

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha, 2016

Monika Midriaková

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Magisterský program

Katedra stříhové skladby

DIPLOMOVÁ PRÁCE

PRVÝ AKT V NARATÍVNEJ ŠTRUKTÚRE

CELOVEČERNÉHO FILMU

NA PŘÍKLADE FILMOV O DOSPIEVANÍ

Monika Midriaková

Vedoucí práce: MgA. Martin Dolenský

Oponent práce: MgA. Tomáš Doruška

Datum obhajoby: 8. 6. 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Master's Program

Editing Department

DIPLOMA THESIS

FIRST ACT IN THE NARRATIVE STRUCTURE

OF FEATURE FILM

IN THE COMING OF AGE FILMS

Monika Midriaková

Mentor: MgA. Martin Dolenský

Opponent: MgA. Tomáš Doruška

Date of the Defence: 8. 6. 2016

Assigned academic title: MgA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

PRVÝ AKT V NARATÍVNEJ ŠTRUKTÚRE CELOVEČERNÉHO FILMU

NA PŘÍKLADE FILMOV O DOSPIEVANÍ

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

POĎAKOVANIE

Rada by som poďakovala vedúcemu práce MgA. Martinovi Dolenskému a doc. Mgr. Ivovi Trajkovovi za podnetné rady a ich trpezlivosť, ktoré mi venovali.

ABSTRAKT

Práca porovnáva rôzne prístupy ku konvenčnej naratívnej štruktúre. Definuje jednotlivé prvky a rozdielnosti v ďalších používaných štruktúrach. Určuje prvky prvého aktu v trojaktovej štruktúre a skrze analýzu filmov o dospievaní s rôznymi štrukturálnymi odchylkami pozoruje všeobecné špecifiká budovania prvého aktu.

Ďalej hľadá prepojenia medzi prvým aktom a aktom dospievania.

ABSTRACT

The diploma thesis compares different approaches to the conventional narrative structure. Defines its components and differences in between the other common structures. Names the parts of first act in the three act structure. Through analyzes of coming of age films with various structural divergencies it notices general rules of building first act.

The thesis also searches for connections in between first act in narrative structure and first act as a coming of age in the one's lifetime.

OBSAH

1. ÚVOD.....	1
2. DOSPIEVANIE.....	4
2. 1. Zobrazenie dospievania.....	7
3. NARATÍVNA ŠTRUKTÚRA CELOVEČERNÉHO FILMU.....	11
3. 1 Hľadanie.....	11
3. 2 Konvenčná naratívna štruktúra.....	12
3. 2. 1 Päťaktová štruktúra – Pyramída.....	13
3. 2. 2 Osemsekvenčný systém.....	15
3. 2. 3 Trojaktová štruktúra.....	18
3. 3 Ďalšie naratívne štruktúry.....	21
3. 3. 1 Epická.....	22
3. 3. 2 Epizodická.....	22
3. 3. 3 Mozaiková.....	23
3. 3. 4 Leporelo.....	23
4. KOMPONENTY PRVÉHO AKTU.....	24
4. 1 Nastavenie.....	24
4. 1. 1 Háčik a prológ.....	24
4. 1. 2 Východzí stav.....	26
4. 1. 3 Narušenie rovnováhy.....	27
4. 2 Postavy.....	28
4. 2. 1 Protagonista.....	28
4. 2. 2 Antagonista.....	29
4. 3 Bod obratu.....	29
4. 3. 1 Plán.....	30
4. 3. 2 Prvý bod obratu.....	30

4. 3. 3 Otázka a odpoveď.....	30
-------------------------------	----

5. ROZBORY PRVÉHO AKTU VO FILMOCH SO ŠTRUKTURÁLNYMI ODCHYLKAMI.....	32
5. 1 Zdvojený protagonista v <i>Démantoch noci</i>	32
5. 2 Zmena žánru v priebehu <i>Lovcovej noc</i>	35
5. 3 Keď je antagonista neživý v <i>Duchu úľov a Starom dome uprostred Madridu</i>	41
5. 4 Absencia tretieho aktu v <i>Nahom detstve</i>	49
5. 5 Spomínanie v <i>Dlhý deň končí</i>	54
6. ZÁVER.....	59

1. ÚVOD

Sni maličký, sni
Sni maličký, sni
Hoci lovec v noci
naplňa strachom tvoje srdce
Strach je len sen
Tak sni maličký, sni

úryvok z piesne filmu *Lovcova noc*

Keď som bola ešte na základnej škole a rozprávala som kamarátom príbeh, čo sa mi stal, alebo dej filmu, čo som videla, často som to rozprávanie celé pokazila. Totiž, keď som prichádzala k pointe príbehu, alebo k prekvapivému zvratu, došlo mi, že som im zabudla spomenúť na začiatku niektorú z dôležitých informácií a tak v strede rozprávania zrazu nefungoval zvrät a ani pointa, kamaráti to nechápali, a ja som sa musela vracieť znovu na začiatok a príbeh stratil kúzlo.

Dnes, keď vymýšlam svoj vlastný film, strihám v strižni, alebo robím aj pesničku, vždy riešim opäť tento problém. Ako správne zoradiť všetky časti príbehu? Čo patrí na začiatok? A ako prerozprávať všetky dôležité prvky príbehu, tak aby ich divák, poslucháč, vnímal nenútené a plynule v rozprávaní?

Všetky tieto formy, či už sú to filmy, pesničky, vtipy, dráma v divadle, spája ich, že sú média plynúce v čase. Aby sme si ich pozreli, vypočuli, musíme si ich pustiť, či zažiť v čase a vnímame ich jednotlivé časti v postupnom slede, teda vnímame ich lineárne. Ak napríklad v maľbe či fotografii, sú všetky prvky predkladané pred diváka naraz¹, vo filme musia tvorcovia určiť pre diváka poradie jednotlivých prvkov, čím vytvárajú veľkú časť daného čítaného významu.

V tejto práci sa sústredím na začiatok – teda budem hľadať a snažiť sa zadefinovať z dramaturgického hľadiska dôležité prvky expozície naratívneho hraného filmu, či presnejšie definovaného pojmu prvý akt. Najprv definujem rôzne prístupy ku

1 Pravdaže i tu existuje istá postupnosť vo vnímaní a autor ovplyvňuje, na čo sa bude pozerieť divák ako prvé, ale v konečnom dôsledku neovlivní, ako dlho sa divák bude na obraz pozerieť, kdežto vo filme je takýto čas primárne daný dĺžkou diela.

konvenčnej naratívnej štruktúre, jej jednotlivé prvky a popíšem rozdielnosti v ďalších používaných štruktúrach. Neskôr popíšem konkrétne prvky prvého aktu. V poslednej časti práce budem analyzovať prvý akt vo filmoch so štrukturálnymi odchýlkami a inými štruktúrami vôbec.

Budem sa snažiť vypožorovať, či prvky trojaktovej štruktúry je možné nájsť i v ďalších štruktúrach a či sú teda obecné platné.

Aby som svoju prácu zamerala ešte konkrétnejšie, vybrala som si tématicky filmy zaoberajúce sa problematikou dospievania. Budú to filmy, kde je hlavným hrdinom dieťa, či dospievajúci / dospievajúca. Hrdina² v nich prechádza zmenou a už nikdy nebude taký ako na začiatku filmu. Bude starší, dospelý, stratí nevinnosť.

Ide o obdobie prvých zmien a akejsi „expozície“ do ľudského života. Protagonisti týchto filmov začínajú vzdorovať rodičom, či okoliu, musia sa prvýkrát postaviť dospelým, alebo prevziať zodpovednosť za seba, či ostatných, zaujať úlohu dospelého. Väčšinou zachytávajú deti naivné, ktoré sa musia popasovať s problémami, na ktoré nie sú pripravené, ale keď tieto skúšky nakoniec zvládnu, vidia svet okolo seba realistickejšie. Niečo zo svojej naivity stratili, a občas sa už nedokážu plne vrátiť naspäť medzi vrstovníkov do „detského“ sveta.

Tieto filmy nie sú formálne zjednotené jedným štýlom. Naopak. Ide o škálu formálne a štrukturálne rozdielnych filmov. Od trojaktovej štruktúry, cez epizodické rozprávanie, filmy so skupinovým protagonistom, až k mozaikovým štruktúram a filmovým esejám potlačeným v dejovosti na minimum.

Ide o filmy nostalgické, mnohokrát z časti autobiografické. Autori sa v nich ohliadajú za svojimi vlastnými spomienkami, s odstupom reflektujú zapamätané momenty. Niektoré z týchto filmov reflektujú samotnú pamäť, rozpomínanie, či akoby vytvárali „spomínanie“ bez sprítomneného dospelého rozprávača.

Každý z týchto štrukturálne a formálne rozdielnych filmov má začiatok, či ide o trojaktovú štruktúru alebo mozaikovou. Verím, že nikdy nebude fungovať ak nebude

2 hrdina je hlavná postava filmu, či tiež protagonista, tieto tri pojmy budem striedať, myslím nimi však to isté – ústredná postava filmu, ktorá v priebehu filmu musí prejsť vývojom, jej príbehom film vo väčšine prípadov začína i končí

mať presne nastavený prvý akt.

2. DOSPIEVANIE

„... Možno namietnete, že umenie, rovnako ako život, nie je nič viac, než množstvo jednotlivých „okamihov“, zavesených v akomsi obrovskom „uprostred“, kde nie je ani začiatok, ani koniec; niečo, čomu Kurt Vonnegut hovorí „sled náhodných okamihov“, nahodilo pospájaných.

Ja s tým nesúhlasím. Čo zrodenie, život, smrť? Nepredstavujú snáď začiatok, prostriedok a koniec?...”

Syd Field³

Detstvo je pomerne krátke obdobie života v porovnaní s obdobím dospelosti. Je to čas, kedy sa o nás niekto stará a my sme v ideálnom prípade obdarovávaní láskou. Zároveň je to krehká etapa, pretože sme vydaní napospas svojim rodičom, či pestúnom, ešte sa o seba nedokážeme postarať sami. Začína narodením, končí dospievaním. Je to proces poznávania, vzdoru, formovania vlastného úsudku.

V kognitívnej psychológii a psychológii vývoja človeka existuje niekoľko teórií a smerov - V psychoanalýze Sigmunda Freuda je vývoj človeka v prvom rade diktovaný nevedomím. „Ľudská psychika je uzavretý energetický systém, v ktorom platí zákon o zachovaní energie; duševnej energie - libido je podľa psychoanalýzy sexuálnej, pudovej podoby.”⁴ Vývoj človeka potom chápe ako “presúvanie telesných zón, z ktorých jedinec čerpá uspokojenie.”⁵ . Naopak behaviorizmus sa zaoberá získanými schopnosťami dieťaťa z prostredia. Prehlasuje notoricky známy výrok zakladateľa behaviorizmu Johna B. Watsona, že z akéhokoľvek zdravého novorodenca vychová podľa zadania akúkoľvek osobnosť bez ohľadu na jeho rodičov, sklony či schopnosti. Humanistické pojetie, ktoré reaguje na dve predošlé, sa snaží zdôrazniť vlastnú aktivitu jedinca. „Človek se vyvíja k dosiahnutiu toho najvyššieho, čoho je schopný.”⁶ „Vníma svoje ideálne ja (teda takého, akým by chcel byť) a svoje reálne ja (ako sa v skutočnosti vidí).”⁷ Jedinou bariérou ďalšieho

3 FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář*. 1. vyd. Praha. Rybka Publishers, 2007. s. 24. ISBN 80-87067-65-7

4 SSVP [online] 2016 . *Vývojové teórie* . Dostupné z WWW: <<http://www.ssvp.wz.cz/Texty/vyvojovkateorie.html>> .

5 tamtiež

6 tamtiež

7 tamtiež

osobného rastu môže predstavovať tzv. inkongruencie - akási zrada, hlboké sklamanie zo situácie, ktorá neodpovedala určitému zámeru. S čím sa musí jedinec popasovať a v živote vyrovnať.

Vek dospievania sa bežne rozdeľuje na tri obdobia: prepubertu, pubertu a adolescenciu. Prepuberta trvá približne medzi 9 až 12 rokom, v závislosti od prostredia a od pohlavia – u dievčat prebieha spravidla skôr. Puberta prebieha od 12 do 15 roku, podľa iných od 14 do 16 roku. Adolescentné obdobie sa uvádza medzi 17 až 20, niekde až 22, či 25 rokom.

Kým v období školského veku⁸ (od 6 do 9 rokov) prevažujú pozitívne nálady, sténické city a stabilita (podmienkou je pozitívny vzťah k dospelým), obdobie prepuberty je pomalým začiatkom zmien plne rozvíjajúcich sa v puberte. Deti nápadne rastú. „...naháňajú sa, šplhajú po stromoch, pokrikujú na seba, sú hlučné, potrebujú sa zbaviť prebytočnej energie. Z túžby po dobrodružstvách sa často dopúšťajú aj rozličných nerozvážností. O následkoch svojich činov neuvažujú.“⁹ Začínajú si všímať druhé pohlavie. Chlapci sa chcú pred dievčatami „vyťahovať“, alebo ich naopak zosmiešňujú. „Dievčatá reagujú tajomným chichotom, alebo výrazne manifestovaným nepriateľstvom.“¹⁰ Začínajú obracať pozornosť na seba, uvedomujú si sami seba, postupne strácajú istotu, sú plachí. Všimajú si rodičov a učiteľov, prehodnocujú ich normy a hodnoty. Kamaráti sa pre nich stávajú dôležitým vzorom.

V období puberty dozrieva hormonálna sústava človeka – pohlavné orgány, štítna žľaza, nadobličky. U dievčat začína toto obdobie prvou menštruáciou, u chlapcov spermatogenezou. Na konci puberty sú obidvaja schopní reprodukcie. Rozvíjajú sa vzťahy k druhému pohlaviu. Chlapci i dievčatá sú zo začiatku veľmi hanbliví, boja sa odmietnutia alebo posmechu. A tak skupina chlapcov obdivuje jedno dievča, dievčatá obdivujú speváka alebo herca. Neskôr stud prekonávajú, prebiehajú prvé stretnutia. Vzniká „...rozpor medzi platonickou erotikou prvej lásky a sexualitou, ktorá v dnešnej

8 Tiež sa užíva názvu mladší školský vek

9 Slovak psychology directory [online] 2016. *Predpubertálne obdobie*. Dostupné z WWW: <<http://www.psychologia.sk/dospievania1.php>>.

10 tamtiež

dobe dolieha s veľkou intenzitou už na deti.”¹¹ Zároveň dospievajúci by chcel byť považovaný za dospelého a ak sa k nemu rodičia chovajú ako k dieťaťu, často vznikajú konflikty. A tak hľadá nové vzory namiesto rodičov. Kvôli priateľom a prijatiu do kolektívu je schopný rodičom i klamať. Je veľmi kritický a má vysoké nároky na hodnotenie iných, k sebe je zhovievavý. Je veľmi precitlivelý na kritiku. Uvažuje ešte viac o sebe, o svojej budúcnosti a mieste v spoločnosti.

Adolescencia prináša upokojenie. Mladí už sú zvyknutí na rovnoprávne zaobchádzanie. Začínajú sa na seba dívať kriticky, všímajú si aj svoje vlastné chyby. Na ostatných okolo sa pozerajú „triezvejším” pohľadom, uznávajú aj ich dobré vlastnosti. „Na podnety prostredia reagujú už omnoho pokojnejšie, bez sklonu k rebelantstvu, ale usilujú sa vždy presadiť, alebo vyjadriť vlastný názor. Nie sú ochotní prijímať ponaučenie dospelých, bez námietky plniť ich rozkazy, ale chcú zaujať a vyjadriť svoje vlastné stanovisko.”¹² Čaká ich 18. rok – v Európe právne vek dospelosti. Občan dostáva všetky práva a povinnosti dospelého. V kultúrach po celom svete existujú slávnosti, kedy sa stávajú mladí muži či ženy dospelými. Tradičné iniciačné rituály v rôznych náboženstvách uvádzajú do stavu dospelosti v duchovnej sfére (kresťanstvo – konfirmácia, judaizmus - bar mitzvah u chlapcov a bat mitzvah u dievčat, apači – slnečná slávnosť a ďalšie). Podobným civilným, moderným rituálom je stužková, kde žiaci získajú na znamenie stužku - prichádzajú do dôležitého obdobia skúšky. Maturita je potom samotnou skúškou – rituálom (avšak naproti duchovným rituálom, je maturita viac formálna, „vyprázdnená” verzia toho istého).

