově získaná dovednost střihače.

Tato perspektiva vychází ze zkušeností, kterou si danou postavou vytváříme, a ze záměru, jak byla natáčena. Danou perspektivu a její případnou správnost nelze otestovat jinak než že začnete stříhat vybraný materiál do strukturovaných scén se začátkem, prostředkem a koncem. Zjišťujeme tak, jak může daná postava reagovat. Pomocí jejich reakcí si osaháváme i další otázku, a to kým postava ve „filmové“ realitě může být, nebo je. **Učíme sami sebe skrze natočený materiál.** Protože postava není to, co říká, ale jak reaguje a jak jedná.

Sestříhané scény nám jako takové jasně poukazují na dramatický potenciál dané postavy. Protože **poprvé od začátku práce na filmu jasně vidíme, co ta či ona postava ve filmu dělá.** A naše teoretická příprava se tak může konečně opřít o konkrétní viditelnou akci. Je-li jednání dané postavy v rozporu s tím, co jsme očekávali, tak se můžeme vydat dvěma směry. Můžeme celou tuto proceduru opakovat, abychom jí plně porozuměli, anebo tento fakt můžeme ignorovat. Při druhé variantě se ale ocitáme na tenkém ledě. Protože následná syntéza dané postavy nemusí být pro výslednou strukturu filmu funkční, protože ji nebudeme rozumět a stane se pro diváky uvěřitelná.



Obr: 25 - 100 °C

### 6.3. 222 °C – PERSPEKTIVA HRUBÉHO MATERIÁLU, ZÁKLADNÍ DRAMATICKÁ SITUACE

V této fázi střihu nemůžou být jednotlivé scény ještě dokonalé, protože není určený jejich smysl pro strukturu filmu. To je dobře minimálně ze dvou důvodů. První důvod je, že dokud nezačneme pracovat na struktuře filmu, nemůžeme znát konkrétní význam dané scény, protože její smysl vychází z předchozích a následujících událostí. K této práci se v postupu práce střihu dostáváme daleko později. Struktura dané scény vyplývá z motivace protagonisty, proč do této situace vstoupil a co si z toho odnáší? Druhý důvod kvůli chronologii práce střihu je podstatnější, že si teprve vytváříme naši osobní zkušenost s danou postavou a testujeme, kde a jak se chová, jaké jsou její reakce na vedlejší postavy atd.

V tento okamžik **musíme porozumět tomu PROČ se naše postava tak chová a odhalit její základní dramatickou situaci**. Proto si musíme z hrubého materiálu odvodit maximum možného pro základní potřebu filmové narace. To znamená, že si konkrétně v podobě události artikulujeme srozumitelnou pralátku filmu, z které se odvíjí jednání postavy.

*„Čím více toho víte tím více toho můžete sdělit. [...] Protože nelze odkrývat něco, o čem sami nevíte, že existuje.“<sup>37</sup>*

Je to nová kvalita práce střihače, kterou nelze získat jinak než usilovnou prací s hrubým materiálem. Konkrétní podobu této jakosti jsme na začátku stříhu nemohli znát, a proto se nyní musíme opět vrátit zpět na začátek práce s hrubým materiálem. Ne každá sestříhaná scéna, se týká základní dramatické situace. A tak musíme zjistit, jestli v hrubém materiálu existuje možnost, jak tento problém scény vyřešit.

Přirozeně tak vzniká návod, jak s hrubým materiálem pracovat. **Tento návod ale vychází z hrubého materiálu, a proto je pro každý film zcela jedinečný a nelze jej ničím nahradit.** Skrze správné čtení hrubého materiálu se nastaví konkrétní směr práce, která ho umožní formulovat do přesného tvaru. To znamená, že jednotlivé scény začínají mít dramatický smysl.

Praktické využití výše zmíněného bych popsal jakousi dokumentární trojčlenku, kdy už známe dva členy a je potřeba vypočítat neznámou X (základní dramatickou situaci). Jeden člen rovnice je sled událostí a chování postavy. Druhý člen rovnice je motivace režiséra a zvolené téma filmu. Protože základní dramatická situace protagonisty může být cokoliv, tyto dva známé členy rovnice nám pomohou určit jeden moment ze širokého spektra možností vycházejí z komplikovanosti reality.

