

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2019

Lívia Slimáková

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Bakalářský program

Katedra stříhové skladby

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Skladobná špecifikácia dialógových scén
vo filme *Komúna* od Thomasa Vinterberga**

Lívia Slimáková

Vedoucí práce: MgA. Adam Brothánek

Oponent práce: MgA. Michal Böhm

Datum obhajoby: 12.9.2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

FILM AND TV SCHOOL OF THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS

Editing department

BACHELOR THESIS

**Dialogue scenes in terms of editing
in *The Commune* by Thomas Vinterberg**

Lívia Slimáková

Supervisor: MgA. Adam Brothánek

Opponent: MgA. Michal Böhm

The date of advocacy: 12.9.2019

Academic degree being assigned: BcA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Skladobná špecifikácia dialógových scén
vo filme *Komúna* od Thomasa Vinterberga

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

ABSTRAKT

Úlohou tejto bakalárskej práce je definovať dôležitú, ale často opomínanú zložku výstavby filmového diela – filmový dialóg. Práca sa okrem charakteristiky filmového dialógu zaoberá históriou dialógu a následne aj využitím a skladbou dialógu vo filme. Nadobudnuté poznatky sú v druhej časti práce demonštrované na filme významného dánskeho režiséra Thomasa Vinterberga. Ide o film *Komúna (Kollektivet, 2016)*, kde sú podrobne rozobrané a porovnávané dve významovo kontrastné a emocionálne odlišne ladené scény dialógu/polylógu, v ktorých je zvolený taktiež kontrastný prístup kamery a strihu. Cieľom práce je hlbšie skúmať postupy a tvorbu filmového dialógu z hľadiska strihovej skladby.

ABSTRACT

The aim of this bachelor thesis is to define an important but often neglected part of the construction of a film work - film dialogue. In addition to the characteristics of film dialogue, the thesis deals with the history of dialogue and subsequently with the use and composition of dialogue in film. The acquired knowledge is demonstrated in the second part of the work on a film by the prominent Danish director Thomas Vinterberg. It is the film *The Commune (2016)*, where two contrasting and emotionally different scenes of dialogue/polylogy are analysed and compared in detail, in which the contrast of the camera and edit is also chosen. The aim of this work is to explore in depth the procedures and creation of film dialogue in terms of editing.

Na tomto mieste by som v prvom rade rada poďakovala vedúcemu práce MgA. Adamovi Brothánkovi za jeho cenné rady, trpezlivosť a pohotové reakcie. Ďalej by som rada poďakovala rodine za podporu, aj tú finančnú a v neposlednom rade sa chcem poďakovať aj môjmu priateľovi, ktorý mi bol v tomto stresovom období veľkou oporou.

Obsah

1 Úvod.....	9
2 Dialóg a história vzniku (význam, formy).....	10
2.1 História dialógu.....	10
2.2 Vnímanie dialógu očami odborníkov.....	11
2.3 Analýza dialógu a atribúty audiovizuálneho dialógu.....	12
2.4 Naratívne funkcie filmového dialógu.....	15
3 Thomas Vinterberg a jeho tvorba.....	18
4 Komúna (Kollektivet, 2016).....	20
4.1 Rozbor jednotlivých dialógových scén z hľadiska strihovej skladby.....	22
5 Záver.....	34
6 Zoznam použitej literatúry, elektronických a audiovozuálnych zdrojov.....	35

1 Úvod

Thomas Vinterberg je významným dánskym režisérom a spoluzakladateľom hnutia Dogma 95. Vo svojich filmoch sa zaoberá sociálnym chovaním a poväčšine hraničnými situáciami v ľudských spoločnostiach, no najčastejšie v rodine. Výber režiséra nebol veľmi zdĺhavý, pretože jeho psychologicky ladená tvorba je fascinujúca. Aj v jednoduchom, priamočiarom snímku sú postavy vedené tak, že vzbudzuje v divákovi záujem a napätie, aj napriek tomu, že sa tam vyskytujú stereotypné situácie bežného života.

Výber filmu bol trochu zložitejší, pretože väčšina jeho filmov je posúvaná vpred na základe interakcií postáv medzi sebou. Snažila som sa pri pozeraní diel hľadať nejaký kľúč, čo je pre Thomasa Vinterberga typické pri tvorbe dialógových scén. Ak pominiem obdobie hnutia Dogmy 95 a najznámejší snímok *Rodinná oslava (Festen, 1998)*, o ktorom už vzniklo veľké množstvo akademických prác, ostáva niekoľko vynikajúcich, no konvenčne natočených filmov, až na film *Komúna*. Tento film ma oslovil nielen tým, že je to najosobnejšie dielo Thomasa Vinterberga, či netradičným životom, aký sa v Dánsku približne v 70. rokoch žil, ale aj neobyčajným filmovým spracovaním. Zaujímavý je tam viditeľný návrat k hnutiu Dogma 95, ktorý strieda konvencia. Vďaka tomu sa naskytila možnosť porovnávania dvoch skoro identických scén, no s iným emočným ladením a taktiež kontrastným filmovým spracovaním.

Hlavným predmetom tejto bakalárskej práce je prehĺbiť povedomie o základnej zložke výstavby filmového diela – filmovom dialógu. Dôležitým presahom by malo byť zameranie na rozbor scén z hľadiska strihovej skladby. Na rozbor a porovnanie som si vybrala dvojicu dialógových scén z filmu *Komúna (Kollektivet, 2016)* od Thomasa Vinterberga. Pomocou analýzy týchto charakterovo kontrastných scén a vďaka poznatkom z teoretickej časti sa budem snažiť poodhaliť, akým spôsobom pracuje Thomas Vinterberg a jeho strihači s dialógovými scénami, ktoré sú nosným prvkom jeho filmov.

2 Dialóg a história vzniku (význam, formy)

Táto kapitola je venovaná systematizovanej teórii a informáciám, vďaka ktorým môžeme lepšie pochopiť, čo je to dialóg. Cieľom tejto kapitoly je taktiež rozšíriť pohľad na úlohu rozhovoru a samozrejme vyzdvihnúť jeho význam pri akejkolvek komunikácii. Dialóg, ako taký, je veľmi dôležitý aj v kinematografii.

V audiovizuálnom kontexte môžeme povedať, respektíve definovať dialógy, ako rozhovory dvoch, alebo viacerých postáv, ktoré majú v televíznych reláciách a filmoch rôznu mieru zastúpenia. Ak hovoríme o televíznych diskusiách, tak v tomto prípade je relácia postavená hlavne na dialógoch. Hudba a iné vsuvky majú iba zriedkavé zastúpenie. Na druhej strane napríklad pri dokumentárnych filmoch sa rozhovory nemusia vyskytovať vôbec. Tu sa prevažne vyskytuje monológ, ktorý nahradzuje dialóg a tým lepšie formuluje obsah. Existujú aj tvorby, kde je zastúpenie dialógu a ostatných vecí v diele vyrovnaný, ako napríklad pri hraných filmoch. Takýto pomer dialógov a ostatného deja ma za úmysel udržať pozornosť divákov. Najklasickejší model je striedanie dialógových scén a dejových, akčných scén.

2.1 História dialógu

Ku komunikácii by sa dali zaradiť všetky druhy výmeny informácií medzi dvoma alebo viacerými subjektami. Táto výmena prebieha takmer na všetkých stupňoch evolučného vývoja. U jednoduchých organizmov sú to prevažne chemické a obrazové signály, u vyspelejších živočíchov sledujeme aj zvukové dorozumievanie, no dialóg ako komplexná, verbálna výmena informácií, sa vyvinul až v priebehu vývoja moderného človeka.