Toto je akýsi ideálny prehľad, pokiaľ má dieťa stabilné prostredie. Zároveň však existuje mnoho vonkajších činiteľov, ktoré môžu toto obdobie narušiť, či urobiť ho problematickejším.

Filmy o dospievaní, v angličtine tiež zaužívaný názov coming of age, zachytávajú hrdinov – deti, dospievajúcich a mladých, ktorým sa stávajú bežné situácie dospelého sveta po prvýkrát. Vytvára sa plocha pre autorov pracovať s na prvý

11 ŘÍČAN, Pavel. *Cesta životem: vývojová psychologie*. 3 vyd. Praha. Portál, 2014. s. 189. ISBN 978-80-262-0772-6

12 Slovak psychology directory [online] 2016. Obdobie adolescencie. Dostupné z WWW: <<http://www.psychologia.sk/dospievania3.php>>.

pohľad menej dramatickými či vyostrenými situáciami ako dospelým hrdinom, ale vďaka tomu, že ide o mladých, ešte „nepripravených“ hrdinov, ako diváci chápeme vnútorný konflikt týchto nenápadných, „detských“ problémov a dôkážeme sa s postavami ľahko stotožniť. Veď sami sme kedysi boli deťmi a mnoho z nás má deti.

2. 1 Zobrazenie dospievania

Zobrazovanie detstva vo filmoch je späté už s fotografiou, kde sa deti stali populárnym artiklom, napríklad už v sedemdesiatych rokoch 19. storočia vzniká fotografická príloha ku knihe Charlesa Darwina *Výraz emocií u človeka a u zvierat*. Jedna z fotografií – fotografia plačúceho dieťaťa, sa stáva tak populárna, že vychádza ako samostatná pohľadnica, a len tej samotnej je predaných 300 000 kusov¹³.

Deti sú potom prítomné už od prvých filmov Lumierovcov v krátkych záberoch na *Le repas de bébé*, kde vidíme rodinné raňajky Augusta Lumiera s manželkou a synom, pozornosť je upnutá na dieťa a komickosť tvorí neohrabanosť detského jedenia, či v *Pokropenom kropičovi*, kde si malý lapaj vystrelí zo záhradníka. Zdá sa, že deti sú úspechom ako objekty i ako diváci. Len knižka *Alica v krajine zázrakov* je sfilmovaná až 6 krát do nástupu zvukového filmu. Film Jeana Vigeo v roku 1933 *Trojka z mravov* sa stáva dodnes veľkým medzníkom v rámci zobrazovania detského sveta skrze chlapčenskú triedu na internátnej škole a ich úspešný pokus o revolúciu. Náhle vidíme deti ako hlavných hrdinov, sme zasvätení do ich plánu zosnovať revolúciu a zhodiť nespravodlivých a hlúpych učiteľov. Vytvára sa kolektívny duch huncútstva a skrze detaily sa vyjavujú kúzelné momenty – jeden z chlapcov je námesačným a robí ostatným divadelné predstavenie, veľká vankúšová bitka, či víťazný pochod kamarátov po streche. Mnoho filmov, o ktorých budem hovoriť vychádza zo subjektívneho rozprávania, snaží sa nám sprostredkovať, čo deti vidia, čo zažívajú, čo cítia.

13 Fotografia mala názov Ginx's baby podľa knihy Johna Edwarda Jenkinsa, odfotografovaná bola Oscarom Rejlandrom.

LEBEAU, Vicky. *Childhood and cinema* [online]. London. Reaction books LTD, 2008. location 57. eISBN 9781861895738

Deti v týchto filmoch **rebelujú**, voči rodičom, učiteľom v škole - voči systému a starým, skostnatelým formám. Nedokážu sa vyrovnat' s hodnotami, ktoré systém nastoľuje. Vzдорujú, revoltujú. Vo filme *Trojka z mravov*, ide o chlapčenské hrdinstvo. *Keby...*, zas sleduje predstavy už mladých ľudí, na hrane dospelého života, kde dostáva potreba vzbury vážnejší tón a podrobne vykresľuje idealistické plány a stret s realitou.

Často zažívajú **pocity opustenosti a hľadanie lásky**. Ak je rebélia vykreslená skupinou neposlušných detí v *Trojke z mravov*, tak filmy *Nikto ma nemá rád*, *Nahé detstvo*, či *Naším láskam* individualizujú, či zameriavajú sa na jedného takéhto hrdinu a snažia sa postihnúť dôvody, kontext, či snáď mechanizmus jednanie neposlušného dieťaťa. Antoine z *Nikto ma nemá rád*, je nepochopené, zmätené a nechcené dieťa. Najprv sa snaží vyhovieť rodičom i učiteľom, neskôr sa zaplieta do kolotoča nedorozumení, volí útek, stáva sa z neho desperát. François z *Nahého detstva* je dieťa bez rodičov a u žiadneho pestúna nevydrží, kvôli svojmu nevyspytateľnému a našťvanému chovaniu. Sám sebe zapríčiňuje len ďalšiu samotu a opustenosť. Film *Naším láskam* analyzuje vzťah dcéry a otca, skrze jeho neprítomnosť, či stratu mužského pólu rodiny, potom odкрýva jednanie pubertálnej Suzanne. Sklamaná laskou a disfunkčnými rodinnými vzťahmi hľadá útechu v chlapcoch a sexe všade navôkol.

Keď rodičia opúšťajú deti z vlastnej nedbalosti – *Nikto nevie*, kvôli dramatickým situáciám – *Ríša slnka*, nečakane zomierajú – *Betónová záhrada*, *Dom našej matky* alebo deti samé utekajú - *Nech žije republika*, vytvára sa konflikt tým, že **vrhnuté do sveta dospelých** musia mu čeliť, aj keď na to ešte nie sú pripravené.

Stáva sa tak vo vojnových filmoch, kde je kontrast medzi detským a dospelým svetom ešte zvýraznený. A deti musia **čeliť hrôzám vojny**.

V *Ríši slnka* sa učí Jim vďaka vojne a strate rodičov pravidlá dospelého sveta a z rozmazaného chlapčeka sa stáva vypočítavý, ale zároveň i šľachetný a silný mladý muž. V *Nech žije republika* je vojna zámienkou pre útek z domova a krajina, v ktorej sa Pind'a túla, sa stáva priestorom jeho spomienok a predstáv. Vo filme *Ivanovo detstvo* sledujeme malú sirotu Ivana, ktorý napriek svojmu veku a výške je už skúsený vojak. Aby prežil, musel psychicky, či emocionálne vyrásť veľmi rýchlo. Vo vojne nachádza svoje poslanie a keď ho chcú opäť poslať späť do školy, celou svojou

silou sa búri a chce zostať na bojisku. Tam, kde ho niekto potrebuje. *Chod' a dívaj sa* je expresívnym portrétom dieťaťa, ktorému vojna mení pohľad na svet.

Ak nie sú vo vojne, musia často hrdinovia **prevziať úlohu rodiča**. Keď nezodpovedná matka opustí svoje 4 deti vo filme *Nikto nevie*, Akira – najstarší 12 ročný syn nechce súrodencov rozdeliť sociálnymi úradmi a tak spoločne celé mesiace prežívajú sami. Vo filme *Dom našej matky* matka zomiera a deti sa potýkajú s nečakaným náhradným otcom. V *Betónovej záhrade* sa po smrti obidvoch rodičov postupne vytvára milenecký pár z najstarších súrodencov.

Filmy o prevzatí zodpovednosti reflektujú aj **mužskú a ženskú úlohu v spoločnosti, hľadanie vlastnej identity**. Chlapci vo vojne sú o mužskej úlohe, stereotypoch a očakávaniach, ktoré sa na muža kladú. Ivan z *Ivanovho detstva* spĺňa všetky morálne hodnoty a vo vojne mu to ide, jedine jeho fyzická postava je ešte detská, čím upozorňuje, že do prostredia armády ešte nepatrí. Takisto Pind'a z *Nech žije republika* hneď v prvej replike filmu divákovi vysvetľuje, že sa bál, že nikdy nevyrastie a aj keď sa vo filme niekoľkokrát meria, fyzicky nevyrástol. Vyrastá po nástrahách a stretnutiach, čo zažil. A tak na konci už nie je dieťaťom (i preto Pind'a – rozprávač hovorí vetu na začiatku v minulom čase). Suzanne v *Našim láskam* sa búri voči rodičom tým, že sa z nej stáva ľahké dievča. Skrze sex a promiskuitu získava slobodu. Anais, protagonistka filmu *Tučné dievča* je neustále konfrontovaná so staršou, atraktívnou sestrou. Keď s ňou na dovolenke zdieľa izbu a musí sa prizerať sexuálnym „dobrodružstvám“, teda odpaneniu sestry jej novým starším amantom, reflektuje Anais postavenie ženy, dôstojnosť a dôveru v partnera. Film *Zázraky* pozoruje 12 ročnú Gelsominu, ako najprv zastáva ako nastaršia zo 4 sestier výsadne mužskú prácu na farme. S príchodom chlapca z detského domova však zrazu stráca otcov obdiv, i svoje poslanie a odmenu. Dostáva sa do opozície a musí hľadať svoju ženskú rolu v živote, aj v spoločnosti.

Pre mnoho filmov je signifikantná kdesi v pozadí **nostalgia** a láska, s akou zobrazujú prostredie hrdinov. Často ide o autobiografické filmy. Veľa z nich rámuje rozprávač – dospelý hrdina, ktorý spomína na detstvo, napríklad vo filme *Stoj pri mne*, či *Starý dom uprostred Madridu*. Film *Dlhý deň končí* je blúdením v takýchto spomienkach, bez formálneho rámovania rozprávačom. Ide o hľadanie dôležitých, či na prvý pohľad nedôležitých momentov, o detaily koberca v obývačke, na ktorom protagonista

sedáva, svetlo a spev jeho mamy pri umývaní riadu, zábery dažďa. I *Zrkadlo* je podobným filmom – spomienkou.

3. NARATÍVNA ŠTRUKTÚRA CELOVEČERNÉHO FILMU

„Liek musí byť sladký, pravda pekná... A tomuto vrtochu sa človek poddal od čias Adama...Vlastne... možno je to všetko prirodzené a tak to má byť... Ved' v prírode je množstvo všelijakých účelných podvodov a ilúzií...”

úryvok z poviedky *Doma* Antona Pavloviča Čechova¹⁴

Od prvého filmového premietania bratmi Lumièrovcami prešlo 121 rokov. Filmové médium je však stále pomerne mladé v porovnaní s inými dramatickými umeniami – divadlom, literatúrou. Filmová štruktúra prirodzene vychádza z teórie drámy a snaží sa v priebehu 20. storočia vypozaďovať, čo je špecifickými možnosťami filmového média. Zároveň reaguje na skúsenosť divákov a na ich požiadavky v rámci čítania filmovej reči. Zavádzajú sa pravidlá konvenčného filmového rozprávania.

3. 1 Hľadanie

V začiatkoch kinematografie ide o neskúsených divákov i tvorcov. Sú tvorené len veľmi krátke filmy a o štruktúre sa takmer nedá hovoriť. Prvé naratívne filmy sú krátke jednozáberové skeče predvádzané v širokých záberoch a zobrazujú akciu frontálne, ako na divadle. Keď v roku 1900 tvoria naratívne filmy len 12 percent produkcie v roku 1908 už je to 96 percent produkcie.¹⁵ Špecifiká filmového média sú ešte len postupne objavované. Prvé scenáre ani štruktúra pri týchto stále krátkych filmoch nie je dochovaná. Až postupné osvojovanie možností strihovej skladby otvára tvorcom možnosti filmovej reči. Približne od 20. rokov sa začínajú dochovávať prvé scenáre celovečerných filmov. Vynález zvukového filmu potom mierne degraduje tento pokrok, ale v priebehu nasledujúcich desaťročí sa filmový jazyk prudko vyvíja a film si sám vychováva svojich divákov, čoraz skusenejších.

To spätne ovplyvňuje i samotné konvencie filmového rozprávania a ponímania štruktúry filmu. Film teda najprv bojuje, aby sa vyslobodil z pravidiel literatúry a

14 ČECHOV, Anton Pavlovič. *Za súmraku*. 1. vyd. Bratislava. Európa, 2008. s. 35. ISBN 978-80-89111-41-1

15 PRICE, Steven. *A History of the screenplay*. 1. vyd. Hampshire. Palgrave Macmillan, 2013. s. 24. ISBN 978-0-230-29181-2

divadla a neskôr má čo dočinenia s konvenciou televízneho špecifického rozprávania (napríklad omnoho častejšie používanie detailu, pretože televízie sú malé), hudobných videoklipov, či reklám (zrýchlenie temporytmu a opäť zavedenie rapidmontáže v mainstreamovej tvorbe), alebo vplyv internetu a youtube, ktorý ešte len pocítíme v najbližších rokoch.

Naproti literatúre, kde autorovi stačia ako výrobné prostriedky pero a papier, poprípade písací stroj či počítač a divadlu, kde je treba scéna, herci a rekvizity, je pre vytvorenie filmu nutné množstvo drahej suroviny, techniky, lokácii a špecializovaných profesií. Takéto vysoké nároky na výrobu zvyšujú nároky na poistenie výnosu producentov. Investori - producenti si chcú byť istí, že film bude mať komerčný úspech, a že sa im nielen vrátia náklady, ale na filme zarobia. Takéto záruky sa hľadajú v atraktívnych filmových trikoch (od Meliésa až po dnešné akčné a sci-fi filmy), či vo výbere známych hercov (filmovými štúdiami vytváraný a podporovaný mediálny kult hollywoodskych hviezd). Ale hlavne, hľadá sa paradigma, pre čo najfunkčnejší konštrukt filmu.

3. 2 Konvenčná naratívna štruktúra

Filmári – odkedy vytvárajú filmy dlhšie než pár minút, potrebujú konštrukciu. Vznikajú rôzne „recepty“ na konvenčnú a úspešnú naratívnu štruktúru filmu. Snažia sa čo najpresnejšie zistiť ako udržať a viesť divákovú pozornosť a emóciu a pripomínajú nám, čo, ako a kedy môžeme, či by sme mali použiť, aby sme diváka znovu a znovu prekvapili a zároveň v ňom vyvolali pocity, ktoré už zažil¹⁶.

16 I keď divák v skutočnosti tieto schémy dávno intuitívne pozná a prichádza práve kvôli nim do kina – vidí princíp žánrových filmov, remakov, či televíznych seriálov. Umberto Eco v knihe *Medze interpretácie* píše: „...Pri seriáli má človek dojem, že si užíva novosti príbehu (ktorý je vždy rovnaký), zatiaľčo v skutočnosti všetok pôžitok plynie z opakovania naratívnej schémy, ktorá zostáva konštantná. Seriál v tomto zmysle reaguje na infantilnú potrebu počúvať stále rovnaký príbeh, nechať sa utešovať „návratom Rovnakého“, len povrchno zamaskovaného. Seriály nás (konzumentov) utešujú, pretože odmeňujú našu schopnosť predvídať. Sme šťastní, keďže objavujeme vlastnú schopnosť uhádnuť, čo sa stane. Sme uspokojení, pretože znovu a znovu nachádzame to, čo sme očakávali. Tento šťastný výsledok nepripisujeme samozrejmosti naratívnej štruktúry, ale našej predpokladanej schopnosti predpovedať. Nemyslíme si: „Autor postavil príbeh tak, aby som mohol uhádnuť koniec,“ ale: „Prejavil som taký dôvtip, že som dokázal koniec

V rôznych častiach sveta predstavuje konvenčné - teda tradičné, vžitú rozprávanie, rozdielne štruktúry. V Ázii, v arabských krajinách, či v Afrike sú využívané iné typy i stereotypy rozprávania, než sa bežne používajú u nás. Tak ako sa mení i vkus obyvateľov v rámci žánrov, či obecné chápané znaky¹⁷. To čo budem popisovať ako konvenčnú štruktúru, vychádza z príručiek európskych a severoamerických autorov a zameriava sa prevažne na príklady kinematografií týchto svetadielov. V ostatných štruktúrach sú vždy aspoň sčasti prítomné prvky platiace i pre štruktúru konvenčnú.