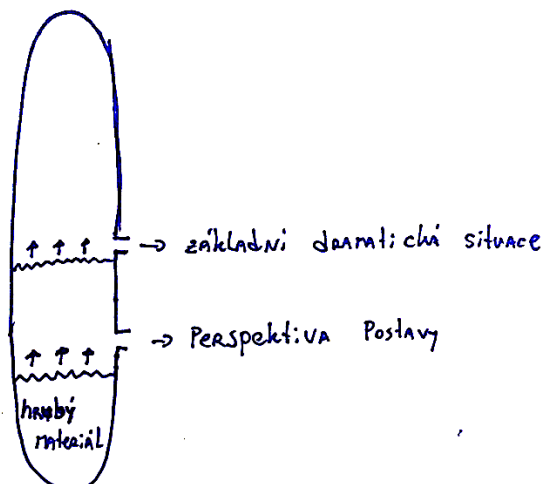
*„Zobrazení jednání je děj. Dějem myslím sestavení událostí [...]. Smyslem hry je tedy nějaké jednání, nikoli vlastnost; lidi činí takovými nebo onakými jejich povaha, ale šťastnými či nešťastnými jejich počínání.“<sup>38</sup>*

---

<sup>37</sup> Field, S. Jak napsat dobrý scénář, Praha, Rybka Publishers, 2007, s. 105.

<sup>38</sup> Aristotele, Poetika, Praha, Oikoymenh, 2008, s.41.

222 °C

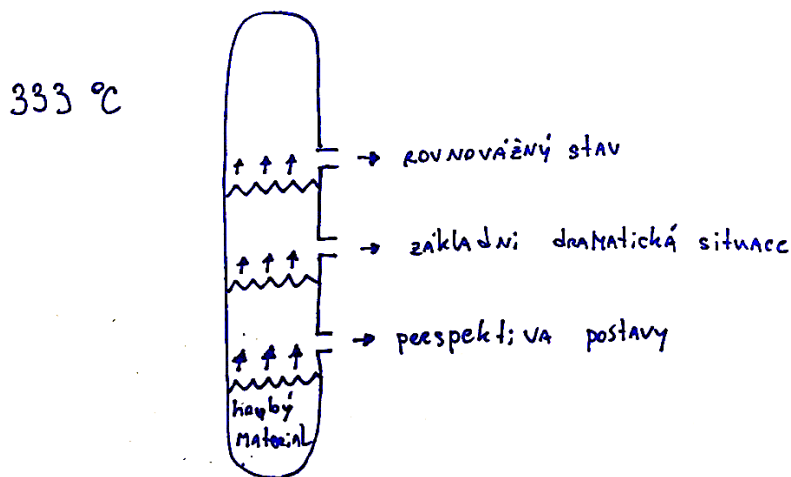


Obr: 26 - 222 °C

### 7.3. 333 °C – PERSPEKTIVA HRUBÉHO MATERIÁLU, ROVNOVÁŽNÝ STAV

Deriváty hrubého materiálu: perspektiva, postava, základní dramatické situace nám pomohou vytyčit antagonistu filmu – vztah k realitě. K hledání této narativní funkce nelze přistupovat dříve než se naše reálná bytost (respondent) přerodí do filmové postavy (protagonisty). Uvědomění její vnitřní mechaniky dodefinuje téma filmu, protože až konkrétnost a možnosti, které nám jednotlivé záběry přinesli mohou dodefinovat původní představu režiséra. (viz obr: Obrázek: 4 abstraktní x empirická zkušenost. S. 15)

Tato fáze v mém filmu Central bus station, přišla až ve velmi pokročilém stádiu střihu, kdy jsem si musel být naprosto jistý předešlou konstrukcí narativu postav. Po dlouhou dobu jsem si ani funkci antagonisty neuvědomoval a postava Yonatan, byla beztvárovou amébou pouze deklarující jeho osobní moudra. Pojmenování přesně vymezeného Yonatanova vztahu k realitě, mělo za následek zostření jako postavy filmu. Realita mu přinesla jasně vymezené kontury a tvar jeho boje proti statutu quo se stal jasně čitelný.