Dialóg [dy-, z gréc. dialogos, od slovesa dialegomai, rozvažovať, rozprávať] je jazykový prejav dvoch, alebo viacerých osôb, ktoré si väčšinou adresujú svoje repliky. Za protiklad k dialógu považujeme monológ. Rozdiel medzi týmito pojmami je v pripravenosti zainteresovaných jedincov. Pri monológu sa objavujú prevažne pripravené prejavy, pričom na druhej strane pri dialógoch sa objavujú prejavy spontánne. Dialóg je väčšinou nepredvídateľný.

Niekedy môžeme počuť aj termín polyológ, ktorý sa používa hlavne pri komunikácii viac než dvoch osôb. Za dialóg môžeme považovať aj fiktívny dialóg, čiže dialóg v literárnej forme. Túto formu komunikácie môžeme pozorovať napríklad v literatúre, alebo v divadle. V divadelnej forme tvorí monológ a dialóg základnú časť celej štruktúry dramatického textu. Ak sa pozrieme na literárnu formu, tak fiktívny dialóg má samostatné miesto v esejistickej a filozofickej literatúre. Za zmienku stojí, že je často nazývaný aj ako Platónsky podľa známeho filozofa a zakladateľa prvých politických diel, Platóna.

2.2 Vnímanie dialógu očami odborníkov

Profesionáli delia dialógy na niekoľko druhov. Delenie sa odvíja na základe charakteristických vlastností, ako sú ciele rozhovoru, počet účastníkov a na osobné, verejné atď. Ďalej sa delenie odvíja od situácie. V tejto charakteristickej črte ide hlavne o pracovné dialógy, alebo dialógy pri nakupovaní, strese, nátlaku. Jeden z veľmi rozšírených druhov dialógov je dialóg face to face, čiže sa jedná o rozhovor medzi dvoma osobami, ktoré sa rozprávajú z očí do očí, alebo inak povedané, tvárou v tvár. Pri tomto druhu dialógu sa pozície jednotlivých účastníkov menia v súvislosti s prebiehajúcim rozhovorom. Strieda sa hovoriaci s počúvajúcim. Pri tomto procese striedania sa jednotlivých účastníkov sa často stáva, že jeden zo zainteresovaných môže byť dominantnejší, ako druhý a tým pádom sa z jedného môže stať pasívny poslucháč. V tejto kategórii musíme taktiež brať do úvahy, či ide o riadený dialóg, kde je vopred dohodnutá téma, alebo o spontánny, neriadený dialóg. Pri neriadenom dialógu nie je téma pevne daná a ani nie je vopred určený cieľ rozhovoru. Stáva sa, že daná téma sa môže často meniť v súvislosti od zainteresovaných osôb. Ako príklad na spontánny rozhovor môže poslúžiť debata o politike medzi dvoma apolitickými osobami.

V kontexte audiovizuálnej tvorby však vo väčšine prípadov hovoríme o riadenom rozhovore (všetky spravodajské, publicistické a dokumentárne žánre) alebo o inscenovanom rozhovore (všetky hrané filmy).

Spontánne rozhovory v mediálnom prostredí vznikajú iba vtedy, ak redaktori prichádzajú na miesto, alebo sa ocitnú v situácii, kde nepoznajú kontext. Taktiež sa môže udiť situácia v ktorej daný redaktor nemal čas na lepšiu prípravu a nevytvoril otázky na danú tému. Len pri takýchto veciach môže, alebo vzniká spontánny rozhovor v mediálnom prostredí.

Môže sa stať, že niekedy sa pri audiovizuálnych dielach vyskytne metaforická podoba dialógu, kde sa namiesto verbálnej komunikácie používa mimika a gestikulácia. Považuje sa to za jednu z možností, ako kreatívne pretransformovať dialóg.

2.3 Analýza dialógu a atribúty audiovizuálneho dialógu

Správne vysvetlenie pojmov je veľmi dôležité aj pre chápanie ďalších kapitol. Pojem analýza môžeme definovať, ako: „Analýza a syntéza patrí medzi základné a najčastejšie používané vedecké metódy. Pôvodný význam gréckeho slova analýza znamenalo rozloženie nejakého komplexu na časti a syntéza mala význam spojenia rozmanitosťou k jednote v celku. Z metodologického hľadiska sú tieto slová používajú v zmysle metód na získavanie nových poznatkov, alebo v zmysle metódy výkladu poznatkov.“ (Analýza a syntéza, 2019)

Cieľom tejto analýzy je načrtnúť, aké pravidla platia pri nakrúcaní dialógu. V odborných kruhoch sa objavuje termín analýza dialógu ako súčasť vedného odboru lingvistika. Poprednými odborníkmi na analýzu dialógov sú napríklad Jakubinský a Bachtin. Títo odborníci považovali dialóg za primárnu formu komunikácie a monológ považovali za sekundárnu formu, ktorá vychádza z komunikácie.

Pri analýze dialógových scén je potreba si všímať hlavne niekoľko veľmi dôležitých znakov. Za hlavné znaky považujeme práve tieto atribúty:

- Veľkosť záberov
- Orientácia postáv vstupujúcich do dialógu
- Uhol pohľadu
- Činnosť kamery (statická alebo v pohybe)
- Menenie uhla pohľadu kamery
- Charakteristika prostredia a svetelná atmosféra
- Kompozícia a rámovanie

Tieto atribúty sú dôležité pre analýzy scén a neskôr nám pomôžu pochopiť, aké pomôcky a postupy používajú jednotliví tvorcovia (v mojom prípade režisér Thomas Vinterberg, jeho kameraman a strihači) a kvôli čomu je to práve tak.

Filmový dialóg je konverzácia medzi fiktívnymi postavami, čím sa tento rozhovor líši od ďalších iných typov filmového jazyka, ako je napríklad rozprávanie prostredníctvom voiceoveru, interný monológ alebo dokumentárne rozhovory s odlišnými vlastnosťami.

Dobrý filmový dialóg oceňuje množstvo divákov, no do hĺbky ho študuje len málokto. Štúdiu filmového dialógu často predchádza štúdium strihu, kamery a zvuku vo všeobecnom zmysle. Vzhľadom na dlhoročnú tradíciu filmových štúdií zameranú na podporu filmu ako vizuálneho umenia je toto zanedbanie filmového dialógu pochopiteľné (Remael, 2000). Filmový dialóg sa od bežných rozhovorov odlišuje v prvom rade tým, že je určený pre tretiu stranu. Filmovým dialógom nazývame to, čo Bachtin (1986) nazval žánrom sekundárnej reči, ktorý odvodzuje niektoré zo svojich charakteristík od primárneho žánru reči dennej konverzácie, ale iné od textu alebo kontextu, v ktorom sa vyskytuje.

Filmové scenáre majú pevne danú dramatickú štruktúru, ktorá zahŕňa expozíciu, vývoj, vyvrcholenie a rozuzlenie. Vo fáze písania scenára je najprv stanovený príbeh, až na poslednom mieste je tvorba dialógov. Dané poradie udalosti nevyhnutne formuje dialóg. Hierarchicky najvyššou normou určujúcou jeho funkcie je dramatický vývoj, ktorému sú podriadené ďalšie normy viažuce sa na realizáciu, žáner alebo tému (Remael, 2000).