V priebehu vývoja kinematografie teda vzniká množstvo systémov a receptov na konvenčnú štruktúru. Za všetky spomeniem tri hlavné, ktoré významne prispeli k vnímaniu konštruovania filmového diela. V priložených schémach sú jednotlivé samostatné schémy. Ich prekrytím pochopíme vztyčné dôležité momenty, ktoré ich spájajú.

3. 2. 1 Päťaktová štruktúra - Pyramída

Aristoteles v Poetike píše: „Celé je to, čo má začiatok, stred a koniec.“¹⁸

Quintus Horatius Flaccus – rímsky básnik obhajuje v diele *Ars Poetica* päťaktovú štruktúru. Neskôr toto rozdelenie využila renesančná dráma, zákonom sa stalo v klasicizme a fungovalo i v romantickej dráme.¹⁹ V roku 1863, kedy Ibsen a Čechov začínajú experimentovať opäť s troj a štvoraktovou štruktúrou, nemecký dramatik a spisovateľ Gustav Freytag obhajuje päťaktovú štruktúru v knihe *Technika drámy* skrze model pyramídy. Táto býva neskôr aplikovaná i na film. Pozostáva z piatich častí: expozícia, stúpajúca akcia, klimax, klesajúca akcia a rozuzlenie / odhalenie či

uhádnuť navzdory autorovej snahe ma zmiašť.”

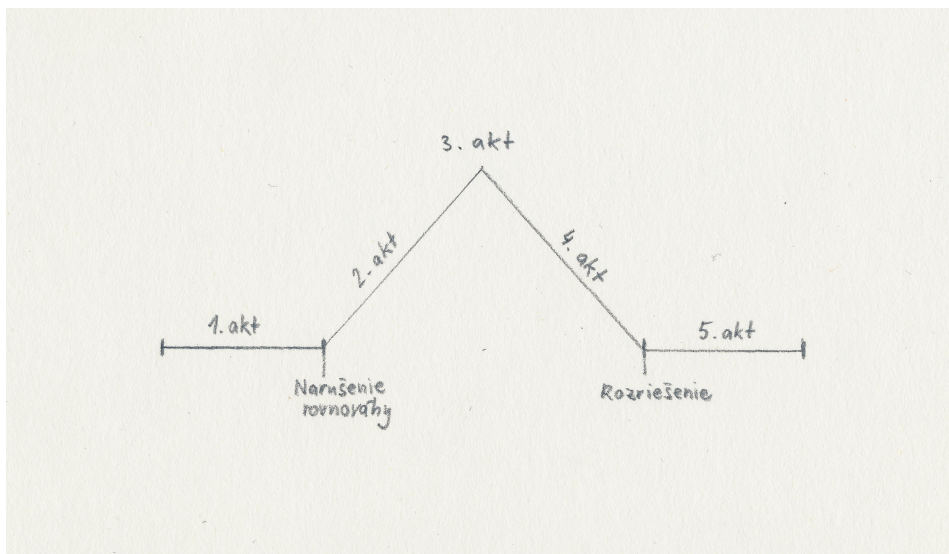
ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 2. dotisk 1. vyd. Praha. Karolinum, 2009. s. 96. ISBN 978-80-246-0740-5

17 Napríklad keď v ázijskej kinematografii je postava celá v bielom implikuje to pre azijskeho diváka pohreb, ktorý sa odohral či odohrá.. Pre Európana by to mohlo znamenať svatbu, či by nemusel vnímať vôbec dané oblečenie ako znak špeciálnej udalosti / rituálu.

18 ARISTOTELES. *Poetika, Retorika, Politika*. 2. vyd. Poetiky, 1. vyd. Retoriky, Politiky. Bratislava. Tatran, 1980. s. 22

19 CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. 3. vyd., 1. vyd. (oba diely v jednom zväzku). Praha. NAMU, 2009. s. 24. ISBN 978-80-7331-146-9

katastrofa.



Obr. 1 (zdroj: vytv. autor)

Prvý akt pozostáva z „nastavenia“ situácie - východzí stav²⁰ (anglicky set up), predstavuje postavy a prostredie a končí s narušením rovnováhy (anglicky inciting incident). Na príklad vo filme *E. T. Mimozemšťan*, ktorý má presne 121 minút, najprv vidíme v krátkosti príchod E. T. na Zem - skupina mimozemšťanov zbiera rastliny v opustenom lese. Jeden z nich sa zatúla príliš ďaleko od skupiny a do toho prichádzajú vládni agenti. Mimozemšťania unikajú a tento jeden z nich – E. T. uviazne na Zemi. Ďalej sledujeme protagonistu filmu Elliota, 10 ročného chlapca. Je z bežnej americkej rodiny strednej triedy, žije v rodinnom dome. Je typický „otloukánek“. Chcel by patriť do partie staršieho brata, ale ten si z neho robí len žarty. Keď sa Elliot stretáva zoči voči s E. T. - dochádza k narušeniu rovnováhy v jeho svete. Elliot v ďalšej scéne hľadá E.T.. Začína druhý akt.

V druhom akte sa komplikuje problém vytvorený narušením rovnováhy a frustruje protagonistovu snahu. Zisťujeme, že Elliot je bez otca. Elliot prináša E. T. domov, chce, aby uňho E. T. zostal. Myslí, že bude mať kamaráta a vyplní prázdno po odchode otca od rodiny. Elliot by ho chcel mať sám pre seba, maximálne sa chce vychváliť s mimozemšťanom pred starším bratom, ale o E. T. sa dozvie aj malá sestra. Zároveň po E. T. pátrajú agenti, a zároveň je Elliot s E. T. prepojený

²⁰ Tento preklad sa používa v českom vydaní knihy Scénář pro 21. století Lindy Aronsonovej, v slovenčine som nenašla žiadnu preloženú knihu, ktorá by zahŕňala dostatočné množstvo preložených pojmov, budem teda poupravovať pojmy primárne s tejto knihy, zdajú sa mi najpresnejšie.

emocionálne – cíti to, čo E. T. robí. Všetko sa komplikuje, keď sa E. T. doma sám opije, čím je opitý aj Elliot v škole a na hodine urobí chaos so žabami.

Tretí akt je vyvrcholením, v ktorom sa všetky doterajšie úspechy a šťastie protagonistu, jeho fikčný svet (kariéra, osobný život atď.) obracajú na neúspech kvôli problému nastolenému v prvom akte. Klimax v treťom akte prichádza v troch rovinách: 1. Keď E. T. prehlási, že chce ísť domov a nezostáva s Elliotom. E. T. začína hovoriť a už nie je Elliotovo „domáce zvieratko“. 2. Keď tajní agenti odhalia, v ktorom dome je ukrytý E. T. 3. Keď sa začína zhoršovať Elliotov zdravotný stav tak ako u E. T.

Vo štvrtom akte sa nešťastie protagonistu prehĺbuje a čelí následkom tretieho aktu. Štvrtý akt môže končiť bodom najväčšieho napätia, konfrontáciou s úhlavným nepriateľom a s nejednoznačným výsledkom. Elliot odváža E. T. do lesa, aby nadviazal spojenie s domovom. Pokus je neúspešný, E. T. vyzerá omnoho horšie, Elliot tiež. Tajní agenti – antagonisti vnikajú do domu. Elliot i E. T. sú na prístrojoch, zhoršuje sa im zdravotný stav. Keď už je E. T. smrti blízko Elliota „odpája“, ten sa rýchlo zotaví, ale E. T. umiera. Elliot je na úplnom dne a lúči sa s mŕtvym mimozemšťanom.

V piatom akte, v rozuzlení potom vidíme následky rozhodnutí a uzatvárajú sa všetky vedľajšie zápletky (anglicky subplots). E. T. sa prebúdzajú, jeho loď sa poňho vracia. Treba ho opäť dopraviť do lesa. Elliot, jeho brat a ich priatelia riskujú a víťazia. E. T. odchádza domov. A Elliot už nie je ako predtým. Nie je sám.

3. 2. 2 Osemsekvenčný systém

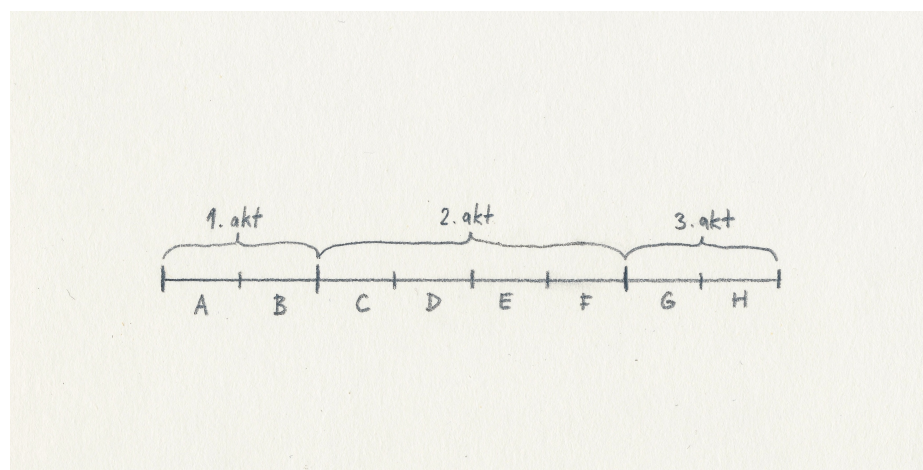
František Daniel, filmár a pedagóg pôsobil na FAMU a neskôr v emigrácii na American Film Institute, University of Columbia a University of Southern California. Známa je jeho teória rozdelenia filmu do ôsmich sekvencií.

Film premietaný na filmovom páse je rozdelený do jednotlivých kotúčov. Každý kotúč 35mm, (najviac rozšíreného profesionálneho formátu) má dĺžku približne 300 metrov, čo znamenalo približne 10 – 11 minút filmu. V začiatkoch kinematografie bola v každom kine len jedna premietačka a po odpremietaní jedného kotúča sa urobila

prestávka, kým sa vymenil za ďalší a film mohol pokračovať. Tým prirodzene pre divákov vznikali oddelené dramatické sekvencie. Čomu sa museli prispôbiť i filmoví tvorcovia a tak strihači počítali s tým, že scénu treba ukončiť ku koncu kotúča, a nemať ju rozdelenú v strede do dvoch kotúčov, aby sa nerozbila kontinuita a dramatický náboj celej sekvencie. Neskôr každé kino obsluhovalo dve premietačky, takže bolo možné film z pásu sledovať kontinuálne- tak ako je tomu dodnes. I tak vždy na konci kotúča zasahoval do premietania ľudský element – premietač, ktorý prelnul (každý svojim štýlom, niekto nenápadne, niekto nápadnejšie, a často sa mohlo neodpremietať niekoľko posledných políčok) film do ďalšieho kotúča. Pre strihačov teda stále platili zásady technické: nedať na koniec kotúča dôležitú informáciu, bez ktorej by sa diváci nezaobišli a ukončovať scénu, ak je to možné, na konci kotúča.

To isté platilo i pre hudbu.

Celovečerný film mal priemerne 8 kotúčov. Z tohto javu či „nevýhody“ potom vychádzal František Daniel i pri svojich prednáškach. Chápal jednotlivé role ako dramatické celky, za malé filmy vo vnútri veľkého. Každý kotúč - sekvencia by mala mať svoju vlastnú trojaktovú štruktúru. A každé rozuzlenie – tretí akt sekvencie vytvára situáciu, ktorá je prvým aktom ďalšej sekvencie. Zároveň v celkovej štruktúre filmu je prvé dejstvo tvorené dvomi prvými sekvenciami, druhé dejstvo ďalšími štyrmi sekvenciami a posledné dve sekvencie vytvárajú tretie dejstvo.



Obr. 2 (zdroj: vytv. autor)

A – na začiatku háčik (anglicky hook), udalosť, či spôsob zobrazenia, ktorý navnadí divákovu zvedavosť – v *E. T. Mimoszemšťanovi* je to scéna príchodu mimozemšťanov a nečakaný odchod, kedy zanechávajú jedného z posádky opusteného na planéte. Je treba ukázať hlavnú postavu a jej prostredie v bežnom živote – status quo, pred

tým než začne príbeh. Elliot a jeho rodina. Podivné zviera v kôlni. Prvá sekvencia končí s narušením rovnováhy. Elliot, a my diváci s ním, stretáva prvý krát E. T. zblízka.

B – protagonista sa snaží znovu nastoliť predošlú narušenú rovnováhu. Nedarí sa mu to a dostáva sa do ešte zložitejšej situácie. Ďalší deň, keď v lese hľadá E. T. , vidí tajných agentov. Elliot hovorí súrodencom a mame o E. T., a mama mu radí, nech sa k nemu nepribližuje a volá niekoho z nich. Ešte je cesty späť. Všetko by bolo ako predtým, Elliot by bol sám a smutný. A tak sa rozhodne E. T. vziať domov, čím končí prvý akt.

C – Protagonista sa pokúša vyriešiť problém, ukázaný na konci prvého aktu. Elliot musí riešiť ako skryť v dome mimozemšťana. Najprv s ním zostáva doma sám. Súrodenci začínajú zdieľať tajomstvo- zisťujú, že E. T. má nadprirodzené sily. Ďalší deň ale musí ísť Elliot do školy, E. T. nik nekontroluje, ten sa doma opije, a tým, že začali byť s Elliotom prepojení i ten je v škole zrazu opitý a spôsobí veľkú nepolechu.

D – Vidíme, že riešenie z minulej sekvencie je nanič a protagonista sa snaží o jeden či niekoľko zúfalých pokusov ako zas nastoliť rovnováhu, aby bolo všetko tak ako na začiatku filmu.

E. T. začína hovoriť. Prvá kulminácia (anglicky midpoint) prichádza, keď E. T. oznamuje, že chce ísť domov, Elliot mu vysvetľuje, že jeho domov je tu. Nakoniec pochopí. Dej sa pootáča inam a bratia sa sústredia na plán, akým privolať mimozemšťanov. Medzitým agenti objavujú u koho je E. T. a zároveň E. T. sa prihoršuje zdravotne, takisto aj Elliotovi. E. T. začína zostrojovať prístroj.

E – Protagonista znáša následky prvej kulminácie. Niekedy je v tejto sekvencii predstavená nová postava, postavy alebo sa objavujú nové možnosti. Táto časť tiež často pracuje s vedľajšími zápletkami.

Maskovaný E. T. odchádza s chlapcami na Halloweena kontaktovať mimozemšťanov. Prvýkrát letia na bicykli. Avšak volanie zlyháva. Nadránom sa Elliot budí sám, prihoršilo sa mu. Brat nachádza E. T. v zlom stave, odnesie ho domov a s pravdou výjde von pred mamou. Do domu vstupujú agenti.

F – Posledná sekvencia 2. aktu a druhá kulminácia. Protagonista vyčerpávajú všetky ľahšie varianty. Divák by mal byť čoraz viac presvedčený, že vie ako film skončí, i keď ten často dopadá presne opačne. Elliot a E. T. sú na prístrojoch. Elliotovi sa polepší, E. T. zomiera. Avšak náhle, keď už nik nedúfa sa E. T. prebúda. Mimozemšťania prichádzajú.

G – Táto sekvencia ukazuje problémy zdanlivého vyriešenia, ktoré načrtla predošlá sekvencia. Stávky sú zvýšené. Čas tlačí na protagonistu. Príbeh je videný v novom svetle a protagonista možno bude musieť zmeniť svoje ciele. Ak Elliot celý čas hľadal priateľa a vlastne nechcel E. T. pustiť domov, teraz skutočne bojuje za jeho jedinú záchranu – návrat. Preto ukradnú auto, utekajú pred celým mestom, políciou, aj tajným agentom.

H – Spôsobené napätie (anglicky tension) je skutočne vyriešené. Všetky zostávajúce vedľajšie zápletky sú vyriešené. Môže nastať krátky epilóg. Posledná sekvencia môže (vizuálne) pripomínať prvú sekvenciu. Vesmírna loď pristáva na tom istom mieste. Nastáva lúčenie s E. T. Ich spojenie s Elliotom navždy zostane. Už nie je sám. Jeho vzťah s bratom sa zlepšil, zaplnil miesto v srdci po smútku po otcovi.