Obr: 27 - 333 °C

#### 7.4. 444 °C – PERSPEKTIVA HRUBÉHO MATERIÁLU ZMĚNA

*„O tom, zda je dokumentární snímek umění rozhoduje schopnost dát všedním autentickým faktům hlubší, obecnější platnost a vytěžit ze skutečných událostí jejich dramatický obsah.“<sup>39</sup>*

Aristoteles popisuje jednoduché děje, které se zdají být vhodné pro naraci dokumentárního filmu. Tyto děje neobsahují peripetie, proto je jejich konstrukce zúžena pouze na základní konflikt mezi antagonistou a protagonistou – vztah protagonisty reality. Z tohoto základního rozpoložení misek vah, lze ve filmu ukázat (rámci logiky příčina následek) jednoduchý děj – **změnu**. Tím, že postava něco konkrétního řeší, se ukazuje její snaha o změnu v realitě, která je režisérovým důvodem proč film vůbec vzniká.

Z kombinace zakořeněného protagonisty a antagonisty, vyplývá logická návaznost jednotlivých situacích (scén) potřebných pro zobrazení změny. Nastavuje se perspektiva sloužící k obsahovému ohodnocení všech existujících scén. Nese-li scéna obsah referující o změně, musí z filmu pryč. Stala by se pouze matoucí, protože desinterpretuje jednoduchý děje.

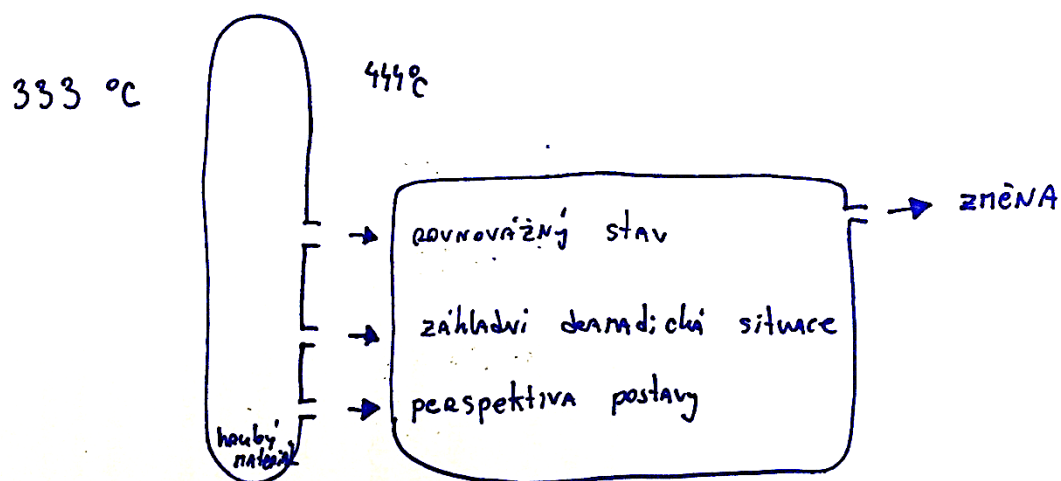
Jeden příklad za všechny vystřižené scény z Central bus stationu, byla situace v kině, kdy se Yonatan díval na svou válečnou zkušenost na plátně. Jak

<sup>39</sup> Navrátil A. Džiga Vertov, revolucionář dokumentárního filmu, Praha, Československý filmový ústav, 1964, s. 42.

se později ukázalo, tato situace (dívání se v kině) nenesla žádný význam pro obsah filmu, protože stavěla Yonatana do pasivní polohy. Rozdíl, mezi aktivní vzpomínkou, která je ve finální tvaru filmu požitá a tomuto pasivnímu variantou zobrazení informaci z plátna kina, spočívá v kvalitě dramatického obsahu. Nyní si Yonatan na svoje rozhodnutí o životě a neživotě civilistů aktivně vzpomíná (dramaticky jedná), zatím co předtím pouze tento fakt pasivně přijímal.