Ústredným bodom prístupu k analýze sú vlastnosti „symetrie“ a „asymetrie“, ktoré určujú jeho dynamiku. To existuje napríklad v dvojici otázok a odpovedí, ale aj mimo prísne vyjadreného textu dialógu (Linell, 1990). Očakáva sa, že konkrétna iniciatíva podnieti konkrétnu reakciu, a ak sa tak nestane, môže to znamenať menšie či väčšie narušenie komunikácie. Preto je poučné študovať, ako a kým je dialóg vedený a poháňaný vpred v rozličných situáciách. Všeobecne platí, že základná dramatická štruktúra sa opakuje na úrovni sekvencie a scény pričom dialóg ju len čiastočne podporuje. Pre objasnenie je potrebné zaviesť niekoľko ďalších pojmov. Pojem dialógová sekvencia vyjadruje celú dialógovú sekvenciu jednej scény, bez ohľadu na, napríklad, prerušenie treťou postavou. Každý znakový zásah v rámci dialógu predstavuje zvrät, ktorým môže byť výskyt tretej osoby, pohyb kamery, (dočasný) odchod jednej alebo viacerých postáv a pod. Spomenuté prerušenia sú motivované naratívne a delia dialóg spôsobom, ktorý nemusí byť nevyhnutne podnetným v texte.

Interaktant, postava, ktorá v určitej dialógovej sekvencii alebo výmene rozpráva najviac, má kvantitatívne dominantné postavenie. Vzory asymetrie v štruktúre dialógu medzi iniciatívou a reakciou predstavujú interakčnú dominanciu (Linell, 1990). Strategickú dominanciu získava každá postava, ktorá prispieva k strategicky najdôležitejším zásahom do komunikačnej situácie.

V kontexte je zaujímavé skúmať, či má niektorá postava strategickú dominanciu v konkrétnej scéne a aká je jej súvislosť s ostatnými formami dominancie v tejto scéne, či s pozíciou danej postavy v celkovom scenári. To nám naznačuje, že rozdelenie dominancie môže odhaliť posun postavy v rámci dialógovej akcie v scéne alebo v rámci scenára, prípadne objasňuje vývoj samotnej postavy a to nielen prostredníctvom toho, čo postavy hovoria, ale aj prostredníctvom toho, akým spôsobom sa zúčastňujú na dialógu. Toto rozlíšenie je užitočné pre analýzu dialógov, pretože rečník/postava nielen upozorňuje druhú postavu na objekt alebo problém, ale snaží sa ju tiež prinútiť pozerať sa na situáciu z jej vlastného pohľadu. Kombinácia zavádzania nových tém s ich perspektívnou realizáciou vedie k postupnému rozvoju.

Linell, Gustavson a Juvonen (1988) vyvinuli systém kategorizácie jednotiek dialógu na základe ich charakteristických črt iniciatív-reakcií. Zatiaľ čo iniciatívy vedú dialóg, reakcie sa starajú o súlad s diškurzom, ktorému predchádzajú.

Rozlišujeme iniciatívu silnú a slabú. Silná iniciatíva je taká, v ktorej „rečník výslovne vyžaduje odpoveď od hovorca“ (Linell, Gustavson a Juvonen, 1988); slabá iniciatíva naopak taká, v ktorej „rečník niečo tvrdí alebo predkladá návrh na pripomienkovanie bez toho, aby výslovne vyžadoval alebo často vyzýval odpoveď zo strany partnera“ (Linell, Gustavson a Juvonen, 1988). Reakcia môže byť ďalej primeraná alebo neprimeraná, miestna alebo nemiestna, pozmenená alebo prepojená. Každá dvojica iniciatívy môže byť súčasťou rozšírenej odpovede, v ktorej „rečník dáva niečo viac, ako je minimálne požadované alebo bolo požadované predchádzajúcou iniciatívou partnera“ (Linell, Gustavson a Juvonen, 1988). Táto podrobná kategorizácia je užitočná najmä pri analýze spôsobu, akým postavy určujú vývoj a pri analýze posunu dominancie.

2.4 Naratívne funkcie filmového dialógu

Pilar Orero (2004) rozlišuje medzi tromi hlavnými typmi dialógu, ktoré zodpovedajú trom funkciám dialógu: štruktúrovaný dialóg, naratívno-informatívny dialóg a interakčný dialóg; a medzi dvoma typmi scén: scény prechodu (úvodné, spájajúce alebo uzatvárajúce) a základné scény. Úvodné scény pôsobia ako dialógové iniciatívy v tom, že ich hlavnou funkciou je predstaviť novú fázu príbehu a poháňať rozprávanie. Základné scény rozvíjajú takto zavedenú akciu.

Dialóg je často nástrojom na riadenie stimulácie diváka. Môže odvrátiť pozornosť diváka a nečakane ho vizuálne prekvapiť alebo naopak, pripraviť ho na nejaké vizuálne prekvapenie. Okrem ovládania pozornosti diváka sa dialóg niekedy používa iba na to, aby sme upozornili na nejakú konkrétnu vec, informáciu, či postavu (Kozloff, 2000).

Taktiež vedenie hercov zohráva dôležitú úlohu, pretože určuje rytmus samotného dialógu, do ktorého účinkujúci vkladajú akcenty a pauzy. Hovoríme tak o celkovej stavbe scény, rytme dialógu, rytme záberov, hereckej akcie, rytme kamery a v neposlednom rade aj rytme strihu. (Labík, 2013)

Štruktúrovaný dialóg je typom dialógu, ktorý je najviac podriadený širším naratívnym potrebám a prostriedkom na zabezpečenie textovej súdržnosti. Témy, ako aj interakcie, sú diktované predovšetkým kvôli potrebe podporovať naratívnu kontinuitu v rámci scén alebo naprieč nimi. Prechodné scény v skutočnosti obsahujú väčšinou štruktúrovaný dialóg.

Tento typ dialógu zvyčajne vytvára situáciu pre rozvoj základného interakčného dialógu a / alebo naratívneho dialógu. Rozdiel medzi nimi spočíva v dominantných funkciách. Interakčný dialóg využíva súhru symetrie a asymetrie a charakteristicky motivovaných posunov tém, aby sa podporila naratívna kontinuita prostredníctvom rozvoja charakterových vzťahov. V poslednom type dialógu, naratívno-informatívnom, dominuje dialógová interakcia a naratívna manipulácia. Výmeny a série zvrátov sú určené „faktickými“ informáciami, ktoré je potrebné sprostredkovať. Je zrejmé, že použitie kvantitatívneho a interakčného dominantného postavenia v dialógoch bude niekedy diktované potrebou poskytovať informácie a zároveň ich skryť v dialógoch s prirodzeným vyznením, zatiaľ čo v iných prípadoch bude účinne slúžiť na rozvoj charakterových vzťahov.

V naratívnych filmoch sa môže dialóg snažiť napodobňovať prirodzenú konverzáciu, ale stále to bude len pokus o autentickú konverzáciu. Tento dialóg bol napísaný, prepísaný, nacvičovaný a vykonaný. Aj keď sú niektoré časti dialógu improvizované, stále musia byť schválené režisérom. Potom je celý dialóg zaznamenaný, následne upravovaný strihom, mixovaný vo zvuku, čiže skutočné zaváhania, mumľania, prerušovania, odbočovania ako v bežnej konverzácii sú úmyselne upravované. (Kozloff, 2000)

V scénach s prevažne informačným dialógom sa jedna alebo viac postáv môže stať rozprávačom bez toho, aby sa ako taký výslovne uvádzal. Táto postava bude mať prístup k naratívne dôležitým informáciám vďaka svojmu spoločenskému postaveniu, intelektuálnym schopnostiam, atď. Všetko, čo hovorí, bude mať zásadný význam pre vývoj príbehu. Funkcie môžu byť prepínané podľa potreby. Okrem toho bude interakcia pravdepodobne tiež závisieť od typu vzťahu, ktorý majú medzi sebou. Okrem toho, všetky zmeny podliehajú aj dramatickým požiadavkám na zostavenie scény.