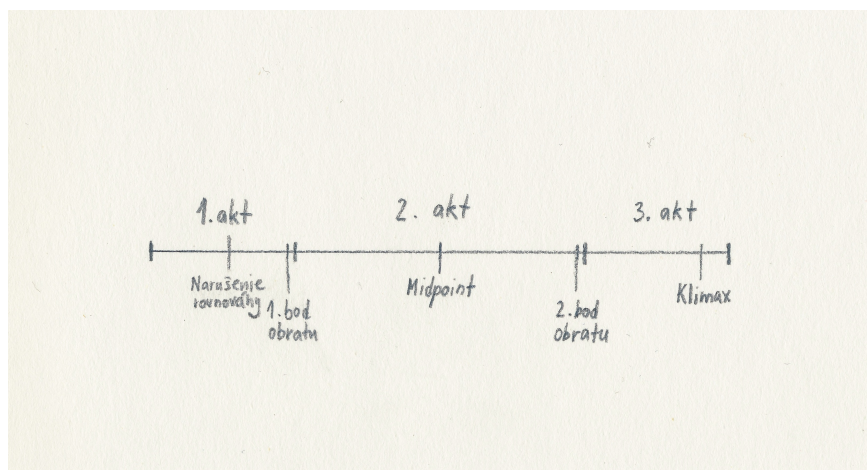
3. 2. 3 Trojaktová štruktúra

Rozdeľuje film do troch častí. A opäť sa vracia k tomu najstaršiemu – k Aristotelovmu výroku – „Celé je to čo má začiatok, stred a koniec.“²¹

Pre film tento model popísalo obrovské množstvo autorov. Medzi nimi Syd Field. Ako jeden z prvých popísal podrobnejšie dnes už zaužívané komponenty trojaktovej štruktúry.

Syd Field, na konci sedemdesiatych rokov skúsený editor, čítač scenárov v Hollywoode, píše knihu *Ako napísať dobrý scenár*, kde rozpracováva trojaktovú štruktúru pre filmové dielo. Pre každý akt stanovuje presný počet minút (30 – 60 – 30). Zároveň zavádza body obratu, ktoré tvoria medzníky jednotlivých dejstiev a midpoint - mílnik medzi prvou a druhou časťou druhého aktu.

²¹ ARISTOTELES. *Poetika, Retorika, Politika*. 2. vyd. Poetiky, 1. vyd. Retoriky, Politiky. Bratislava. Tatran, 1980. s. 22



Obr. 3 (zdroj: vytv. autor)

Prvý akt opäť zahŕňa expozíciu protagonistu, postáv a jeho prostredia. Elliot, jeho rodina a priatelia – teda to, že medzi brata a kamarátov nezapadá ale, že je z „obyčajného sveta“ - stredná trieda. A exponuje príchod E. T. na Zem.

Narušenie rovnováhy – Elliot sa stretáva s E. T. zoči voči. Avšak je to len prvý signál zmeny, ktorá sa definitívne spečatí prvým bodom obratu.

Elliot prezrádza doma, čo sa mu stalo. Nik mu neverí a mama mu prikazuje, ak by ešte E. T. videl, že sa nesmie približovať a má hneď zavolať niekoho iného.

V prvom bode obratu je postavený do situácie, kde je rozvité už predstavené narušenie rovnováhy a protagonista musí jednať - má sa rozhodnúť. Elliot v noci znovu vyčkáva E. T.. Keď E. T. prichádza čoraz bližšie, Elliot môže utiecť, dokonca potichu vyslovuje: „Mama, mama.“, ale príkaz mamy niekoho zavolať nakoniec nepočúvne a volí zdanlivo najlepšie rozhodnutie. Elliot E. T. prijíma a berie ho do domu. Prvý akt by nemal presiahnuť 30 minút filmu. Prvý bod obratu by mal nastať medzi 20 – 30 minútou, uvádza sa dokonca presne 27. minúta.

Druhý akt – stred, pokračovanie, kedy sa následne postupne odhaľuje, že rozhodnutie protagonistu prinieslo so sebou množstvo peripetií, s ktorými sa musí potýkať. Ukazuje sa, že skryť doma mimozemšťana pred mamou a keď ho hľadajú tajní agenti je ťažké, neskôr nemožné. V midpointe približne v 60. minúte filmu sa odhaľuje, že E. T. sa potrebuje dostať späť domov, čím sa vytvára nová úloha a dej sa pootáča iným smerom. Ukazuje sa, že mimozemšťan, ktorý nepatrí na zem pomaly zomiera, a že Elliotovi sa prihoršuje s ním, pretože sú prepojení.

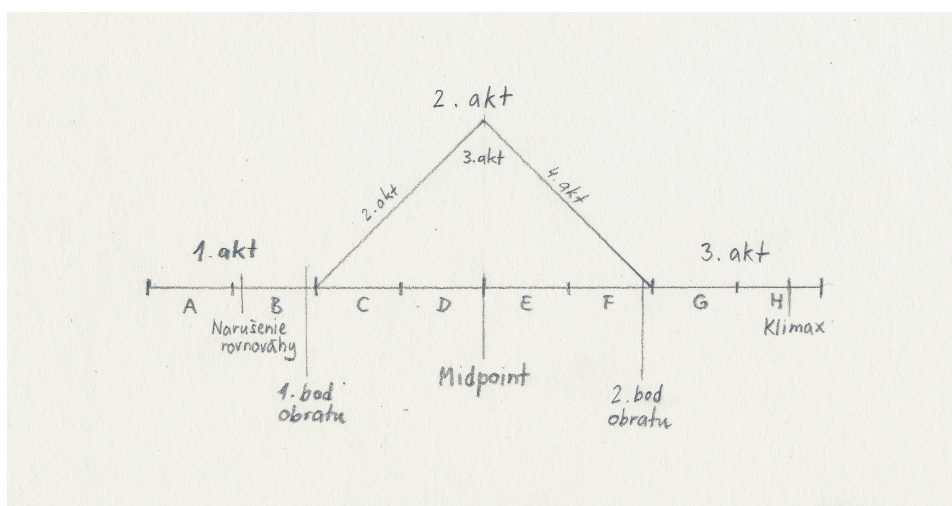
Na konci druhého aktu prichádza druhý bod obratu, kedy sa protagonista dostáva do najhorších patálií. Väčšinou vidíme jeho najväčšiu prehru, v tomto bode je najbližšie

smrti či zúfalstva. Dochádza k vyvrcholeniu (anglicky climax). Obidva tieto body predstavujú zlomy v smerovaní deja, dramatické vrcholy filmu. Elliot takmer zomiera. A spojenie, ktoré sa vytvorilo medzi ním a E. T. sa prerušuje. Zomiera E. T.. Druhý bod obratu je prepojený s prvým. Keď v prvom sa Elliot rozhodol prijať mimozemšťana, v druhom oňho navždy prichádza. Takisto odpovedá na úlohu, ktorá bola nastolená v midpointe – podarí sa E. T. utiecť? Nie zomiera na planéte. Druhý akt by mal trvať približne 60 minút (v hollywoodskych filmoch, v európskych menej). Druhý bod obratu by mal nastať medzi 80. – 90. minútou filmu.

V treťom akte protagonista zvädza záverečný boj a dochádza k vyvrcholeniu filmu, ktoré odpovedá na otázky nastolené v prvom bode obratu. Mal by trvať približne 30 minút.

E. T. nakoniec ožíva a Elliot musí podstúpiť posledný boj s dospelými, aby mimozemšťanovi pomohol. Podarí sa im to a to je skutočná odpoveď na otázku prvého bodu obratu – E. T. je zachránený a Elliot je obohatený touto skúsenosťou.

Keď porovnáваме všetky tri rozdielne systémy, je v nich možné vyčítať množstvo rovnakých bodov, často sa pre ne použije iné slovo, ale významovo sa stretávajú. Čo môžeme vidieť i z priloženého obrázku.



Obr. 4 (zdroj: vytv. autor)

Trojaktová štruktúra popisuje, ale zároveň hovorí aj o počte postáv a základných dramatických situáciách. Konkrétne určuje, že ide o jeden set postáv - jeden protagonista, jeden hlavný antagonista, pomocníci obidvoch a jedna dramatická

otázka, či základná dramatická situácia drámy²², ktorá poháňa film. Linda Aronsonová pomenúva trojaktovú štruktúru ako konvenčnú: „konvenčnou naratívnu štruktúrou chápeme chronologicky rozprávané trojaktové dielo s lineárnou chronologickou štruktúrou, jedným príbehom, jednou dramatickou situáciou a jedným protagonistom, ktorý sa vydáva na napínavú cestu za nejakým cieľom.”²³ Syd Field potom popisuje túto štruktúru podobne, avšak vynecháva slová „chronologický”: „Táto základná lineárna stavba, štruktúra, je formou scenára, a ako taká určuje všetkým prvkom dejovej línie ich pevné miesto.”²⁴

Isté však je, že tento „konvenčný model je najrozšírenejšou, najefektívnejšou, najzákladnejšou formou a predovšetkým najbezpečnejšou formou, pretože v rýchlom tempe a so stupňujúcim napätím mieri k záveru.”²⁵

Existujú i ďalšie naratívne štruktúry, líšiac sa od trojaktovej.

22 V anglosaských príručkach pre scenáristov sa tento pojem nespomína, ale v tradícii dramaturgie a v knihách českého estetika Otakara Zicha a dramatika Jana Císaře má veľmi dôležitý význam. Císař píše: „Postava dramy vytvorí dramatickú situáciu, produkuje ju a ustanovuje úplne sama. Tým, že v nejakej situácii – teda za istých okolností, v určitom čase a priestore - učiní rozhodnutie, ktorým definívne a s konečnou platnosťou doslova a do písmena dotvorí či stvorí dramatickú situáciu, ktorej nesiteľnosť je výsledkom jej vlastného jednania. Dalo by sa to povedať skoro ako bonmot: Dramatické postavy si svojim rozhodnutím stvorila neznesiteľnú situáciu, aby veškerým svojim ďalším jednaním usilovali túto neznesiteľnosť likvidovať, odstrániť, zrušiť.”

Čas a priestor „ Spoluvytvárajú v samej podstate onu neznesiteľnosť postavenia človeka. Alebo ešte lepšie: činia ju ešte neznesiteľnejšou. Zvyšujú napätie, ktoré obsahuje postavenie postáv a zároveň sú oba tieto prvky schopné preniesť tento svár do širších súvislostí.” Základná dramatická situácia môže byť vo filme, vtedy je takmer vždy totožná s prvým bodom obratu, alebo sa mohla stať pred filmom, teda vo fiktívnom svete postáv pred začatím filmu a vo filme postavy riešia jej dôsledky.

CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. 3. vyd., 1. vyd. (oba diely v jednom zväzku). Praha. NAMU, 2009. s. 26. ISBN 978-80-7331-146-9

23 ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. 1. vyd. Praha. NAMU, 2014. s. 44. ISBN 978-80-7331-314-2

24 FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář*. 1. vyd. Praha. Rybka Publishers, 2007. s. 16. ISBN 80-87067-65-7

25 ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. 1. vyd. Praha. NAMU, 2014. s. 45. ISBN 978-80-7331-314-2

3. 3 Ďalšie naratívne štruktúry

Ak za konvenčnú štruktúru považujeme trojaktovú, sú ostatné štruktúry nekonvenčné?

Ako som už spomenula, mnohí anglosaskí autori príručiek pre scenáristov používajú výňatky z Aristotelovej *Poetiky* ako dôkaz, či obhajobu, pre svoju „najefektívnejšiu“ paradigmu. Ale paradoxne môžeme nájsť Aristotela na oboch stranách, i pri obhajobe trojaktovej štruktúry, i iných.

Aristoteles iba tvrdí: „Čo je celé, má začiatok, stred a koniec.“ Zároveň obdivuje štruktúru Homérovej *Oddysej*, (ktorá vznikla omnoho skôr než sa Aristoteles narodil) a tá má štruktúru epizodickú. Aristoteles len podotýka, že pre divadlo a predvádzanie je taká štruktúra menej vhodná.²⁶ A ani, „*Sen noci svätajánskej* nemá len jedného hrdinu, ani Čechov nenapísal svoju hru o jednej sestre ale o troch.“²⁷

Aj trojaktová štruktúra pracuje s jedným setom postáv a jednou dramatickou situáciou väčšinou vo vnútri filmu. Ostatné budú vždy časť tejto poučky porušovať.

3. 3. 1 Epická

Filmy, ktoré majú viacero základných dramatických situácií a pracujú s viacerými setmi postáv. Väčšinou postihujú väčšie časové úseky. Často sa odohrávajú za vojnových čias. S detskými hrdinmi je takýto film napríklad *XX. Storočie*, kde v prvej časti sledujeme protagonistov ako deti a v druhej ako dospelých mužov. Film zachytáva aký vplyv majú politické a spoločenské zmeny dvadsiateho storočia na ich životy a vzťah.

3. 3. 2 Epizodická

V epizodickej štruktúre vidíme jeden set postáv a jedného protagonistu, ktorý prechádza určitou cestou – epizódami, ktoré však nemusia mať jasne známu jednu základnú dramatickú situáciu. Sú to často road movies a takisto veľa coming of age filmov. Napríklad filmy ako *Nahé detstvo*, *Dlhý deň končí*, *Nikto ma nemá rád*, *Duch úľov*, *Zázraky*, *Stoj pri mne*.

²⁶ tamtiež

²⁷ tamtiež

3. 3. 3 Mozaiková

Ide o film s viac než jedným setom postáv. Na rozdiel od epickej štruktúry nemusí mať základnú dramatickú situáciu, ale väčšinou ju má. Napríklad film *Trojka z mravov*, *Magnólia*, má jedného z protagonistov i malého chlapca v televíznej súťaži, ale zbytok ostatných protagonistov je dospelých. Filmy *Nashville*, *Svatba*, *Gosford park* s dospelými hrdinami.

„Väčšina týchto filmov rozpráva o nejakom celospoločenskom fenoméne a jeho dopade na rôzne vrstvy spoločnosti skrze rovnocenné príbehy.”²⁸

3. 3. 4 Leporelo

Viac než jeden set postáv a zdanlivo nemusí byť žiadna základná dramatická situácia. Ide o spoločný koncept či myšlienku, ktorá jednotlivé časti prepája. Filmy ako *Káva a cigarety*, či *Ty, ktorý žiješ* s dospelými protagonistami.

Vo všetkých týchto štruktúrach je vždy do istej miery možné vypozerovať prvky trojaktovej štruktúry. „Dramatická štruktúra skoro od prvých zaznamenaných drám tiahla k trojaktovej štruktúre. Či je to grécka dráma, päťaktová Shakespearova hra, štvoraktový televízny seriál alebo sedemaktový Movie-of-the-week, vždy vidíme jednoduchú trojaktovú štruktúru. Začiatok, stred, a koniec – alebo expozíciu v prvom akte, vývoj príbehu v druhom akte, smerovanie k vyvrcholeniu a vyriešeniu drámy v akte treťom.”²⁹

28 ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. 1. vyd. Praha. NAMU, 2014. s. 135. ISBN 978-80-7331-314-2

29 SEGER, Linda. *Making a good script great*. 3. vyd. Los Angeles. Silman-James Press, 2010. s. 20. ISBN 978-1935247012

4. KOMPONENTY PRVÉHO AKTU

Prvý akt je začiatok filmu, začiatok príbehu. Divákovi ukazujeme všetky prvky filmu, s ktorými budeme pracovať.

Sú nimi postavy – protagonista, antagonista a ďalšie vedľajšie postavy, motívy v dejovej linke, formálne postupy, prostredie, ktoré charakterizuje postavy. Týmto všetkým definujeme ich bežný život, aby mohol začať príbeh – teda vychýlenie z „bežného života“. Niečo nové, niečo čo uvedie naše postavy do pohybu a tie musia jednať.

Ak by sme tak neurobili a niektorý z prvkov by sa zjavil neskôr, došlo by u diváka k narušeniu potlačenia neviery³⁰ (anglicky suspense of disbelieve) a pôsobil by daný prvok v štruktúre na danom mieste rušivo.