Obr: 28 - Vystřižená scéna



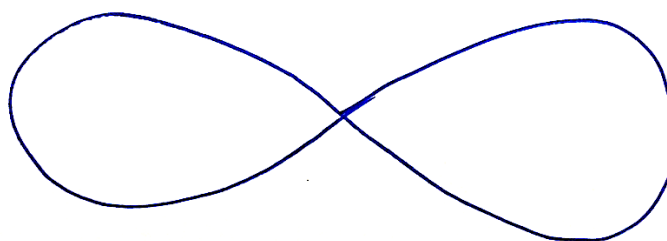
Obr: 29 - 444 °C

## 7.5. 666 °C – PERSPEKTIVA HRUBÉHO MATERIÁLU EXPOZICE

**Až film naučí (ukáže) střihače a režiséra co je obsah jeho expozice.**

Expozice je determinovaná celým zbytkem filmu. Potřebujeme mít s filmem viděnou empirickou zkušenost, kterou na začátku práce ještě nemůžeme mít.

Jedinečné struktura expozice dokumentárního filmu nemůže vzniknout dříve, než vyvaříme všechny výše popsané deriváty hrubého materiálu. Ale ani dříve, než je transformujeme do konkrétní podoby narace filmu. Proto nelze k je jejímu „správnému“ stříhu přistupovat v dřívějších fázích stříhu.



střih expozice  
dokumentárního filmu.

Obr: 30 - Střih expozice filmu



## ∞.2. ZÁVĚR

Obecná naratologie může dobře sloužit specifickým potřebám dokumentárního filmu. Díky ní je možné hrubý materiál analyzovat a pojmenovávat „problémy“, s kterými se střihač i režisér dokumentárních filmů musí utkat. Tyto „problémy“ vyplývají z natáčení a zvoleného způsobu snímání netransformované reality před okem kamery. Specifika narativní struktury dokumentárního filmu jsou dána jejich vztahem ke skutečnosti, která vytváří unikátní chápání filmového díla. Posun narativních struktur dokumentárních filmů oproti filmům hraným, je dán právě pravdivostní jakostí dokumentárního filmu, která ovlivňuje jeho vnitřní strukturu i psychologické vnímání diváka. Dokumentární film podléhá pravdivostnímu hodnocení. Sice můžou autoři lhát, ale jejich tvrzení je zpětně ověřitelné. To staví tvůrce dokumentárních filmů do specifické role, která je v dokumentárních filmech vždy implikovaná.

Tvorba narativní struktury dokumentárního filmu je pro střihače složitější proces, než je tomu u hraných filmů, protože se musí popasovat s chybějícími událostmi „příběhů“, musí vytvořit jedinečný tvar filmového vyprávění a nalézt v životech filmových postav změny, aby tak dokázal zobrazit téma a ideu filmu. Proces učení skrze hrubý materiál filmu, je jedním ze způsobů, jak objevit všechny potřebné ingredience pro tvorbu narativní struktury dokumentárního filmu. A to platí i tvorbu expozice dokumentárního filmu. Až film samotný, nás může zpětně naučit co je „správný“ obsah jeho expozice.

## SEZNAMY

### 8.1. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- Gauthier, G. Dokumentární film, jiná kinematografie, Praha, AMU, 2004, ISBN 80-7331-023-6
- Brothánek A., Diplomová práce: Úvod do narace dokumentárního filmu, Praha, FAMU, 2010,
- Kučera, J., Filmová tvorba amatéra, Praha, Orbis, 1961
- Calder-Marshall, A. The innocent eye Life of Robert Flaherty, New York, HARCOURT, BRACE & WORLD, INC, 1963
- Hayesová, N. Základy sociální psychologie, Praha, Portál, 1998, ISBN 80-7178-763-9
- Aristotele, Poetika, Praha, Oikoymenh, 2008, ISBN 80-7298-131-1
- Field, S. Jak napsat dobrý scénář, Praha, Rybka Publishers, 2007, ISBN 80-87067-65-7
- McGuire, William; Hull, R. F. (eds.) Rozhovory s C.G.JUNGEM, Praha, Portál, 2015, ISBN 978-80-262-0914-0
- Aronsonová, L. Scénář pro 21. století, Praha, AMU, 2014, ISBN 978-80-7331-314-2
- Midriaková M. Diplomová práce: Prvý akt v narativnej struktuře celovečerního filmu, FAMU, 2016, s. 16.
- CÍSAŘ, J. Základy dramaturgie, 3 vyd., 1 vyd. (oba díly v jednom svazku), Praha, NAMU, 2009, ISBN 978-80-7331-146-6
- Bobreková, A. Diplomová práce: Dvojí cesta Královny, FAMU, 2015
- Kolektiv autorů. Texty k úvodům do oboru Scenáristika a dramaturgie.– Jiří Dufek. Několik základních dramaturgických pojmů, FAMU.
- Bible, Praha, Fortuna Libri, 2011, ISBN 978-80-7321-571-2
- Navrátil A. Dziga Vertov, revolucionář dokumentárního filmu, Praha, Československý filmový ústav, 1964,