Niekedy postavy hovoria jednoducho, krátko, niekedy veľmi zdĺhavo. Ale všetko je legitímne a hodnotné, v závislosti od kontextu. (Kozloff, 2000)

3 Thomas Vinterberg a jeho tvorba

Thomas Vinterberg natočil svoj prvý film v šesnástich rokoch a o tri roky neskôr sa prihlásil na Národnú filmovú školu v Dánsku v roku 1989 ako najmäjší študent všetkých čias. Absolvoval ju v roku 1993 krátkym filmom *Last Round*. Film bol v roku 1994 nominovaný na Oscara. V roku 1994 režíroval Thomas Vinterberg krátky film *The Boy Who Walked Backwards*. Film získal niekoľko ocenení, medzi inými cenu publika v Clermont-Ferrand 1994, cenu za najlepšiu drámu na Toronto Short Film Festival 1995 a divácku cenu za najlepší krátky film na Nordic Panorama v roku 1994.

V roku 1995 Thomas Vinterberg inicioval hnutie Dogma95 spolu s kolegom režisérom Larsom Von trierom. Následujúci rok režíroval svoj prvý celovečerný film s názvom *The Greatest Heroes*, ktorý získal tri ceny od Dánskej filmovej akadémie. V roku 1997 režíroval prvý film podľa pravidiel Dogmy95 – *Festen (Oslava)*. Tento celovečerný film získal možnosť ocenení po celom svete. Napr. Prix Spécial du Jury v Cannes v roku 1998, cena Fassbinder na európskych filmových cenách v roku 1998, ceny LA a NY filmových kritikov v roku 1998, obe ceny za najlepší zahraničný hraný film, sedem ocenení Dánskej filmovej akadémie a tri ocenenia dánskych filmových kritikov. Film Oslava sa predal na takmer každom území a stal sa celosvetovým hitom.

V roku 2000 začali Thomas Vinterberg a Mogens Rukov písať spoločný scenár pre svoj prvý medzinárodný celovečerný film *It's all about love*, film bol natočený v lete 2001. Ďalším veľmi očakávaným projektom bol *Dear Wendy*, ku ktorému napísal scenár Lars Von Trier a tento film dostal ocenenie za réžiu na MFF v Moskve. Do Dánska sa vrátil v roku 2007 s komédiou *A Man Comes Home*, ktorá nebola až tak úspešná, no potom filme sa spustila lavína dvoch filmov (*Submarino 2010, the Hunt 2012*), ktoré vyvolali veľký ohlas a to nie len kvôli téme, ale aj vďaka Thomasovej severskej surovosti, ktorou sa vie dostať divákovi pod kožu.

Po týchto dvoch ťaživých filmoch si Thomas odskočil do Hollywoodu, kde prvý krát režíroval film podľa predlohy, podľa románu Thomasa Hardyho – *Far from the Madding Crowd (2015)*. Po tomto nasledoval film *Kollektivet (Komúna, 2016)*, taktiež v spolupráci už so spomínaným Morgenom Rukovom, ktorej predchádzalo úspešné divadelné spracovanie vo Viedni (Bergtheater Wien, 2011).

Tento film zasadil do 70.rokov a obdobia svojho detstva. Je to jeho najosobnejší film, pretože sám vyrastal v komúne, kde žili od jeho siedmich rokov. Ku filmu *Komúna* sa vrátim podrobnejšie, kde budem na konkrétnych dialógových scénach líčiť nadobudnuté poznatky o filmovom dialógu.

Po *Komúne* sa Thomas dostal k ponuke režírovať *Kursk (2018)*, katastrofický film podľa skutočnej udalosti, výbuchu ruskej ponorky na Barentsovom mori a súčasne pripravuje nový film, ktorý má byť podľa jeho slov, oslavou alkoholu.

Thomas Vinterberg má bohatú, rozmanitú tvorbu a je vrstevnatejší, no v mojej bakalárskej práci sa zameriavam na tému filmového dialógu a vynechávam ostatné filmové zložky, v ktorých Vinterbergove filmy taktiež excelujú.

4 Komúna (Kollektivet, 2016)

„Vyrástol som v komunite, žili sme tam od mojich siedmich rokov, až kým som mal devätnásť. Keď sa rodičia rozviedli, chceli, aby som odišiel s nimi, ale ja som sa rozhodol ostať: dá sa teda povedať, že som opustil hniezdo, lebo som v tom hniezde zostal. Ale film je fikciou. Kostýmová výtvarníčka mi povedala: ‚Podľa mňa je to skôr založené na skutočných pocitoch, než na skutočnom príbehu,‘ a ja to po nej opakujem.“ (Vinterberg, 2018)

Toto sú slová Thomasa Vinterberga, ktorý žil v komúne 12 rokov a preto vložil do príbehu príhody, ktoré sa naozaj stali. Napr. chlap ako Ole, ktorý upratoval celý dom tak, že všetko, čo sa váľalo po izbách pozbieral a spálil, s nimi naozaj býval a Thomas tak prišiel o veľa vecí. No ako spomína vyššie v citáte, Komúna je skôr fikciou. Príbeh prešiel niekoľkými spracovaniami – najprv bol uvedený ako divadelná hra vo Viedni, v ktorej herci prevažne improvizovali. Do podoby filmového scenára ho potom prepracoval so scenáristom a režisérom Tobiasom Lindholmom.

Hlavnými predstaviteľmi sú Erik (Ulrich Thomsen), Anna (Trine Dyrholm) a ich dcéra Freya (Martha Sofie Wallstrøm Hansen). Erik zdedí obrovský dom, ktorý chce predať, pretože chod tak veľkej domácnosti na predmestí Kodane je veľmi drahý. Jeho manželka Anna ho presvedčí, aby si do domu nasťahovali ďalších nájomníkov, ktorí im s tým pomôžu a zároveň sa nebudú cítiť osamelí v tak obrovskej vile. Žijú šťastne, ako jedna veľká rodina, až pokiaľ si Erik nenájde mladú milenkú, svoju študentku Emmu (Helene Reingaard Neumann), ktorá sa prisťahuje k ním do domu.

Anna, manželka Erika s tým súhlasí, snaží sa komunitu udržať pohromade, pretože sa bojí o stratu Erika, alebo že bude musieť odísť ona. Po Emminom príchode sa však začne ich sociálna skupina rozpadať, kde hlavnú pozornosť preberie Anna, ktorá ukazuje, ako ľudia dramtizujú svoje správanie pre ostatných, aby sociálny život hladko fungoval, zatiaľ čo sa vzdávajú sebe samým. Pre Annin život v komúne je zaujímavé, ako rýchlo zmizne rozdiel medzi tým, v akom svetle sa chce pred ostatnými ukázať a tým, čo sa pred nimi snaží schovať.

Z jej pohľadov vidno, ako únavné je žiť neustále v kolektíve (po ktorom tak veľmi na začiatku túžila) a ako ponižujúce je žiadať pred zhromaždením milenku vlastného muža o jeho „zapožičanie“ na noc. Z filmu teda vyplýva, že každý je nahraditeľný a často býva nahradený práve preto, že zostarol (mladá Emma akoby Anne z oka vypadla). Thomas necháva postavy týmto krutým nástrahám života čeliť, konfrontuje ich so starnutím, umieraním, rozvádzaním sa a ťažkým rozhodovaním, opúšťaním rodiny. Nutné je dodať, že postava dcéry Freya je Thomasovo alter ego a vo filme celý čas pozoruje dianie v komúne, kde nakoniec rozhodnutie o tom, ktorý z rodičov ostáva, stojí na nej. Tak ako vyššie citujem Thomasa, ťažké rozhodnutie, že ostane žiť v komúne bez rodičov, ostalo na ňom.

Vinterberg sa vo svojich filmoch prevažne zaoberá sociálnym chovaním v ľudských spoločnostiach a dá sa povedať, že jeho základnou témou je rodina a upadajúce vzťahy v nej.