4. 1 Nastavenie

V mnohých príručkách sa táto časť diela volá expozícia. Zvolila som však pojem nastavenie (anglicky set up), ktorý používajú iní autori. Pojem expozícia jedni chápu ako časť prvého aktu, iní tak nazývajú celý prvý akt, takže jeho použitie môže byť mylne chápané. Pri pojme nastavenie je definícia jasnejšia. A domnievam sa, že presnejšie odkazuje k svojmu významu v štruktúre príbehu.³¹

Ide o časť deja, približne prvých 10 minút, v ktorých „nastavujeme“ pravidlá fikčného sveta. Predstavujeme postavy a ich bežný svet. Takisto sa nastavuje štýl filmu - jeho formálne postupy, či žáner, v ktorom bude rozprávaný.

4. 1. 1 Háčik a prológ

Háčik (anglicky hook) by sa mal tiež objaviť do prvých 10 minút filmu. Je to atraktívny moment vo filme, prvok scény, či celá scéna, ktorá nás divákov primeje sledovať, čo

30 Na začiatku filmu autori uzatvárajú dohodu s divákom o pravidlách fikčného sveta, ktorý mu predstavujú. Na základe toho môže divák posudzovať uveriteľnosť príbehu. Divák zároveň aktívne pozastavuje svoje logické myslenie v rámci príbehu a pristúpi i na prvky príbehu, ktoré nie sú v realite možné, napríklad, že postavy môžu lietať a robí tak kvôli pôžitku z príbehu

31 Ak by som v práci občas použila pojem expozícia, budem ním myslieť synonymum nastavenia

bude ďalej. „Zahačkne nás” a nedovolí nám odísť, či prepnúť, zastaviť film. Napríklad film *Starý dom uprostred Madridu* začína záberom na tmavú pokojnú obývačku, vo zvuku sú počuť hlasné vzdychy milujúceho sa páru kdesi za dverami spálne, kamera sa pomaly hýbe a zaberá schody, po ktorých schádza malé dievčatko. Postaví sa pred dvere spálne a načúva. Už to je pre nás podivný, atraktívny obraz. V tom počujeme ako otec prestáva hovoriť, žena sa zľakne, na muža hovorí, ten nereaguje, dodýchal. Obraz v nás zrazu vyvoláva nové otázky - čo sa stalo? Čo na to dievčatko? A čo sa stane ďalej? Scéna potom ďalej pokračuje a má ešte niekoľko zvrátov, ale už tu sme „zahačknutí”.

Háčik môže byť vybudovaný na princípe veľkého kontrastu, prekvapenia, či záhady. Vo filme *Lovcová noc* vidíme „rozprávkový obraz” mierumilovnej staršej pani (Lillian Gish, dvornej herečky Davida Warka Griffitha) rozprávajúcej malým deťom úryvok z Biblie na pozadí hviezdnej oblohy, čím navodzujeme istú atmosféru bezpečia. Popri rozprávaní vidíme malé deti hrať sa na schovávačku. O to väčší šok či zvedavosť v nás vytvára nimi nájdená mŕtvola. Keď sa presúvame stále ešte vo zvuku s komentárom staršej pani z Biblie, ktorý poukazuje na falošných dobrodincov, k hlavnému antagonistovi filmu, ktorý vedie nonšalantne rozhovor s Bohom o svojich vraždách, vytvára sa juxtapozíciou šok a prekvapenie v nás divákoch.

Iba mŕtvola samotná v nás nebude vyvolávať údiv, až jej uložením do kontextu udalostí, sa z nej stáva atraktívny prvok prvej scény.

Úlohou prológu je uviesť nás do témy a ukázať nám, na čo sa máme v budúcom príbehu sústrediť. Je to uzavretá scéna či sekvencia na začiatku filmu. Nemusí byť nutne začiatkom deja, ani s ním nemusí na prvý pohľad súvisieť. Dokonca môže byť v úplne inom žánri a časovom období než zbytok filmu. Často býva od zbytku filmu oddelená titulkami.

Vo filme *Nech žije republika* sa malý chlapec meria a vo voiceoveri vraví: „Bál som sa, že nikdy nevyrastiem a zostanem do smrti Pindou.” Tento film je práve o jeho ceste za dospelosťou, o túžbe vymaniť sa a zároveň niekam zapadnúť. Keď vidíme Pindou behom filmu niekoľkokrát merať sa, spomenieme si na jeho hlas z úvodného prológu a táto túžba sa nám sprítomňuje.

Prvá scéna filmu *A. I. Umelá inteligencia* – diskusia medzi vedcami – by vo filme nutne nemusela byť, príbeh by sa rovno mohol sústrediť na rodinu. Avšak, táto scéna rozširuje fikčný svet vo vnútri filmu, pripravuje pôdu pre druhý akt a nastoľuje tému filmu. Keď sa v 2. minúte filmu jedna z prítomných spýta hlavného inžiniera obhajujúceho zostrojenie detského robota, či si jeho lásku budú jeho rodičia vážiť, prezrádza nám základný konflikt vo filme a my diváci vieme, na čo sa máme v nasledujúcich minútach sústrediť.

Vo filme *Nikto nevie*, je v prológu použitý záber z finálnej scény filmu³². Akira, chlapec, v poloroztrhanom tričku, špinavý a trasúci sa sedí vo vlaku a dáva pozor na kufor. Hladí ho, je v evidentne vypätej situácii. Hneď na to, po titulkoch, vidíme Akiru čistého, usmiateho v prítomnosti matky, v na prvý pohľad bežnej situácii, kde sa predstavuje susedom. Tento jednoducho vytvorený kontrast vytvára v divákoch otázku. Prológ sa často kryje s háčikom, ako je to i v tomto prípade.

4. 1. 2 Východzí stav

Východzí stav predstavuje „bežný život“ protagonistu a ďalších postáv. Aby protagonistu mohlo niečo nečakané neskôr z bežného života vychýliť a on musel jednať. Vo východzom stave sa zoznámujeme s protagonistom, jeho prostredím, aby sme sa s ním neskôr mohli stotožniť a pochopiť ho, keď musí čeliť problémom a výzvam.

Film je sled udalostí. Reťazová reakcia, kde každá ďalšia scéna má smerovať k ďalšiemu a ďalšiemu vývoju. Film je konzekvenčný. Príčina, po nej dôsledok. Aby sme chápali reťazec, musíme vidieť, čo bolo na začiatku príbehu v rovnovážnom stave. (I biblický príbeh vzniku sveta začína tým, že nebolo nič, aby sa zdôraznil čo najväčší kontrast medzi tým, čo všetko bolo potom).

„Bežný život“ hrdinu neznamena, že je bežný i nám divákovi. Hlavne v sci-fi filmoch trvá o niečo dlhšie než princípy „bežného života“, teda fikčného sveta pochopíme.

³² In medias res – v strede veci – je spôsob akým môžeme navodiť „háčik“, či prológ. Teda, že nezačneme úvodom ale už v strede danej situácie, tak aby bol divák mierne zmätený a tým, že sa v situácii rozhliadava za pochodu je preňho ešte o to zaujímavejšia.

Naopak existujú i filmy, ktoré rovno začínajú vychýlením rovnováhy (anglicky inciting incident), alebo priamo prvým bodom obratu. Ale aj v takýchto fimoch je treba aspoň skratkovite východzí stav nastaviť spätne. Takýto príklad je film *Juno*, kde hrdinka už v 5. minúte zisťuje, že je tehotná – čo je narušenie rovnováhy. Následne je skratkovite budovaný východzí stav spätne na dvoch úrovniach – tým, že rodičia hrdinky o tehotenstve nič nevedia a chovajú sa „bežne“ a takisto je vytváraný skrze flashbacky, kde sa sprítomňuje základná dramatická situácia drámy – počatie dieťaťa. Podobne je to v prípade filmu *Lovcova noc*, o čom budem písať dopodrobna neskôr.

4. 1. 3 Narušenie rovnováhy

„...Významu narušenia rovnováhy ľahko porozumieme, keď si uvedomíme, že bez neho nemôže začať príbeh. Demonštrovať si to môžeme na vtipoch – kameňákoch. Väčšinou začínajú tak, že máme trebárs Angličana, Škóta a Íra v nejakej konkrétnej situácii, napr. Idú po ceste. Vtip ale poriadne nezačne dokiaľ sa nestane niečo ďalšie, napr. sa objaví lev.“³³

Je ukázaný svet, v ktorom žije protagonista v „rovnováhe“ a potom treba rýchlo narušiť túto rovnováhu (anglicky inciting incident), čím sa vytvorí prvá, malá zmena. Reťazovou reakciou nás za istý čas zavedie až k prvému bodu obratu. Sú spolu prepojené. Narušenie rovnováhy prináša problém, alebo neprijemnú situáciu protagonistovi, ale ten ešte nie je nútený jednať.

Naopak, prvý bod obratu vytvára na protagonistu tlak. Je to situácia, v ktorej sa musí rozhodnúť, i trebárs svojou nečinnosťou, čím definitívne opustí svoj „rovnovážny stav“.

Keď Pind'a v *Nech žije republika* nájde krabičku s cigaretami a fotkou nahého dievčaťa po nemeckom vojakovi, rýchlo si ju tajne vezme, nikdy nič také ešte nevidel, ani nemal.

Vo filme *Ríša slnka* je to moment kedy Elliot na maškarnom večierku výjde von a hneď za pahorkom stretne vojakov, ktorí by ho mohli zastreliť. Dovtedy žil v

³³ ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. 1. vyd. Praha. NAMU, 2014. s. 59. ISBN 978-80-7331-314-2

bezpečnej bubline.

4. 2 Postavy

Nie každý človek vyskytujúci sa vo fikčnom svete je postavou filmu. Teda napríklad postavou nie je predavačka, ktorá len raz predá inej postave filmu cigarety a už nikdy sa neobjaví, či nijak na seba neupozorní. Postavy filmu musia byť individualizované.

Film s trojaktovou štruktúrou má jeden set postáv, ktoré vo filme figurujú. Niektoré je jednoduché identifikovať ako vedľajšie, ale diváci často rozprávajú o hlavných postavách filmu v množnom čísle. Pritom v trojaktovej štruktúre by mala byť hlavná postava – protagonista – jeden. Jeho opakom, tieňom, je antagonista. Títo dvaja sa divákovi môžu pliesť. Protagonista má niekoľko pomocníkov, vedľajších postáv, s ktorými sa na svojej ceste stretne. I antagonista má svojich pomocníkov.

4. 2. 1 Protagonista

Protagonista je človek, či iný personifikovaný tvor vo fikčnom svete. Je neopakovateľná individualita. Prejavuje sa skrze svoje jednanie i skrze svoj vzťah. Má istý cieľ. Po niečom túži, teda myslí si, že to potrebuje a niečo naozaj potrebuje, ale ešte o tom nevie. Skrze film prichádza až do bodu – druhý bod obratu – kde prehodnocuje svoje doterajšie ciele a uvedomí si, čo skutočne potrebuje. Gordie, protagonistu filmu *Stoj pri mne* chce byť slávny a v novinách, ale potrebuje prijatie a lásku svojho otca. Takisto John v *Lovcovej noci* chce za každú cenu ochrániť otcove peniaze, ale potrebuje materskú lásku.

Protagonista býva spravidla postava najčastejšie sa objavujúca na plátne. Film je jej príbehom. Mal by sa objaviť v priebehu prvých 10 minút filmu. Bez neho príbeh nemôže začať, čiže nemôže nastať narušenie rovnováhy. To on sa musí v prvom bode obratu rozhodnúť, spravidla „zle“, pretože jeho rozhodnutie prinesie celý reťazec komplikácií v druhom akte. V druhom bode obratu ho vidíme na dne, blízko smrti. Stráca všetko, ale rozhodne sa správne, smerom k poslednému boju v treťom akte. Je to on, kto sa vyvíja a na konci filmu už nie je taký, aký bol na začiatku.

4. 2. 2 Antagonista

Antagonista je ten, kto komplikuje život hlavnej postave. Na rozdiel od protagonistu sa počas filmu nevyvíja a nemení. Antagonista je silnejší ako protagonista, aby ho protagonista v priebehu filmu prekonal, porazil silnejšieho a tým „vyrástol“.

Zatiaľčo u protagonistu odkrývame motiváciu, u antagonistu ju nepoznáme. Je pre nás divákov tajomstvom. Falošný kňaz Harry Powell v *Lovcovej noci* chce peniaze na kostol a je pre ne schopný vraždiť, ale hlbšie dôvody jeho konania vo filme nikdy nezistíme. Jeho motivácia je predstavená len zjednodušene, skrze znak, skrze jeho potrebu v prítomnosti – peniaze na kostol.

Antagonista nemusí byť nutne nepriateľom protagonistu. Môže byť jeho priateľ, milenec. Jeho úlohou je posúvať dej a dobrodružstvo ďalej. Je to E.T. v *E. T. Mimozemšťanovi*, ktorého príchod a postupne sa odkrývajúca potreba ísť domov neustále posúva dej, prináša dobrodružstvo, zblízuje postavy. Vďaka nemu sa protagonista mení. Vo filme *Naším láskou*, antagonistu, otec protagonistky odchádza od rodiny. Týmto konaním spôsobuje trápenie protagonistke, ktorá neskôr hľadá iných mužov, aby utlmila svoj smútok. Otec sa cyklicky vracia, aby sprítomnil konflikt, ktorý v hrdinke vytvoril a vytváral porovnanie s vývojom dcéry.

Vo filme je väčšinou antagonistu jeden a má svojich pomocníkov, či vedľajších antagonistov, s ktorými ale konflikty v priebehu filmu môžu byť vyriešené. Hlavný antagonistu ale pretrvá do tretieho aktu, kde s protagonistom musia vyriešiť hlavný konflikt filmu naposledy.

4. 3 Bod obratu

Bod obratu pochádza z divadla, kde sa nazýva tiež „oponová scéna“ (anglicky act curtain scene), kedy v najvyostrenejšom momente konfliktu padne opona a končí akt. Bol vybudovaný, aby zostávali diváci zaujatí a v očakávaní, čo sa stane ďalej.³⁴ Bod obratu nás prenáša do ďalšieho dejstva.

³⁴ DANCYGER, Ken; RUSH, David. *Alternative Scriptwriting*. 5. vyd. New York. Focal Press, 2013. s. 17. ISBN 978-0-240-52246-3

4. 3. 1 Plán

Plán je krátka sekvencia, ktorá nasleduje po narušení rovnováhy a pred prvým bodom obratu. Má odvieť pozornosť nás divákov iným, nesprávnym smerom, aby pre nás bol prvý bod obratu čo najväčším prekvapením. Je to reakcia protagonistu na narušenie rovnováhy. Bod obratu potom vytvorí ešte väčšie narušenie, šok, ktorý tento plán prevráti naruby. Inak by protagonista po narušení rovnováhy len bezcieľne čakal kým príde prvý bod obratu.

Vo filme *Lovcova noc* vidí John prvý krát za oknom Powella. Nasleduje sekvencia, kedy sa postava šéfkly Johnovej matky – pani Spoonová snaží dohodiť Powella Johnovej matke. Sekvencia plánu vrcholí, keď Powell presvedčí Johnovu matku, že je očistená od viny a že peniaze sú na dne rieky. V nasledujúcej scéne, prvom bode obratu, vidíme Powella pýtať sa Johna na peniaze. Vzniká o to väčší šok.

4. 3. 2 Prvý bod obratu

Nachádza sa vždy na konci aktu a celý čas aktu k nemu smerujeme. Je to najdramatickejší bod.

Protagonista sa dostáva do základnej dramatickej situácie, v ktorej musí jednať a jedná i svojou nečinnosťou. Prvý bod obratu je prepojený s druhým bodom obratu.

Postava v danom momente vyberá tú najlepšiu a poťažmo najľahšiu cestu, ktorá začne ukazovať ako problémová až po nejakej chvíli. Tento moment by sa mal udiať približne medzi dvadsiatou až tridsiatou minútou filmu. Mnohí autori uvádzajú priamo 27. minútu 120 minútového filmu.