## 8.2. SEZNAM FILMU

Muž s kinoaparátem. (Dziga Vertov, 1929)  
Muž z Aranu (Robert Flaherty, 1933)  
Ropáci (Jan Svěrák, 1988)  
Fahrenheit 9/11 (Michael Moore, 2004)  
Grizzly man (Werner Herzog, 2005)  
Borat (Larry Charles, 2006)  
Wonam captured, (Bernadett Tuza-Ritter, 2017)  
Nerodič (Jana Počtová, 2017)  
Zákon Helena (Petra Nesvačilová, 2016)  
Central bus station (Tomáš Elšík, 2018)

## 8.3. SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr: 1 - Struktura filmu jako soubor ukazatelů .....	- 9 -
Obr: 2 - Střihový scénář.....	- 11 -
Obr: 3 - Konkrétnost vnímání záběrů.....	- 13 -
Obr: 4 - Kontext záběru .....	- 16 -
Obr: 5 - Abstraktní x empirická zkušenost.....	- 17 -
Obr: 6 - Nadřazenost narativních struktur .....	- 19 -
Obr: 7 - Struktura – volba .....	- 22 -
Obr: 8 - Struktura – povinnost .....	- 24 -
Obr: 9 – Aristoteles .....	- 25 -
Obr: 10 – Freytag .....	- 26 -
Obr: 11 - Interval skladby filmu .....	- 27 -
Obr: 12 - Interval linií narace.....	- 28 -
Obr: 13 – Fraktální systém .....	- 29 -
Obr: 14 - Úrovně fraktální skladby .....	- 30 -
Obr: 15 – Trojjedinost linií narace.....	- 31 -
Obr: 16 - Field.....	- 32 -
Obr: 17 - Archimédova základní dramatická situace.....	- 33 -
Obr: 18 - Aronsová .....	- 34 -
Obr: 19 - Váha antagonisty .....	- 40 -
Obr: 20 - Síla antagonisty .....	- 41 -

Obr: 21 - Výchozí stav .....	- 43 -
Obr: 22 - Projekce režiséra .....	- 46 -
Obr: 23 - Postava x protagonista .....	- 48 -
Obr: 24 - 0 °C .....	- 57 -
Obr: 25 - 100 °C.....	- 59 -
Obr: 26 - 222 °C.....	- 61 -
Obr: 27 - 333 °C.....	- 62 -
Obr: 28 - Vystřižená scéna .....	- 63 -
Obr: 29 - 444 °C.....	- 63 -
Obr: 31 - Střih expozice filmu .....	- 64 -