Obr. č. 1: Všetci členovia komúny: (z ľava) Erik, Allon, Freya, Emma, Anna, Vilads, Ditta, Steffen, Ole, Mona
Zdroj: <https://www.telegraph.co.uk/films/2016/07/28/the-commune-shows-the-high-cost-of-1970s-free-love--review/>

4.1 Rozbor jednotlivých dialógových scén z hľadiska strihovej skladby

„Působivý střih dialogových pasáží staví režiséra a střiháče před ty nejjednodušší a také před ty nejobtížnější problémy. Je-li dialog dobře napsán, lze scénu vybudovat snadno – a jakžt-takž dobře. Slova nesou scénu a režisér musí jenom dbát na to, aby důraz byl jasný a aby byl správně umístován. Naproti tomu, jestliže režisér nechce připustit, aby slova vykonala všechnu práci, nýbrž usiluje o to, aby se scéna obohatila o kladný vizuální přínos, stojí střiháč před mnohem obtížnějším problémem.“ (Reisz, 1962)

Už pri nakrúcaní jednotlivých scén (v tomto prípade dialógových) má režisér s kameramanom vopred premyslenú stavbu a záberovanie. Strihač je jeden z mála profesií z celej produkcie, ktorý nevie, alebo prinajmenšom, má možnosť nevedieť, ako prebiehalo natáčanie. Z vlastných skúseností môžem potvrdiť, že debata strihača a režiséra je mnohokrát protichodná, keďže režisér je ovplyvnený scenárom a nakrúcaním. Vidí emóciu napríklad aj tam, kde je len záber prázdneho pohľadu herca/herečky. Tu nastáva pre strihača, ktorý má čerstvý, ničím neovplyvnený pohľad, veľká úloha, aby presvedčil režiséra a našiel s ním spoločné stanovisko. Pri dialógových scénach je to o to náročnejšie, že ide o čisto pocitovú, špecifickú a individuálnu záležitosť, na ktorú neexistuje žiaden návod.

Film Komúna nie je typickým príkladom toho, ako Vinterberg pracuje s filmovými dialógmi, no vybrala som si ho z viacerých dôvodov. Komúnu predchádzalo niekoľko konvenčne natočených a postrihaných filmov (*Submarino, Hon, Ďaleko od hlučného davu*). Po návrate z Ameriky sa Vinterberg pustil do natáčania Komúny, kde som postrehla, že sa navracia aj k štýlu hnutia Dogma95. Všetky aspekty Dogmy tam určite nie sú zjavné, no, očividné sú najmä pri kamere a strihu. Ďalším dôvodom je, že tento film je založený len na dialógoch, ktorými autor posúva dej vpred. Zaujali ma tam dve významovo kontrastné a emocionálne odlišne ladené scény, pri ktorých tvorcovia zvolili taktiež kontrastný prístup kamery a strihu. Je zaujímavé, že Vinterberg pomocou filmových prostriedkov v tomto filme niekoľko krát mení štýl rozprávania.

Nechcem vynechať ani to, že ma rozbor filmu *Komúna* zaujal aj kvôli oceneniu, ktoré získala strihačská dvojica Anne Østerud a Janus Billeskov Jansen (majú na svedomí aj vynikajúci film Thomasa Vinterberga, *The Hunt*). Na European Film Awards v roku 2016 získali cenu za najlepší strih za film *Komúna*. Ako som v úvode spomínala, zaujala ma príležitosť analyzovať dialóg ôsmych osôb a nahliadnuť trochu do toho, ako sa s tým strihač, v tomto prípade dvaja strihači, a režisér vysporiadali.

V polylógu ako takom sa kladie dôraz na interakciu skupiny, čiže na vytvorenie atmosféry sa najčastejšie používa dialóg vo forme polylógu. Zameriava sa na hlavných predstaviteľov, ktorých dialóg nás zaujíma. Ďalším kritériom dobrého dialógu je, vedieť kedy hovoriť, ako hovoriť a kedy prestať. V tomto prípade ide o film, ktorý je založený hlavne na dialógoch. Niekedy sa môže zdať, že film bude pôsobiť urečnene a nudne, no zvolením správnych skladobných postupov sa z neho môže stať podmanivý snímok. Preto sú niekedy dobre spracované dialógy jedným z najpamätnejších prvkov filmu.



Obr. č. 2

V prípade prvej scény, ktorú som si vybrala na analýzu ide o naratívno-informatívny dialóg/polylóg. Nachádza sa na konci prvej tretiny filmu a pomocou neho autor zobrazuje duševný stav, rozpoloženie jednotlivých postáv. Tento typ dialógu formuje charakter postáv, ktoré si medzi sebou vo voľnej konverzácii vymieňajú informácie. V porovnaní s interakčným dialógom, kde postava stojí pred nejakým rozhodnutím a je nútená reagovať na akciu/otázku druhej strany, sa v tomto type dialógu posúvajú naratívne dôležité informácie pomocou pokusu o prirodzenú konverzáciu.

Je to jeden z prvých večerov komunity, kde si jej členovia spoločne sadnú k pivu a bavia sa o každodenných veciach, napr. na programe majú kolečko otázky: „Ako sa máš?“ Dôležité na tom je, že takmer každá z postáv v priebehu polylógu zmení svoju náladu alebo náladu inej postavy, napr. Steffen odpovie, že sa má 90% času dobre, Ditte, jeho žena je hneď rozhodená, Allon tvrdí, že sa má super, pokiaľ mu Ole nepripomenie, že zase nezaplatil nájom následkom čoho sa Allon rozplače...

Anna je veľmi šťastná, Erik na druhej strane veľmi sklúčený. Je dôležité pozorovať, ako cez problémy ostatných autor exponuje problémy vo vzťahoch a predznamenáva ten, ktorý ešte len prichádza. V tomto procese zároveň rozvíja jednotlivé charaktery.

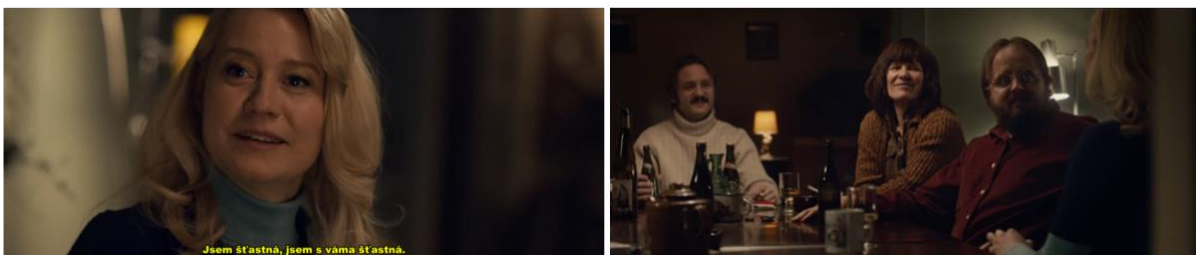
Tomuto dialógu predchádza veľmi dôležitá scéna, kde za Erikom (vysokoškolský profesor) príde do kabinetu jeho študentka Emma. Scéna sa končí bozkom, teda začínajúcim románikom. Do tohto momentu pôsobí Erik, že drží situáciu v súkromnom aj pracovnom živote pod kontrolou, no, mení sa to pri príchode domov, kde prichádza cez stieračku, v úplne inom osvetlení, ako ostatní a nerozhodným krokom, či má vôbec vstúpiť (obr. č. 3).



Obr. č .3

Napokon pozdraví Annu bozkom, vidíme veľký detail jej tváre, ktorý je nosným záberom celej scény. Anna je interaktantom tejto scény, pretože nám odovzdáva veľmi dôležité naratívne informácie a strihač na ňu tiež kladie dôraz kvantitatívnym dominantným postavením v skladbe záberov. Všetko, čo hovorí,

(...ako je s nimi nesmierne šťastná a vníma túto komunitu ako rodinu...) má zásadný význam pre vývoj celého príbehu (viac to opíšem pri porovnávaní s druhouscénou).