Vo filme *Ríša slnka*, je to moment keď sa Elliot stratí rodičom pri úteku z Tokia a zostáva sám. V *Juno* je to moment, keď sa Juno stretáva s bezdetným párom a súhlasí s adopciou jej budúceho dieťaťa.

4. 3. 3 Otázka a odpoveď

Prvý a tretí akt filmu sú prepojené.

V prvom akte protagonista niečo chce a niečo iné potrebuje. Nastavuje sa prvý bod

obratu, ktorý vytvára dramatickú otázku. Druhý bod obratu na ňu odpovedá a protagonista pod vplyvom udalostí a cesty, ktorú prešiel v druhom akte, v treťom akte nachádza nové hodnoty a nový cieľ.

V mnohých filmoch prvá a posledná scéna si sú navzájom podobné i vizuálne. Všetko je rovnaké, ale protagonista sa zmenil.

Takisto sa premieňajú i vzťahy postáv, kde na začiatku *E. T. Mimoszemšťana* sa Elliot snaží získať pozornosť svojho staršieho brata Michaela a ten ho považuje za „menejcenného“. Na konci filmu skrze spoločné dobrodružstvo, ktorým prešli, sa zblížili natoľko, že sú si seberovní.

5. ROZBORY PRVÉHO AKTU VO FILMOCH SO ŠTRUKTURÁLNYMI ODCHYLKAMI

5. 1 Zdvojený protagonistista v *Démantoch noci*

Absencia trojaktovej štruktúry a dejovosť filmu *Démanty noci*, režiséra Jana Nemca, potlačená na minimum, vytvára ešte väčší dôraz na dodržiavanie základných princípov v expozícii a znakovosť, aby sme sa vo filme jasne orientovali a mohli vnímať iné, na tú dobu nezvyčajné, novovlnné postupy – asociatívnu montáž, vnútorné prežívanie emocionálnych stavov postavy.

Film sa odohráva za čias druhej svetovej vojny a sleduje dvoch mladých mužov po tom, čo ušli z transportu z koncentračného tábora. Chlapci, či skôr muži, vyzerajú takmer dospelo, zdrchane. Ich tváre však nemajú žiadne vrásky. Spomienky obsahujú len nežné stretnutia a náznaky platonickej, či mladej pubertálnej lásky. Svet, do ktorého sa v spomienkach obracia ten Druhý³⁵, obsahuje len plachú a naivnú erotiku a vďaka tomu nám prezrádza skutočný vek chlapca. Medzi detskými naivnými spomienkami a túžbami a „reálnym“ obrazom chlapcov, znivočených skúsenosťami z tábora, vzniká kontrast, ktorý posilňuje tragédiu celej dramatickej situácie hlavných postáv.

Aby sme postavy jasne chápali, kde sú a čo zažívajú, teda aby sa aspoň z časti nastolil **východzí stav**, hneď prvá scéna skratkovite vysvetľuje pred čím chlapci utekajú. Vo zvuku je počuť rev Nemcov a streľba. Film je čiernobiely – čo tiež implikuje obdobie druhej svetovej vojny (ešte nebol vynájdený farebný film, a zároveň bol zvolený čiernobiely materiál pre jednoduchšie vytváranie dobového filmu. Stratia sa vtedy detaily, ktoré by mohli prezrádzať šesťdesiate roky, kedy bol film natáčaný a nie štyridsiate – farby fasád atď.). Les neskytá žiadne moderné atribúty, takže nám neprekáža v dedukcii. Obidvaja chlapci sú vychudnutí, oblečenie majú úbohé a jeden z nich má už dlho poranenú a neliečenú nohu. Všetky predpoklady a znaky teda

35 mená nemajú, a autori ich sami nazývajú Prvý a Druhý, aby sa podčiarkla „bezvýznamnosť“ ich príbehu, ako židovských štvancov, ktorí za druhej svetovej vojny nestáli ani za meno, a zároveň ide o akési zovšeobecnenie... mohol to byť ktokoľvek

nasvedčujú tomu, že sú to väzni z koncentračného tábora na úteku. Vychodzí stav bude ešte dotvorený skrze flashbacky protagonisty do kludného obdobia pred vojnou.

Základná dramatická situácia drámy – transportácia Židov je pravdepodobne z viacerých dôvodov predsunutá. Z dôvodov produkčných - bolo by veľmi nákladné natáčať transportáciu židov, koncentračný tábor a život v ňom, rôzne ťažkosti a nástrahy, ktoré museli chlapci prekonať, plánovanie a nakoniec samotný útek. Bol by ale rozprávaný iný príbeh. Možno o hrdinskom úteku z tábora smrti. Namiesto toho je film uzavretejší a my sa môžeme dopodrobna sústrediť na pocity zúfalstva utečencov, aby sme sledovali ich prerod na lovenú zver. A od „realistického“ popisovania priestoru mesta, či tábora sme sa odpichli k abstraktnému priestoru lesa. Ten potom funguje ako priestor pamäte, v ktorej sa Druhý stretáva so svojimi spomienkami.

Démanty noci majú zdvojeného protagonistu. Takéto filmy porušujú konvenčnú štruktúru tým, že nemáme **protagonistu** jedného ale dvoch. Tieto postavy sú väčšinu času v scénach spoločne a rovnako dlho. Väčšinou sú to parťáci, či parťákmi sa stať musia ako je to v prípade filmu *Démanty noci*, kde by Prvý a Druhý pravdepodobne nikdy neboli parťákmi, keby sa im nenaskytila spoločná možnosť utiecť z tábora. Od začiatku až do konca filmu ich vidíme spolu (jedine s výnimkou scény ženy s chlebom, kde sa príde spýtať o chlieb Druhý, ale keďže už sme v druhej polovici filmu, reprezentuje v tej chvíli Druhý túžbu obidvoch – jedlo).



Obr. 5 (zdroj: z filmu *Démanty noci*)



Obr. 6 (zdroj: z filmu *Démanty noci*)

Chlapci predstavujú dva odtiene tej istej postavy – Druhého, toho viac pri sile a s väčšou nádejou na prežitie. A Prvého už od začiatku filmu krívajúceho, viac pesimistického.

Majú spoločný cieľ – utiecť z tábora a zachrániť sa. Majú spoločného **antagonistu** – fašizmus, ako taký a všetkých ľudí, jednajúcich podľa tejto ideológie - nemeckých vojakov a sudetských obyvateľov dediny. Sú v podobnom veku - keby bol jeden z nich výrazne starší, automaticky by sa vytvárala možnosť dominancie a diferenciácie týchto dvoch charakterov. Spoločný vek im pomáha k rovnováhe rozloženia síl. Navzájom si musia pomáhať, jeden bez druhého by neprežili. Predsalen však akési jemné rozdelenie síl vzniká.

Do popredia sa dostáva Druhý a to kvôli jeho predstavám, ktoré nám tvorcovia ukazujú. Introspektívny a silný prvok ako sú vnútorné prestavy a teda obrazový komentár, Druhý vo filme i prehovorí viac, vytvára preňho väčšiu plochu. Autori ho stavajú do popredia ako protagonistu. Zároveň u Prvého predstavy nevidíme a tým sa stáva pre nás divákov tajomnejší. Velí ich dvojčlennej skupinke a rozhoduje sa pre každé ďalšie dobrodružstvo, ktoré ich viac a viac zakopáva do hrobu. Ako prvý vybieha z vlaku, i keď má poranenú nohu. Vždy ako prvý kráča lesom. Vo vzťahu voči druhému má skôr rolu antagonistu.

Keď sa v polovici filmu – **midpointe** naskytne možnosť naskočiť na nákladné auto a zachrániť sa, práve Prvý zmarí šancu kvôli svojej zranenej nohe. Druhý by mohol svojho parťáka opustiť. Ich cesty by sa rozišli, ale neurobí to, pretože sú zviazaní. Tu sa opäť potvrdzuje zdvojený protagonista. Jeden bez druhého by neprežili. Druhý Prvého potrebuje, pretože bez jeho rád by nevedel čo robiť.³⁶

Vo všetkých dôležitých momentoch sú chlapci spolu. Spolu utekajú, spolu chcú naskočiť na auto, spolu sú chytení poľovníkmi a spolu sú opäť vyhnaní do lesa. I v predstave, kde sú mŕtvi, sú mŕtvi obaja. I na konci filmu, keď sú opäť vyhnaní do lesa a čoskoro zomrú, zomrú spolu.

36 Zaujímavé je, keď si predstavíme, že protagonistom by bol Prvý. Zrazu by nefungovala dynamika.

Ak by sme videli jeho predstavy z domova, automaticky by bol akosi slabší hráč, so zranenou nohou a postava Druhého by tým získala na sile a nebolo by dôvodu, prečo nemá naskočiť na dodávku bez toho Prvého. Druhý by bol zrazu príliš silnejší než Prvý.

Za zmienku ešte stojí strihový postup vo filme, ktorý formálne prepája začiatok a koniec filmu. Keď na začiatku filmu vidíme útek z vlaku v blízkom zábere, sme natlačení na väzňov, cítime ich upachtenosť, strach, ide o subjektivizáciu pocitu protagonistov a i samotný záber je subjektívny. Akoby sme bežali s nimi. Svojou dĺžkou v nás navodzuje únavu a strach. Potom záber ku koncu filmu, kde ten istý útek vidíme v objektívnom zábere celku, zrazu vytvára priestor pre relativizovanie prvého dojmu a vôbec manipulatívnosti filmového jazyka. Zrazu sa zdá byť útek akosi ľahký, trápenie protagonistov sa nás nedotýka. Ich pocity pôsobia až komicky.

5. 2 Zmena žánru v priebehu *Lovcovej noc*

Filmový réžijný debut Charlesa Laughtona, predovšetkým známeho ako britského herca pracujúceho v Hollywoode, osciluje medzi krimi filmom, thrillerom a rozprávkou, s využitím vizuálnych prvkov nemeckého expresionizmu.

Film z roku 1955 vo svojej dobe uvedenia nebol dobre prijatý publikom ani kritikou. Predpokladá sa, že príčinou bol predovšetkým dobový kontext - v tom období mala Amerika pred sebou svetlú, farebnú budúcnosť a nikomu sa asi nechcelo pripomínať si obdobie Veľkej hospodárskej krízy, v ktorom sa film odohráva, a obrovskú biedu, ktorú zažívala celá krajina. Charles Laughton už nikdy nenatočil ďalší film a za 7 rokov zomrel. Až neskôr sa postupne začala vyzdvihovať sila snímku, ktorý Cahier du cinema v roku 2002 označilo za 2. najlepší film vôbec (po *Občanovi Kaneovi*)³⁷.

Témou filmu je boj dobra a zla – na jednej strane stojí zlo stelesnené falošným kňazom Harrym Powellom, ktorý v mene Boha okráda a zabíja zúfalé vdovy. Dobro je zobrazené skrze cnostnú kresťanku Rachel Cooper, ktorá pomáha sirotám. **Protagonista** filmu, 8 ročný chlapec John a jeho mladšia sestra sa najprv pokušajú sami čeliť Powellovi, neskôr utekajú, musia prekonať diaľku a hlad, aby ich konečne mohla ochrániť stará ale silná žena a zviať s nepriateľom posledný boj. Z hľadiska naratívnej štruktúry by šlo o typický trojakt, ak by v treťom akte namiesto protagonisty nezávzdala posledný boj nová postava, ale deje sa tak v područí logiky príbehu a poslania filmu.

³⁷ PHILIPPE, Claude-Jean. *100 films pour une cinémathèque idéale*. 1. vyd. Paríž. Cahiers du cinéma, 2008. ISBN 978- 2-86642-539-5

Protagonista filmu je malý John. Po tom čo jeho otec vylúpi banku, peniaze skryje do bábiky jeho mladšej sestry Pearl a poprosí Johna, aby ochraňoval Pearl, o peniazoch nikdy nikomu nevravel – ani svojej matke (to isté sľúbi i Pearl) a John súhlasí – čo je prvý bod obratu. Jeho život sa pomaly ale definitívne začína meniť. Otca hneď na to zatýkajú a prisudzujú mu trest smrti. A John, tým že prevzal zodpovednosť za Pearl, bude musieť zvládnuť rolu dospelého a zakrátko sa postaviť hlavnému **antagonistovi** filmu – zlovestnému, falošnému kazateľovi Harrymu Powellovi.

Kňaz Powell sa dostáva do väzenia za krádež (polícia si nespojí, že je i vrahom vdovy), sedí spolu s otcom Johna a keď ten spí, Powell sa z neho snaží vylákať, kde ukryl peniaze. Keď Powella púšťajú, prichádza do mesta pre svoju ďalšiu obeť – matku Johna, novopečenú vdovu. Jeho príchod je **narušením** Johnovej **rovnováhy**, ich prvé stretnutie v noci (na obrázku) vytvára prvý problém, prvý náznak. Bez Powella by John nikdy nemal problém. A keď by vyrástol, mal by kopu peňazí a bol by šťastný. V 27. minúte, kde by mal prebehnúť **prvý bod obratu**, už nenastáva, ale pripomína sa – John sa vracia domov a nachádza tam Powella, ktorý mu oznámi, že sa idú s matkou brať, a že nesmú mať žiadne tajomstvá. Chlapec sám sprítomňuje sľub, ktorý dal otcovi: „Vy nikdy nebudete môj otec! Nič Vám nepoviem!“. Prezrádza sa a potvrdzuje domienku Powella, že vie, kde sú peniaze, čím sa rozpútava ich skrytý boj (boj je ukrytý pred Johnovou matkou, keby bol už vtedy otvorený, matka by od Powella ušla).

Napätie sa stupňuje, antagonista jedná a zabíja matku chlapca, dochádza k boju otvorenému, deti musia utiecť z domu – **midpoint** je potom, keď nastupujú na riekou a konečne utečú Powellovi. Prichádza nový motív rieky. Akoby sa príroda zomkla k sebe a ochraňuje ich. V noci na ne dohliadajú rôzne zvieratá. Príznačné je, že i matka, ktorá celý čas verila Powellovi a neskôr ju kňaz zabíja, končí v hodená do tej istej rieky - aby im nebránila v úteku, rieka ju pohltila? Powell ich prenasleduje ale stále zďiaľky. Keď už nevedia kam ďalej, nájdu čarovnú, dobrú pani Cooperovú, ochrankyňu sirôt. Pretože 8 ročný chlapec by nikdy nemohol zdolať dospelého vraha, preberá zaňho túto úlohu pani Cooperová. Jej sila spočíva v pravej, úprimnej, kresťanskej viere a tak na konci nad Powellom vyhráva. Powell je odsúdený, uzatvárajú sa vedľajšie motívy s nadriadenou Johnovej matky – jeho nevedomou

pomocníčkou i s policajtom, ktorý vešia kriminálnikov.

Lovcova noc je rozprávaná z detskej perspektívy. Preto je možné postavy tak zjednodušiť. Na jednej strane máme Harryho Powella, reverenda predstavujúceho diabla, Rachel Cooper zase zosobňuje čisté kresťastvo a dobro. Tento film je čiernobiely, ale robí tak v područí detského chápania sveta. Veď takto schématicky sú postavy vykreslené v rozprávkach.

Pôjde naprv o evokovanie dvoch nálad strach/zlo – pokoj/dobro. Boja dvoch protichodných síl. Už hudba v titulkovej sekvencii evokuje tieto 2 rozdielne nálady v jednej skladbe a dáva nám kľúč k filmu. Keď najprv zaznie strašidelná dramatická hudba, v popredí hrajú basové linky dychovej sekcie a dynamické dobrodružné motívy sláčikov, aby po chvíli tieto motívy ustali a hudba sa prelnula do iného žanru. Vzápätí zaznievajú detské pokojné zborové hlasy, rozprávkové motívy, vysoké sláčiky, flauta a harfa. Tak ako vo filme budú musieť prejsť deti - protagonisti najprv thrillerom aby ich nakoniec rieka plynule previedla do rozprávky k Rachel Cooperovej.

Ako som už naznačila, žáner filmu sa bude meniť. Kľúčom k nemu je **základná dramatická situácia snímku**. Je to moment, v tomto prípade totožný s prvým bodom obratu, kedy otec prenechá zodpovednosť za peniaze chlapcovi. Toto bremeno padá naňho, ale i na všetky ostatné postavy filmu a uvádza ich do pohybu. A na časovej ose filmu ovplyvňuje prácu so žánrom.