## OBSAH

<b>ÚVOD .....</b>	<b>- 8 -</b>
<b>DETERMINACE STŘIHEM.....</b>	<b>- 10 -</b>
∞.1 NATÁČENÍ <=> STŘIH, TĚLO <=> DUŠE .....	- 10 -
<b>PRAVDIVOSTNÍ RAKURZ DOKUMENTÁRNÍHO FILMU .....</b>	<b>- 14 -</b>
<b>1.1. DETERMINACE HRUBÉHO MATERIÁLU .....</b>	<b>- 14 -</b>
<b>1.2. INTERPRETACE PRAVDIVOSTI.....</b>	<b>- 17 -</b>
<b>1.3. IMPLIKACE PRAVDIVOSTI .....</b>	<b>- 20 -</b>
<b>STRUKTURA.....</b>	<b>- 22 -</b>
<b>2.1. STRUKTURA – VOLBA x POVINNOST.....</b>	<b>- 22 -</b>
<b>2.2. STRUKTURA PŘÍBĚHU .....</b>	<b>- 24 -</b>
2.2.1. ARISTOTELES.....	- 24 -
2.2.2. FLACCUS AŽ FREYTAG .....	- 25 -
2.2.3. DZIGA VERTOV.....	- 27 -
2.2.4. DANIEL .....	- 29 -
2.2.5. SYD FIELD.....	- 32 -
2.2.6. LINDA ARONSOVÁ.....	- 33 -
<b>2.3. POROVNÁNÍ NARATIVNÍCH STRUKTUR PŘÍBĚHU .....</b>	<b>- 34 -</b>
<b>ZÁKLADNÍ DRAMATICKÁ SITUACE HRANÉHO x DOKUMENTÁRNÍHO FILMU .....</b>	<b>- 37 -</b>
<b>3.1. ZÁKLADNÍ DRAMATICKÁ SITUACE .....</b>	<b>- 37 -</b>
<b>3.2. KONFLIKT.....</b>	<b>- 37 -</b>
<b>3.3. DRAMATICKÁ OTÁZKA .....</b>	<b>- 38 -</b>
<b>3.4. ZÁKLADNÍ DRAMATICKÁ SITUACE x KONFLIKT x DRAMATICKÁ OTÁZKA.....</b>	<b>- 38 -</b>
<b>ANTAGONISTA.....</b>	<b>- 40 -</b>
<b>4.1. ZÁKLADNÍ SET POSTAV – ANTAGONISTA.....</b>	<b>- 40 -</b>
<b>4.2. ANTAGONISTA V MECHANICE POSTAVY .....</b>	<b>- 41 -</b>
<b>4.3. VÝCHOZÍ STAV V DOKUMENTÁRNÍM FILMU ANTAGONISTA MECHANIKY PŘÍBĚHU ..</b>	<b>- 42 -</b>

<b>POSTAVA</b> .....	- 44 -
5.1. POSTAVA.....	- 44 -
5.2. PROTAGONISTA.....	- 46 -
5.3. VNITŘNÍ STRUKTURA PROTAGONISTY.....	- 47 -
5.4. VNĚJŠÍ STRUKTURA PROTAGONISTY.....	- 49 -
<b>EXPOZICE</b> .....	- 51 -
6.1. EXPOZICE = OSVIT, OSVIT = VYSVĚTLNÍ .....	- 51 -
6.2. EXPOZICE – EFEKT PRIMARITY .....	- 52 -
6.3. EXPOZICE JAKO ODPOVĚD NA EFEKT PRIMARITY .....	- 53 -
6.4. PROLOG a HÁČEK .....	- 54 -
<b>FRAKČNÍ DESTILACE HRUBÉHO MATERIÁLU</b> .....	- 55 -
7.1. 0 °C – PŘIKLÁDÁNÍ POD KOTEL EINTOPFU HRUBÉHO MATERIÁLU .....	- 55 -
7.2. 100 °C – PERSPEKTIVA HRUBÉHO MATERIÁLU, DESTILACE POSTAVY.....	- 57 -
7.3. 222 °C – PERSPEKTIVA HRUBÉHO MATERIÁLU, ZÁKLADNÍ DRAMATICKÁ SITUACE ....	- 59 -
7.4. 333 °C – PERSPEKTIVA HRUBÉHO MATERIÁLU, ROVNOVÁŽNÝ STAV .....	- 61 -
7.5. 444 °C – PERSPEKTIVA HRUBÉHO MATERIÁLU ZMĚNA.....	- 62 -
7.6. 666 °C – PERSPEKTIVA HRUBÉHO MATERIÁLU EXPOZICE .....	- 64 -
<b>∞.2. ZÁVĚR</b> .....	- 65 -
<b>SEZNAMY</b> .....	- 66 -
8.1. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	- 66 -
8.2. SEZNAM FILMU .....	- 67 -
8.3. SEZNAM OBRÁZKŮ .....	- 67 -