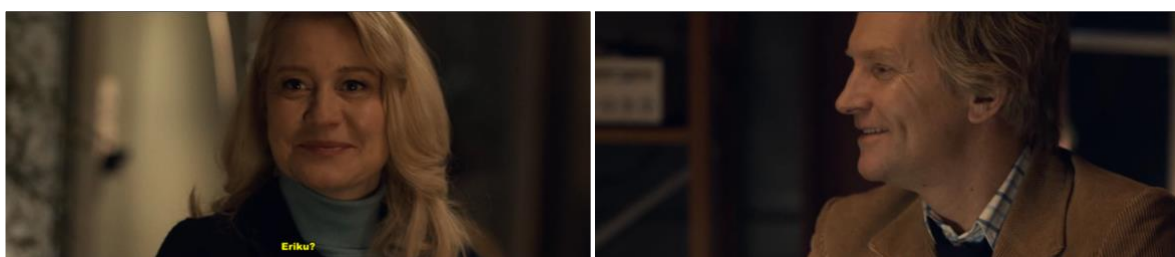
Obr. č. 4

Vidíme to aj na obrázku č. 4 - Anna preberá v celej scéne najväčšiu pozornosť a je dopĺňaná skupinovými trojpolodetailami ostatých. To vytvára dojem súdržnosti, rodiny, komunity. Akcent na Annu je nie len veľkosťou záberu, ale aj farebným odlíšením, kontrastom modrého roláku a blond vlasov. Všetci ostatní sú farebne zjednotení, až na moderátora stola – Oleho.

Anna aj Ole sedia v čele stola, každý na opačnej strane a od týchto dvoch postáv sa odvíja aj celková orientácia v priestore. Táto scéna má veľmi nekonvenčné riešenie situácie stola. Orientačný celok na obr. č. 2 sa však objaví až v polovici scény, takže na začiatku je divák trochu zmätený, nevie kto, kde sedí a na koho sa pozerá. Kamera je taktiež v neustálom pohybe a niekoľko krát prekračuje os. Takáto skladba je možná aj vďaka väzbe cez smery pohľadov postáv, ktoré sú na seba strihané. Každá postava niekam pozrie, nasleduje záber ďalšej postavy, ktorá s tým súvisí alebo je v očnom kontakte. Aj tieto väzby prinášajú divákovi pocit súdržnosti komunity. V štandardnom strihu by sa tento celok objavil na začiatku scény, ako kľúčový záber, ktorý divákovi pomáha zorientovať sa v priestore, no u Vinterberga nie je vôbec prekvapujúce, že takto tradične so zábermi nepracuje. Aj to je obdivuhodné, že sa bez okolkov navracia k štýlu rozprávania Dogmy 95 a divák ochotne prijme tento spôsob rozprávania, pretože je sústredený hlavne na to, čo postavy hovoria a ako reagujú.

Strihu napomáha aj zvuková zložka, kde kým doznieva záber reakcie postavy, vo zvuku už rozpráva niekto úplne iný, čo pôsobí kontinuálne, hoci v nasledujúcom zábere vidíme, že už nastal veľký časový skok (napr. Anna hovorí, ako je šťastná, smiech pokračuje, ale v zábere ju už Steffen v stojí objíma, hneď

na to následuje strih na Steffena, ako sedí). Filmovú os rešpektuje, len ak ide o priamu interakciu dvoch postáv. Práve týmito jednoduchými riešeniami sa divák dokáže trochu zorientovať. Zároveň pomáhajú v orientácii trojpolodetaily s centrálnou postavou Oleho, ktorý reaguje na každého zvlášť otázkou: „Ako sa máš?“ Aj keď kamera necháva každú postavu odpovedať v úzkom zábere, stále na kantni číha kúsok susednej postavy. Jedine záber na Annu je samostatný, takže o to viac dáva divákovi akcent na túto postavu a predznamenáva, že sa bude niečo diať. Anna ako dominantná, rozhodná žena v kontraste s Erikom, ktorý stratil nad všetkým kontrolu. Dôležitá je interakcia medzi Annou a Erikom, kde je spôsob snímania týchto dvoch postáv veľmi podstatný.



Obr. č. 5

Annou vidíme stále spredu, čím je priťahovaná diváková pozornosť, zatiaľ čo Erika zobrazuje kamera iba z profilu. Všetkým postavám pri otázke a cielenom zábere na konkrétnu postavu vidí divák do očí, ktoré sú nesmierne dôležité, no, u Erika kamera ponúka len neprítomný pohľad a nanajvýš snímaný z profilu, v kontraste s jeho ženou, ktorá je en face. Anna je priamy človek, v kontexte koná čestne, čiže vieme sa jej pozrieť do tváre. Erik je naopak ten, ktorý nesie tú vinu a ak nemusí, ani sa na Annu nepozrie. Na obr. č. 5 vidíme priamo Annu, komunikujúcu postavu s čistým charakterom, no Erik už istú polovicu tváre skrýva. Z pohľadu diváka je ukázaná len jedna jeho tvár, no divák už vie, že má tu druhú. Erikovu prítomnosť v tejto scéne cítime len vďaka polodetailom ostatných postáv. On sám je ukázaný v pozadí, v tieni, alebo v neostroti. Dôležitý je ale temporytmus tejto scény. Celá scéna je snímaná kamerou z ruky a strihaná dynamickým strihom, otázky a odpovede, akcie a reakcie postáv sa striedajú asymetricky, čím sa veľmi rýchlo dostávame z jednej odpovede na druhú a scéna pôsobí kontinuálne, až na záver, kým dôjde otázka aj na Erika. Po zaznení otázky nastane hrobové ticho, tempo sa po gradácii zastaví a všetci členovia komunity čakajú na Erikovu reakciu. Ticho taktiež pocitovo napomáha výraznému spomaleniu scény. Erik sa tvári neprítomne, váhavo odpovie, zatiaľ čo nič netušiaci Anna sa naňho zasnene pozerá. V divákovi vzbudzuje nervozitu

a zvedavosť, čo sa bude diať ďalej, či si Anna všimne divné správanie. Scéna končí na zábere roztržitého Erika s visiacou otázkou vo vzduchu, na ktorú divák dostáva odpoveď hneď v nasledujúcej scéne, kde nastáva dramatický zlom, výrazná zmena chovania Erika, ktorý uvoľnene leží s Emmou v posteli a vedie dlhý monológ vysvetľovania svojho budúceho projektu.

Pre porovnanie som si zvolila scénu, ktorá je takmer identická, no, v úplne inom emočnom nastavení. Jedná sa o posledný spoločný večer v plnej zostave, kde už sedí aj dcéra Anny a Erika a prisťahovaná Emma (Erikova milenka). Táto scéna je umiestnená blízko záveru filmu. Anna medzičasom prešla veľkou premenou. Prijala Emmu do domu s tým, že to zvládne, no časom sa jej začal rúcať svet, prišla o prácu a veľmi veľa pila. Bola z nej už chodiaca troska, každý sa ju bál osloviť, pretože sa s nikým nechcela baviť a bola veľmi nepríjemná.



Obr. č. 6

Príchod Anny na začiatku scény (obr. č. 6) je významovo veľmi čistý a čitateľný. Anna vkročí do obrazu z čierneho pozadia. Je zničená, má kruhy pod očami. Zastaví sa a strihači ihneď umožňujú divákovi pohľad na všetkých, ktorí už

sú v situácii spoločnej večere a nereagujú na jej príchod. Oproti minulej scéne, keď orientačný celok prišiel až takmer v polovici situácie, teraz autori umiestnili veľmi dlhý celok (kým si Anna dosadne) hneď na začiatku. Divák sa môže dôkladne zorientovať v priestore a zároveň mu neunikne veľmi dôležitý okamih, že keď Anna dosadne, jej sokyňa Emma prestane jesť. Odsunie sa od stola a založí si ruky. Týmto dáva najavo svoju pozíciu sebaobrany, nervozity, previnenia a nevie, ako sa má tváriť, alebo čo so sebou robiť.