Žáner vo filme evokuje isté kliše. Predstavuje súbor pravidiel, ktoré určujú špecifické prvky rozprávania a tým pádom v divákovi odpovedajú na otázky, čo ho bude čakať v kine, na čo sa ide pozrieť. Teda do istej miery ovplyvnia divákov úsudok. Ešte predtým, než sa na film začne pozerať, tuší, o čo vo filme pôjde. A tak aj John, protagonista filmu predpokladá, čo uvidí a my s ním.

Pôjde o tri rôzne žánre. Keď je naňho uvalená zodpovednosť dospelého, zažíva strach skrze stretnutia s Powellom. Tento strach je ako thriller a horor. Johnovi sa zdá byť Powell až nadprirodzený: „Ten snáď nikdy nespí?“ Pýta sa John, keď sa Powell opäť zjavuje ešte pred východom slnka Johnovi z ďalšieho úkrytu a vyháňa ich zo sestrou opäť ďalej.

Ide o rozprávku³⁸, keď deti vliezajú do člna a prchajú pred Powellom. V logike príbehu Powell deti prenasleduje, vykopáva dvere, vyhráža sa Johnovi zapychnutím. A tak, keď vlieza do rieky a John sa s člnom v tej chvíli odrazí od dna, mohol by Powell začať plávať, urobiť dve, tri tempá a chytiť sa člna. Namiesto toho sa ale Powell ani nepohne. Akoby nemohol do rieky vojsť hlbšie a len zostáva pri jej brehu a žalostne a naštvane zakričí. Jeho zvuk sa mení v ozvenu a my sledujeme deti, ktoré akoby už boli ďaleko, aj keď Powell je v predošlom zábere sotva pár metrov od nich, jeho zvuk už k nim nedolieha. Na rieke ich sprevádza pokoj. Je však stále tmavá, Powell je kdesi nablízku, ale zvieratá ich „ochraňujú“ a rieka akoby bola personifikovaná, pomáha deťom dopraviť sa k paní Cooperovej.

Tretí žáner je akýsi, „objektívny“ pohľad. Ide o realizmus či komédiu. S takým pracuje film v momentoch pred základnou dramatickou situáciou a po nej. Keď zatýkajú Harryho Powella – druhý bod obratu, chlapec má už kliatby s peniazmi dosť, vrhá sa na Powella, na chrbát mu vyhodí všetky peniaze a sprostuje sa zodpovednosti, následne môže opäť žiť ako dieťa. Teraz už trochu iné, skúsenejšie. Je z neho dospievajúci, ale bez hrôzy v očiach. V týchto momentoch je film „v rukách“ dospelých. Tí jednújú. Vtedy filmu chýba zobrazenie strachu, ba naopak postavy sú snímané akosi z odstupu, s iróniou, hlavne Powell a jeho komplic - nadriadená Johnovej matky Isey Spoon. Sú to scény za dňa, ktoré sú kritikou povrchného, falošného kresťanstva.

Ako však vybudovať vo filme všetky žánre tak, aby nepôsobili ako chyba ale zámer? Bude ich treba nastaviť už skôr a nenápadne, jeden cez druhý tak, aby sme diváka podvedome upozornili, že tento rozprávací prostriedok použijeme.

Už v prológu je exponovaná rozprávka. Tá prichádza ako žáner naplno až po hodine filmu. Preto musí byť už tu. S rozprávkovou paní (čím sa exponuje i silná „nová“ postava, ktorú opäť uvidíme po hodine filmu) a deťmi na oblohe, sa nastavuje celkovo vnímanie filmu z detskej perspektívy, a vytvára sa odstup od postáv, s tým,

38 V bonusovom materiáli pre vydanie filmu v Criterion kolekcii spomína v rozhovore kameraman filmu Stanley Cortézom, že Laughton používal pre sekvenciu na rieke presne výrazu „rozprávka“, keď spolu preberali ako sekvenciu natočiť.

že ich máme brať alegoricky. Tým pádom nám nevadí nasledná rozmluva kňaza s Bohom. Prosto prijímame, že je to zloduch a nesnažíme sa analyzovať jeho psychológiu, či motívy, prečo sa tak chová.

Potom sa nastoľuje akýsi realistický „objektívny“ film – nazvem ho film „dospelácky“. V ňom je náš protagonista dieťaťom a nemusí sa chovať ako dospelý. Sú to denne scény prvého aktu, a takisto tretieho aktu, odkedy má John znovu opateru a môže sa cítiť v bezpečí. V prvom akte môžeme vidieť postupne prelínanie najprv z rozprávky – akýsi pohľad sudičiek, ktoré pozerajú na osudy postáv príbehu (deti a pani Cooperová sú „na oblohe“ a na ne naväzujú pohľady z vtáčej perspektívy na mesto, akoby ich subjektívny pohľad), kde je rozprávka prerušená rýchlym príchodom otca detí, ktorý im dá peniaze. Čím sa nastoľuje „realistický“ film a rozprávkový život detí končí. Johnovi sú pridelené peniaze. Avšak následky, ktoré preňho z toho začnú plynúť a strach, ktorý ho postihne prídu až s Powellom. Teda žáner trvá až do momentu, kým sa protagonista nezľakne – ľaká sa vždy v noci.

V scéne kedy prvýkrát zahliadne Powella, sa exponuje thriller - tvorcovia siahajú k tradíciám nemeckého expresionizmu. V noci zavláda strach a svetlo sa mení. Hlavne priestor domu sa stáva teritóriom lovu. Zlo z Upíra Nosferatu a zlo Lovcovej noci majú k sebe blízko. Harry Powell nemá žiadne nadpozemské schopnosti, ako príšery z hororov, ale práve dodanie tohto vizuálneho štýlu ich jemne evokuje a dodáva zlovestnosť Powellovej postave. Druhý akt sa už takmer výhradne odohráva v noci – strach hrdiny silnie³⁹. Najviac výrazná (v rámci expresionizmu) je scéna vraždy Johnovej matky, vidíme čoho všetkého je Powell schopný. Je to akýsi vrchol jeho zla a že nejde len o plané vyhrážky, o to viac sa budeme báť, keď Powell pôjde po deťoch...

39 V rámci subjektivizácie Johnovho pohľadu vo filme, skrze ktorý sa pozeráme na film, je zaujímavé všimnúť si prvú mŕtvolu Powella, ktorú vo filme vidíme. Je nasvietená opäť v ostrom tieni, avšak nášho hrdinu sa táto tragédia nedotýka natoľko, a tak ani obraz ktorý vidíme nie je tak dramatický – ešte nemá osobný dopad na hrdinu.



Obr. 7 (zdroj: z filmu *Upír Nosferatu*)



Obr. 8 (zdroj: z filmu *Lovcova noc`*)



Obr. 9 (zdroj: z filmu *Upír Nosferatu*)



Obr. 10 (zdroj: z filmu *Lovcova noc*)

Keď deti utečú Powellovi na riekú, dostávame sa opäť do rozprávky. Tak ako som už spomínala, všetky žánre filmu sú definitívne naexponované. Zaujímavé je, že po midpoincte sa žánre opakujú v podobnom poradí. John a jeho sestra nachvíľu zažívajú pokoj - „dospelácky”, odohráva sa za dňa, potom zas príde Powell, znovu zvädza ďalšiu zraniteľnú ženu, nastáva thriller, a keď Powella chytá polícia, znovu sa dostávame do „dospeláckeho filmu” zo začiatku príbehu.

Rozprávkové zjednodušenie postáv nutne neznamená, že predstavujú klišé. Kňaza, v Amerike tak uznávanú postavu, vidíme na plátne len málokrát v takej nelichotivej pozícii. Nejde len o obyčajného zloducha. Jeho duchovná motivácia, rozhovor s Bohom a scény z jehovovej sekty dodávajú jeho charakteru hrozivosť. Chápeme, že ak má takto pomýlené zásady kresťanstva, nezastaví sa už naozaj pred ničím. Na druhej strane vytvára obraz (pravdaže hyperbolizovaný) istého typu kresťanov, prevracajúcich si zásady viery vo svoj prospech, vždy tak ako sa im to hodí. Jeho pomocníčka Icey Spoon je akousi umiernenou verziou Powella, keď všetkých okolo poučuje, stará sa do cudzích vecí a nectí svojho muža.

Zmeny žánru vytvárajú roviny chlapcovho vnímania, jeho mysle a pomáhajú nám ponárať sa hlbšie do jeho prežívania. Tiež pomáhajú vyzdvihovať tému filmu. Tvár Powella pred zabodnutím Johnovej matky, je výrazne čiernobiela kontrastná v tej chvíli absolútne vážna a hrozivá ako jeden výraz zla. Naproti nej sa stavia iný komediálny motív, kedy sa Powell snaží zalíškať svojim príbehom o dobre a zle svojimi tetovaniami, ktorý zas predstavuje vonkajšiu pokryteckú verziu nazerania na kresťanstvo a jeho falošnú efektnú interpretáciu. Obidve existujú vo filme a navzájom sa posilujú. Tak ako každý nový žáner predstavuje v tomto filme ďalšiu dimenziu, ďalšiu vrstvu. Zlo a dobro žijú pokope.

5. 3 Keď je antagonista neživý v *Duchu úľov* a *Starom dome uprostred Madridu*

Filmy tvorené v totalitných režimoch minulého storočia nemohli kritizovať režim priamo a tak sa často uchýľovali k témam intímnym, či vzťahovým a vyhýbali sa tým spoločenským. Alebo išli cestou nenápadného odporu a skrývali významy do symbolov, metafor, alégorií čím nepriamo kritizovali režim. Vznikal poetický symbolizmus typický pre niektoré filmy bývalého východného bloku a takisto i španielske filmy pod Francovým režimom. V 70. rokoch, v období konca Francovho režimu vznikajú dva filmy, ktoré majú spoločnú hlavnú herečku Anu Torrent, vtedy malé dievčatko. Obidva zobrazujú svet poznamenaný totalitným režimom skrze postavu dieťaťa nepoškvrneného a nevedomého si politického kontextu, ktorý ovplyvňuje postavy v jej okolí. Netradičným spôsobom zobrazujú antagonistu, ale každý z nich na to používa odlišné formálne postupy. A obidva je možné čítať i politickokriticky.

„Neberte tento film príliš vážne” vraví muž na plátne pred úvodnými titulkami filmu, na ktorý sa všetci v kine nedočkavo tešia. Akoby komentoval Francovu propagandu - film *Frankenstein*, kde vedec myslel, že môže byť Bohom a stvoriť človeka, ale stvoril netvora.

Film *Duch úľov*, debut režiséra Victora Erice má evidentne jednu protagonistku - Anu, i napriek tomu, že ju vidíme či objavujeme prvýkrát až v 18. minúte 97 minútového filmu. Je to nečakane dlho, ale deje sa tak, pretože v tomto filme je ako prvý

exponovaný atypický antagonista príbehu. Putovné kino prináša do malého mestečka film a v ňom postavu Frankenstein.

Ana, 6 ročné dievčatko, žije s rodičmi a staršou sestrou na španielskom vidieku, okolo roku 1940. Do mestečka prichádza putovné kino. Takto neživotného, či zvláštneho **antagonistu** z filmu treba precízne predstaviť práve dostatočne veľkou plochou vo filme. A tak vidíme detailne príchod antagonistu do mesta, prípravy na filmové predstavenie. Zároveň sledujeme aspekty povahy antagonistu – ako sa všetci na film tešia, ako film a poťažmo režim zasahuje do života Aninych rodičov. Sledujeme **východzí stav**. Mama, ktorá píše list milencovi do internačného tábora vo Francúzsku. Otec tajne počúva zakázané rádio a deti napäté sledujú Frankenstein. Objavujeme **protagonistku** Anu – priamo v momente **narušenia rovnováhy** – keď prvýkrát v kine vidí budúceho antagonistu. Jeho podobu a definitívne nastavenie dotvára sestra Any Isabel – teda antagonistova pomocníčka, keď prezrádza Ane, že Frankenstein je duch a je možné sa s ním skamarátiť aj v skutočnom svete. **Prvým bodom obratu** je potom moment, kedy sa Ana prvý krát sama vyberie hľadať ducha Frankenstein, deje sa tak v 36. minúte filmu s tým, že popis východzieho stavu trval dlhšie.

Antagonista musí byť v priebehu filmu prítomný, inak by sa protagonista nemal kam v príbehu posúvať. V tomto prípade je Frankenstein nastavený ako neviditeľný duch, takže stačí, keď ho protagonista v scéne hľadá, či o ňom hovorí a tým sa antagonista sprítomňuje. Ďalej funguje cez postavu Aninej sestry, cez ich vzťah sa konflikt vyvíja. V **midpointe** sa pootáča dej a zatiaľčo doteraz bol antagonista pasívny, teraz začína jednať. Najprv skrze Isabel, ktorá si urobí krutý žart z Any, keď predstiera, že zomrela a potom Anu ľaká ako duch Frankenstein. Ana sa cíti zradená. A tak sa začína búriť a v noci ide sama hľadať ducha. Priateľstvo sestier je narušené. Tej noci sa objavuje nová postava – vojak. Ana nesprávne pochopí, že je to Frankenstein, keď sa vojak objaví v rozpadnutom dome kam ho chodí Ana hľadať a tak antagonista v očiach Any opäť jedná. Vojak najprv s Anou komunikuje, neskôr spácha samovraždu. Keď si to Ana sama overí nastáva **druhý bod obratu**. Ana sa vydáva na posledný boj – cestu do lesa. Zúfalá uteká od rodiny, hľadá ju celá dedina. Vo finále prebieha stretnutie so skutočným Frankensteinom z filmu – Ana si ho privoláva Frankenstein symbolizuje jej strach. Ana je nájdená a na konci nachádza opäť Frankenstein, ale ako súčasť

seba. Ana dospieva.



Obr. 11 (zdroj: z filmu *Duch úľov*)



Obr. 12 (zdroj: z filmu *Duch úľov*)



Obr. 13 (zdroj: z filmu *Duch úľov*)

V *Duchovi úľov* nie je jasná základná dramatická situácia drámy. Snáď sa odohrala kdesi pred začatím filmu. Je ňou pravdepodobne vojna, ktorá prinútila postavy odísť kdesi ďaleko do malej dediny, kde evidentne nezapadajú a nemajú tam žiadnych

priateľov ani korene. Toto je naznačené len v mlhavých detailoch, skrze znalosť historického kontextu španielskych dejín, či cez ošarpané a vojnou zničené domy dediny. Autori plánovali v prvých verziách scenára tento kontext popísať vo filme konkrétnejšie. Na začiatku filmu mali byť zábery na opustené delá a otlčené vojenské topánky, či mal byť pridaný dospelý hlas rozprávačky Any, ale autori sa báli, že by im cenzori nedovolili film ani natočiť. A tak ako diváci vieme menej než postava / postavy a pomaly si skladáme skladačku príbehu. Preto vždy hádame, čo sa postave stane a nedokážeme to tušiť dopredu. Vzniká tajomstvo, ktoré môžeme tušiť len akosi intuitívne.

Vo filme *Starý dom uprostred Madridu*, vtedy už zavedeného režiséra Carlosa Saury, sa zase Ana stáva **protagonistkou** od prvej minúty a hneď prvá scéna prináša **prvý bod obratu**. **Antagonista** – otec protagonistky zomiera.

Film je nelineárnym príbehom, či skôr cestou po spomienkach, mysli a trápení hlavnej hrdinky. Sleduje príbeh Any, 8 ročného dievčaťa, žijúcej v 70. rokoch v centre Madridu. Ana sa vyrovnáva s nedávnou smrťou matky a náhlou smrťou otca. V priebehu filmu postupne zisťujeme, že si mylne myslí, že zapríčinila otcovu smrť. Podala mu starú sódu bikarbónu, o ktorej jej kedysi nahovorila mama, že je najsilnejším jedom a nech ho vyhodí. Ana si ho nechala, otcovi podala jed a od tej doby má výčitky svedomia a táto trauma ju trápi až do dospelosti, kde sa z budúcnosti ozýva ako rozprávač príbehu.