Obr. č. 7

Nasleduje zaujímavo a netradične zvolená dvojica záberov (obr. č. 7) – dvojitý akcent na Annu (vo zvuku počujeme, ako si nalieva víno), najprv detail z predného poloprofilu a hneď na to rovnako široký detail en face. Takto zvolený strih zvyšuje pozornosť diváka, díva sa pozornejšie, zvyšuje jeho záujem. Strihač tým pocitovo pridá divákovi viac času s Annou, kladie na ňu dôraz, necháva diváka v napätí klásť si otázku - čo sa bude diať ďalej? En face detailom na Annu autor akoby divákovi ukázal prstom: teraz príde niečo dôležité! Následne Steffen začína nevhodnou otázkou, tradičným kolečkom: „Ako sa máme dnes?“ Cez neostrý strih veľký detail z profilu Allona v popredí, sa prešvenkom dostaneme na zrútenú Annu, ako plače. Nasleduje pomerne dlhý detail jej dcéry, ako sa na ňu díva. Týmto prešvenkom autori elegantne vyriešili okamih Anninho emočného zrútenia a vyhli sa trapnosti, ktorá by mohla nastať, keby divák v detaile sledoval, ako Anna začína plakať. Pôsobilo by to veľmi lacno.

Touto trojicou záberov strihači nastoľujú spôsob obrazovej skladby, v akom sa táto scéna ponese ďalej (obr. č. 8). Tu je povšimnuteľné sofistikované premýšľanie strihača o tom, na koho a kedy dáva dôraz - čo chce, aby divák videl ako prvé. Dôvodom je vtiahnuť diváka do príbehu a napomôcť mu emocionálne spoluprežívať príbeh. Podporuje to aj pokojným tempom strihu a jednotlivými detailnými, dlhšími zábermi, aby divák mal možnosť vstrebať emóciu každej postavy.



Obr. č. 8

V trojici záberov (obr. č. 8), ktorú som spomínala, je zjavný určitý štýl radenia záberov. Takýto štýl nazývame triáda. Táto scéna je vlastne mozaikou triád. Triáda je najmenšia skladobná jednotka strihovej skladby a skladá z trojice záberov, kde „nárazom“ prvých dvoch dostaneme v treťom zábere odpoveď. Podľa teórie Jána Kučeru: téza + antitéza = syntéza. Čiže v prvom zábere nastáva otázka „Na čo sa hrdina pozerá?“ Druhý záber generuje otázku „Ako bude reagovať?“ a po ňom nasleduje tretí, veľmi dôležitý záber, ktorý je odpoveďou na dvojicu predošlých záberov. Čiže v tomto prípade: Anna si nalieva víno, má strhanú tvár, Steffen sa nemiestne opýta – „Ako sa máme?“ Anna sa emočne zrúti. To je úplne odlišný prístup ku obrazovej skladbe, ako v rovnakej scéne zo začiatku filmu. Takto to naozaj pokračuje ďalej, až kým Ole rozhodne, že bude schôdza. Všetci, okrem Erika, Anny a dcéry sa dvíhajú od stola. Nasleduje ďalšia triáda detailov Erika, Anny a napokon dcéry, všetci traja mlčky sedia, okolo nich vidíme fragmenty postáv, ako odnášajú jedlo. Nasleduje celok, ktorý je kompozične veľmi zaujímavý a určite nie náhodne riešený (obr. č. 9).



Obr. č. 9

Pomerne dlhý záber v pomalom zdvihu s pomalým náklonom kamery, kde vidíme rodinu z nadhľadu. Toto zobrazenie zaostruje pozornosť diváka na túto trojicu a predznamenáva, že nasleduje dôležitá situácia - rozhodovanie, kto v dome ostáva a kto musí komúnu opustiť. Rozsadenie týchto troch postáv pri stole vytvára pomyselný trojuholník, kde je každá z postáv na vrchole špičky. Otec sedí za vrchstolom, čo symbolizuje jeho podstatný podiel na vzniknutej situácii. V tomto zábere sa ostatní ešte vrátia k stolu a Allon začne schôdzu. Tu sa ponúka ďalšia názorná ukážka triády, kde v prvom zábere Allon jasne formuluje, že musí prísť rozhodnutie, kto ostane a kto odíde. Po týchto slovách nasleduje en face na Freyu, dcéru Anny a Erika, ktorá má silnú väzbu s oboma. Freya po Allonových slovách očividne zmeravie a striedavo pozerá do ľava, do prava, čiže na otca a na matku, až jej pohľad ostane v pravo, smerom na matku. Tento záber akoby prstom ukázal na toho, kto rozhodne. Po ňom nasleduje tretí, veľmi dôležitý záber, ktorý je odpoveďou na dvojicu predošlých záberov a uzatvára pomyslený okruh. Reakcia Anny na dcéru, ktorá sa na ňu uprene díva. Tu je cítiť Anninu neistotu a strach, že Freya určí na odchod práve ju. Výber mena pre dcéru (Freya) asi tiež nie je celkom náhodným rozhodnutím, Freya je staroseverská bohyňa lásky, krásy, plodnosti a taktiež sa prekladá ako milovaná.

Nastáva kolečko rozhodovania, kde vidíme polodetail každej postavy zvlášť (okrem Ditte a Steffena, tí sú záberovaní po väčšine celého filmu v jednom dvojpolodetaile), kde sa postupne všetci zdržia hlasovania. Vzápätí pochopia, že takto sa nikam nedostanú a Ole navrhne, že si to musia vyriešiť sami a vyrozprávať vo dvojici, alebo trojici. Tu sa dostávame ku príkladu interakčného dialógu, kde Oleho iniciatíva poháňa rozprávanie pred, pretože v tejto situácii si jeho „otázka“ vynucuje interakciu druhej strany, bez ktorej sa táto situácia nevyrieši.

Nasleduje trojica samostatných reakcií Anny, Emmy a napokon Erika. Je zaujímavé, že Emma bola zobrazená iba v prvom celku, inak bola počas celej scény vynechaná, no divák jej prítomnosť cíti, pretože hroziaci rozpad komunity je jej zásluha. Dlhý detail Erika otvára vrcholnú časť scény. V miestnosti je ticho, až napokon zaznie klepnutie po stole, ktoré zrejme tiež nie je náhodné (niekto v pozadí položí pohár, alebo zaklepe po stole), čo Erika popchne k rozhodnutiu začať konverzáciu. V pomalom, trochu ťaživom a napätie evokujúcom tempe sa striedajú zábery na Annu a Erika a postupne ostatných účastníkov schôdze. Kamera sa pohybuje v úzkych záberoch reakcií jednotlivcov, divák nepotrebuje vedieť, kto kde sedí. Tvorcovia tým vytvárajú emočný tlak na diváka, pretože ho nepustia do prostredia, ale dusia ho na detailných reakciách účastníkov, až kým sa strhne hádka. Anna, ani Erik sa nechcú odsťahovať.

Hádka začína eskalovať, keď jedna z účastníčok priamo osloví Freyu. Kamera sníma Freyu z predného poloprofilu a veľmi pomaly z detailu zužuje šírku záberu na veľký detail, pričom vo zvuku šartuje konflikt, do ktorého sa zapájajú viaceré hlasy. V nástrihu nasleduje trojica záberov na jej matku. Najprv dva po ose strihnuté detaily takmer en face, druhý užší, a na záver profilový polodetail, v ktorom už Anna priamo útočí na Erika. V tejto časti sa dynamika striedania záberov výrazne zrýchlila. Nasledujú dva pomerne krátke dvoj- a trojpolodetaily, v ktorých sa kamera dvíha spolu s postavami a ocitá sa tak priamo vnútri konfliktu. Nasleduje finále hádky – kamera je na chvíľu opäť na úrovni sediacej Freyi, ktorú v detaile prekrývajú postavy zapojené do hádky a stojace pred kamerou. Potom dva trojpolodetaily, v ktorých najprv usadia Annu, potom Erika. Doznenie hádky sledujeme v dlhom statickom detaile, už iba na tvári Freyi. Hlasy sa ešte miešajú, znova vybuchujú, ale napätie klesá. Konflikt definitívne ukončí Freya, keď prehovorí. Orientácie smeru pohľadu kamery v predošlých záberoch odkazujú na pozície Anny a Erika, keď kamera sníma Freyu a na pozíciu Freyi, keď vidíme hádku. Je to jasne vizuálne sformulovaný súboj rodičov o dieťa. Celkovo odohrali strihači priebeh konfliktu obrazovo najmä pohľadom na Freyu, iba približne tretina hádky je zobrazená mimo. Po Freyinom dlhom detaile nasleduje pohľad (dvojpolodetail) na Annu. Freya v slzách hovorí, ale v obraze je Anna a jej reakcia. Je to silná väzba dieťaťa a matky. Z obsahového hľadiska natoľko silná, že Freya sa, v snahe ochrániť matku pred úplným zničením, zriekne jej prítomnosti v komunite a navrhne, aby odišla.

Keď vysloví toto kruté riešenie, Anna musí zdvihnúť zrak dohora. V nasledovnom detaile je už Freya snímaná z podhľadu, ale jej pohľad vyjadruje skôr prosbu než dominanciu a v texte znie povzbudenie (obr. č. 10).



Obr. č. 10

Dynamika strihu je teraz veľmi malá, ale práve vďaka tomu znova stúpa napätie v tejto ťaživej scéne. Anna je po prvý krát snímaná vo veľkom detaile v priehľade cez neostrú siluetu svojej dcéry, ale nie z nadhľadu. Záber je síce dlhší, ale iba natoľko, aby si divák uvedomil, že pochopila, čo jej chce Freya povedať. Freya ju v podľadovom detaile opäť povzbudzuje, že to zvládne. Anna je už na prahu rozhodnutia, opäť v rovnakom veľkom priehľadovom detaile. Až teraz si kamera všimne Erika, ktorý v detailnom zábere len preskakuje pohľadom z Anny na Freyu a späť. Napätie sa takmer úplne vytratí v dvoch širších záberoch, keď Anna vstane a odíde. Doznenie scény je strihovo rýchle, takmer najrýchlejšia časť celej scény a komponované v užších záberoch na plačúcu Freyu a trochu širších záberoch na ďalších účastníkov. Z hľadiska významu, v tejto polyológovej scéne mala najväčší priestor Freya a jej dialóg zároveň obsahoval najdôležitejšie informácie, ktoré významne ovplyvnili vývoj situácie a konanie ďalších postáv. Je to veľmi zásadné rozhodnutie, pretože Freya sa počas celého filmu javí ako taký pozorovateľ a nedáva emócie veľmi najavo. Napokon odchádza aj plačúca Freya, kde následne dostáva Emma, v pozadí s Erikom, priestor a iba druhý záber počas celej scény, v ktorej bola úmyselne potláčaná.

„Keď sa na to dívam spätne, je mi jasné, že mnohé moje rozhodnutia majú pôvod v detstve. Mne sa v tej komunite naozaj veľmi páčilo. Z filmu to možno až tak cítiť nie je, ale skutočne som si to tam užíval. [...] Ale musím povedať, že nápad rozprávať sa s deťmi, akoby boli dospelé, je dobrým východiskom. Niektorí dospelí to však aj zneužili a priskoro nás, deti, nechali napospas sebe samým. V každom prípade nás však skutočne brali vážne.“ (Vinterberg, 2018)

5 Záver

Výber týchto scén bol spočiatku vedený nielen obsahom, porovnaním situácií hlavnej postavy v kontrastnom rozpoložení, ale aj odlišným filmovým spracovaním. Podrobná analýza dialógových scén ukázala, že použitie odlišných atribútov pri snímaní a voľbe temporytmu vrátane kompozície, uhla pohľadu, činnosti kamery a pod., umožňujú interpretovať veľmi intenzívne rozličné fázy deja. Samotný dej, v ktorom sa posunuli príbehy postáv, si vyžaduje iné rozprávanie. Aj keď vybraté scény sú charakterovo podobné, je potrebné zvoliť odlišné rozprávanie a odlišný spôsob strihu.

Porovnávanie dvoch temporytmicky odlišných dialógových scén bolo pre mňa do budúcnosti veľmi prínosné. Pomohlo mi to zamyslieť sa nad tým, kedy naozaj je vhodné strihnúť, koho naozaj divák potrebuje vidieť, kedy sa nemusíme držať pravidiel rozhovoru viacerých postáv pri stole a kedy odvážne, alebo veľmi jemne strihať.

Štúdium dialógu, jeho funkcií a hodnôt, môže strihačovi pomôcť rozlíšiť, akým spôsobom pracujú autori a čo tým chcú dosiahnuť. Mnohokrát ale ani sám autor nevie, aké funkcie a hodnoty môže mať dialóg a preto debata strihača s autorom pred nakrúcaním môže byť prínosná pre obe strany.

Na záver dodávam citát Thomasa Vinterberga, ktorý z môjho pohľadu je viac než jasný a nepotrebuje žiaden komentár, ba ani preklad.

„In any event I am like fish in a water in editing room, compared with the handicap I feel I have with the camera. That's where you start to write the melody again.“
(Vinterberg, 2001)

6 Zoznam použitej literatúry, elektronických a audiovozuálnych zdrojov

Literatúra:

BACHTIN, Michail Michajlovič. Speech genres and other late essays, University of Texas Press Austin, 1986, str. 145-170

KOZLOFF, Sarah, Overhearing Film Dialogue, Regents of the University of California, 2000, str. 18-70

KUČERA, Ján, Skladba ve filmu a televizi, Státni pedagogické nakladatelství, 1983, str. 118

LABÍK, Ľudovít, Dramaturgia strihovej skladby, VeRBuM, 2013, str. 115

LINELL, Per. (1990), The power of dialogue dynamics, In Ivana Marková & Klaus Foppa, The dynamics of dialogue, Pearson Higher Education, England, str. 147-177

LINELL, Per, GUSTAVSON Lennart, JUVONEN, Päivi. Interactional dominance in dyadic communication: A presentation of initiative-response analysis, Mouton de Gruyter, Amsterdam, 1988, str. 427-442

ORERO, Pilar, Topics in Audiovisual Translation - edited by Pilar Orero, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004, str .115

REISZ, Karel, Umění filmového střihu, Ústřední půjčovna filmu, 1962, str. 64

REMAEL, Aline. A Polysystem Approach to British New Wave Film Adaptation, Screenwriting and Dialogue. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven. PhD Thesis, 2000, str. 41-46

VINTERBERG, Thomas, RUKOV, Morgens. Komúna, str. 129-130

VINTERBERG, Thomas, The Danish Directors, Dialogues on a Contemporary National Cinema, Intellect, 2001, str. 552

Elektronické zdroje:

<https://www.csfd.cz/tvurce/3627-thomas-vinterberg/>

<https://nb.vse.cz/kfil/win/atlas1/analyza.htm>

<https://sk.wikipedia.org/wiki/Dial%C3%B3g>

Audiovizuálne zdroje:

VINTERBERG, Thomas: Komúna, Dánsko 2016, 111min