Základná dramatická situácia drámy *Starého domu uprostred Madridu* je otrávenie otca protagonistky. Zaujímavé je, že až po takmer koniec filmu je možné chápať túto scénu iba ako narušenie rovnováhy – úmrtie otca. Zdá sa, že protagonistka je len prítomná dramatickej scéne, ale nerozhoduje sa a nejedná. Až na konci sa vyjavuje, že čakala pred dverami na smrť svojho otca a že si myslela, že ho otráвила. I keď sa mylí (pretože na konci filmu jej jed nefunguje na ďalšiu obeť Paulinu) z dramatického hľadiska mala pre ňu scéna význam **prvého bodu obratu** a s ňou totožnej základnej dramatickej situácie drámy. Smrť matky, ktorá je skrze film neustále sprítomňovaná je **narušením rovnováhy**, pretože tu protagonistka nejednala, ani táto udalosť nedala do pohybu ostatné postavy. Až s úmrtím otca prichádza Paulina a Anin svet sa definitívne mení.



Obr. 14 (zdroj: z filmu Starý dom uprostred Madridu)



Obr. 15 (zdroj: z filmu Starý dom uprostred Madridu)

Keďže film rovno začína prvým bodom obratu je nutné, aby sa aspoň skratkovite nastolil **východzí stav**. Tak sa deje ešte v titulkovej sekvencii, kde sledujeme fotografie rodiny. Zároveň sa tým nastavuje rovina spomínania, ako dôležitého formálneho kľúča filmu. Čím sa môže prirodzenejšie neskôr exponovať dospelá Ana z budúcnosti. Od prvej scény sa periodicky vracia téma smrti. Najprv zomiera otec, čo sa stáva skrytou traumou pre Anu. Ďalej nasleduje scéna, kde si Ana predstavuje, že sama skáče zo strechy, zomiera, ale zároveň lieta. V 17. minúte, kde by malo nastať narušenie rovnováhy nám Ana prvýkrát ukazuje jed, s ktorým „zabíjala“, čím pre nás divákov ukazuje nový prvok skladačky a sčasti sa vypína funkcia narušenia rovnováhy v naratívnej schéme. Nasleduje množstvo situácií zaoberajúcich sa smrťou a s nemožnosťou vyrovnat' sa s ťažkou minulosťou v danom veku. A zároveň nemožnosťou Any ďalej „zabíjať“. Až keď zomiera Anino morča Roni, Ana sa dostáva opäť bolestnej situácie – je to **druhý bod obratu** a strata najbližšieho- teda zvierat'a,

ktorá dovádza Anu k ďalšiemu pokusu o vraždu v treťom akte. Tentokrát chce Ana otráviť Paulinu. Napätie stúpa a keď sa dozvedáme, že Pauline sa nič nestalo, film vrcholí, pretože si prepájame akciu s prvou scénou filmu. Zároveň film končí vykúpením. Vyjdením z priestoru domu a príchodom do vonkajšieho sveta školy.

Film je nelineárnej epizodickej štruktúry, čím môže vytvárať a stvárňovať poryvy mysle hlavnej postavy. To by bolo v chronologickej trojaktovej štruktúre veľmi ťažké, či takmer nemožné. Film rozpráva príbeh skrze tri časové roviny. Prvá v 70. rokoch – Ana je dieťa, trvá väčšinu času a je akousi niťou, ku ktorej sa vždy vraciame na odbočkách do ostatných dvoch časových rovín. Ďalšia je rovina minulosti – rovnovážny stav – obdobie pred smrťou matky, spomienky malej Any. A tretia rovina rozprávača – dospelaj Any prehovárajúcej z 90. rokov. Tieto tri roviny sú prepojené skrze dve herečky. Matka Any - Maria a Ana v dospelosti sú tá istá herečka Geraldine Chaplin. Rozdiel majú len v prízvuku. Keď matka ma originálny hlas Geraldine s anglickým prízvukom, ako dcéra už je nadabovaná rodenou Španielkou. Tento postup je snáď na prvý pohľad riskantný, aby sme ho ako diváci pochopili. Ale vo filme je precízne exponovaný – najprv vidíme matku Any v prvej scéne ako by bola súčasťou prítomnosti (70. roky), vojde do kuchyne spoza rohu ku koncu scény a Ana na ňu reaguje. V nasledujúcej scéne pohrebu vidíme že Ana zatvára oči a až potom sa mama zjavuje. Neskôr v tej istej scéne jej sestra vraví že mama je mŕtva, čím sa definuje matkin status. Keď je potom neskôr Ana sama v miestnosti, prechádzame vo švenku opäť k tej istej herečke, ktorá má iný kostým i masku a okamžite hovorí z pozície dieťaťa a vraciame sa vo voiceovery k fotografiam, kde hovorí o matke. Slová „moja matka“ potom hovorí opäť v obraze, čím sa definitívne zdefiniuje kto je kto. A že ide o dospelú dcéru.

Skrze nelinearne rozprávania sprítomňujú autori i antagonistu – mŕtveho otca oživujú flashbackmi a ďalej cez delegovanie jeho povinností na „novú matku“ sestru pokrvnej matky Any, tetu Paulinu, ktorá zastupuje jeho záujmy – teda je tiež antagonistovou pomocníčkou. Tieto obidve postavy – otec i Paulina predstavujú poslov režimu – otec dôstojník, egoistický sukničár, ktorý zničil matku a nová necitlivá pestúnka detí, ktorá sa snaží mamu nahradiť, ale v období, kedy ju Ana ešte nedokáže prijať.

Film je o túžbe vrátiť sa do rovnovážneho stavu, ktorý predstavuje príchod mamy. Mať milujúcich rodičov a necítiť vinu, ktorá trápi protagonistku. Už v prvej scéne sa matka zjavuje v priestore kuchyne. Duch matky nie je formálne ukázaný inak než živé postavy filmu. Matka pôsobí rovnako živo, a tak sa implikuje idea filmu a to, že traumy človeka v jeho prežívaní prítomnosti neustále doháňajú, žijú s ním pospolu.

Originálny názov filmu *Cría cuervos* (v prenesenom názve niečo ako „Chovať si na prsiach havrany“) má odkazovať na rozdiel medzi mladou a starou generáciou, kde rodičia žijú pokrivené životy vďaka totalitárnemu režimu a snažia sa zabudnúť na krvavý prevrat a občiansku vojnu, ktorá poznamenala ich dospievanie a mladosť. Mladá generácia už túto skúsenosť nemá a je znovu fascinovaná smrťou – dcéry vedia držať lepšie pištoľ než príbor. V slovenskom distribučnom názve sa tematizuje spomienka. Starý dom uprostred Madridu je prechádzkou po pomäti, po uzavretom starom priestore domu, odrezaného od vonkajšieho rušného sveta, tak ako to býva v detstve, keď je našim svetom len ulica, dvor, či záhrada, kam nás pustia hrať sa naši rodičia. Na tomto malom priestore poznáme podrobne každý kút a každá jeho časť v nás vyvoláva konkrétny starý zážitok.

Stav hlavnej hrdinky sa odráža v priestore domu. Obrovská záhrada, neupravená, bujná, ale zároveň prázdna. Nemožnosť vyjsť von do mesta, uzavretosť priestoru. Bazén bez vody ako krásne spomienky, ktoré sú minulosťou. Na jeho dne sa hrá Ana s bábikou a vraví jej že je zlá a klame – je až doslovnou ukážkou psychoanalytického postupu (Ana – teda ego sa háda na dne – s id).

V *Duchu úľov* protagonistka túži po kamarátstve a zároveň po temnote. Tak ako malé deti majú radi strašenie a strašidelné historiky, Ana hľadá svoju túžbu ďaleko od rodičov, ďaleko od domova, na pláni, v rozbitom opustenom dome, ktorý predstavuje traumy z vojny, ktoré snáď zažila a už si ich ani nepamätá

V *Duchu úľov* vychádza fascinácia zo smrti z opustenosti. Vo filme je len jediná scéna pri rodinných raňajkách, kde je celá rodina pokope, a aj tu je každý izolovaný svojim samostatným záberom. A tak Ana akoby hľadala priateľa alebo smrť – keď prichádza vlak, Ana stojí pri koľajniciach a až krik sestry ju vyruší, aby z koľajníc utiekla. Sama vychádza do noci. Sama odchádza do lesa, uteká z domova, hľadá strašidlo.

V *Starom dome uprostred Madridu* motív smrti vychádza z viny za vraždu otca a smútok za smrťou matky hlavnej hrdinky. Ale smrť je v tomto prípade len nevyhnutné vyústenie zlého vzťahu rodičov. Ana a jej sestry vyvolávajú spomienky spoločne, keď prehrávajú scény z manželského života v kostýmoch rodičov. Alebo samostatne vo flashbackoch Any keď hľadá na zomierajúcu matku, či keď hystericky plače manželovi na pleci, že chce zomrieť.

Vek Any v oboch filmoch hrá dôležitú úlohu. V *Duchu úľov* má Ana 6 rokov. Ešte je skutočne dieťa, puberta je kdesi v nedohľadne. Ana je kdesi na ceste k dospievaniu. Teraz je naplno v detskom svete a jej naivita sa stáva pozvánkou k samotnému dobrodružstvu. Ak by bola staršia nikdy by neuverila, že postavy z filmov sú duchovia.

V *Starom dome uprostred Madridu* má Ana 8 rokov a prepuberta už nie je tak ďaleko. Už je možné reflektovať budúcu rolu ženy. Keď sa nik nepozereá, sestry sa maľujú, skúšajú podpätky. Ana sa ocitá v čiste ženskej domácnosti. Skrze slúžku Rosu a postavu matky sa otvára téma sexuality a materstva. Ana sa hrá s bábikou, Rosa ju učí, ako sa o ňu starať ako o bábätko. Rosa je opakom matky. Vrúcna, staršia, veľká žena. Kdežto matka je chudá, studená a smutná. Tento motív podporuje aj Ana z budúcnosti, ktorá nakoniec je tá istá žena, ako bola jej matka Mária.

Chápaniu zložitej nelineárnej štruktúry pomáhajú aj hudobné leitmotívy, tematizujúce vzťahy medzi minulosťou a prítomnosťou, smútkom a nostalgiou. Leitmotív protagonistky Anny je popový hit 70. rokov, ktorý si spieva osamotená v detskej izbe, či zo svojimi sestrami „... Každú noc sa budím a myslím na teba. A videla som tie hodiny, čo uplynuli na mojich hodinách. Pretože odchádzaš, pretože odchádzaš...”. Motív starších postáv, starej mamy či dospelaj Any, nostalgicky snívajúcich o minulosti je zvýraznený skrze starú pieseň rokov tridsiatych. „, Maricruz je tá najkrajšia zo štvrti Santa Cruz. Až z Macareny sem chodia muži snívajú o Maricruz. Jednej horúcej noci za splnu mužský hlas pri gitare spieval....” Pomáhajú nám orientovať sa v čase a líniach príbehu.

Skutočný antagonista oboch filmov je neslobodný režim. Frankenstein i mŕtvy dôstojník sú len jeho stelesnené podoby. Tak aj režim v realite sám neexistuje, ale predstavujú ho rôzne osoby, na ktoré sú delegované právomoci. Tak i v oboch

filmoch je roztrieštený antagonista do niekoľkých podôb. Obidva si vyberajú postavu dieťaťa, aby docielili odstup od sveta, v ktorom vládne režim. Sledujeme pohľad dieťaťa, ktoré ešte „nemôže“ pochopiť svet dospelých, ale ukazuje nám skrze svoje prežívanie priamejši, ešte „necenzúrovaný“ vzťah medzi smrťou, strachom, minulosťou a traumou.

5. 4 Absencia tretieho aktu v *Nahom detstve*

Niet divu, že debut Mauricea Pialata *Nahé detstvo* bol produkován Françoisom Truffautom. Nadchol ho už krátky film Pialata a zároveň *Nahé detstvo* sa zaoberá podobnou témou ako Truffautov *Nikto ma nemá rád*. 10 ročný, matkou opustený François je presúvaný z jednej pestúnskej rodiny do druhej.⁴⁰

Vo výsledku ale ide o veľmi odlišný film. Ak v *Nikto ma nemá rád* nám autori ukazovali mechanizmy, akými sa dostával Antoine do problémov, ako diváci sme vedeli viac než jeho rodičia a učítelia, ktorí ho nespravodlivo súdili a mohli sme sa vcítiť do jeho situácie. François, **protagonista** *Nahého detstva* je dieťa nevyspytateľné. Mlčí, zrazu nečakane urobí niečo kruté – pustí mačku z vysokého poschodia, ukradne hodinky, rozbije ich, či naopak, niečo nežné – keď sa lúči s prvými pestúnmi za posledné peniaze kúpi darček pre bývalú náhradnú mamu. Ako keby sme nikdy nemohli preniknúť do jeho citov, nikdy sa s ním nemohli stotožniť. Autori nám to nedovolia. Keď by sme len chvíľu chceli súcítiť s Françoisom, okamžite urobí niečo zákerné. Keď ho potom chceme odsúdiť ako nenapraviteľné dieťa, urobí zas niečo dojemné a dobré. Tento princíp analýzy a neustáleho zneisťovania je precízne dodržiavaný i u vedľajších postáv a ľudí, čo sa filmom len mihnú a charakterizujú sociálne javy či skupiny.

Zvuk vojenských pochodových rytmov na bubon v spojení s titulkom filmu DETSTVO – NAHÉ (doslovný preklad z francúzštiny, slovenský distribučný názov je *Nahé detstvo*), vytvára napätie a prezrádza niečo o pohľade autorov. Bude to pohľad tvrdý, štruktúrovaný, surový, bude sa demonštrovať fyzická sila. Postavy v tomto filme sa seba navzájom neustále dotýkajú. François sa stále s niekým bije, hádže kamene,

40 Phillip Lopate [online] 2010 [2010-8-17]. L'enfance nue: The Fly in the Ointment. Dostupné z WWW: < <https://www.criterion.com/current/posts/1560-l-enfance-nue-the-fly-in-the-ointment> >

vyskakuje na plecía, beží, znovu sa bje.

Prvé zábery exponuje štrajk robotníkov. Kamera je dokumentárna, často vidíme „nevydarené“ švenky, kedy si kameraman pripravuje ďalší záber. Tieto zábery nás uvádzajú do kontextu sociálnej vrstvy, v ktorej sa film odohráva. Čím potom chápeme i finančný aspekt pestúnskej starostlivosti, kde peniaze na dieťa z detského domova dodáva štát a mnohé rodiny si týmto príjmom pomáhajú. Aj keď to žena z prvej pestúnskej rodiny odmieta, znovu tento aspekt pripomína a spolu s prvými zábermi štrajku sa vytvára pre divákov obecné povedomie o tomto konflikte. Takisto dokumentárny ráz prvých záberov nás pripravuje na budúce herectvo nehercov. Predstaviiteľ hlavnej úlohy Michel Terazon neskôr popisoval techniku Pialata, ktorý nepísal pre tento film dialógy, povedal im vždy len zhrnutie scény a očakával, že prídu s vlastnými replikami. Mladý chlapec často nevedel, čo povedať a tak mlčal. Čo sa koniec koncov hodilo pre jeho charakter.

Základná dramatická situácia drámy je opustenie François matkou. Tá ho dáva do detského domova, príčinu sa nikdy nedozvieme. Tento fakt sa vo filme niekoľko krát spomína a sprítomňuje nám dôvod, prečo sa protagonista chová tak problematcky. Vo filme je zámerne preskočený, aby neboli úplne jasné dôvody, prečo to matka urobila, a tak má voči nám François ako postava navyiac. Vždy vie viac než my diváci, a tak mu nemôžeme nikdy naplno porozumieť alebo ho súdiť. Čím sa implikuje posolstvo filmu, že svet je zložitejší a nie čiernobiely.

Táto základná dramatická situácia drámy sa nám ale vo filme sprítomní skrze motív mačky. Vyhodenie mačky Françoisom a jej následné zmrzačenie sa stáva **prvým bodom obratu**. On sa tak rozhodol a tým definitívne spečatil svoje pôsobenie v prvej rodine.

Motív s mačkou nám odhaľuje Françoisovo jednanie – či jeho hlavný problém – nevypočítateľnosť, plynúca z túžby niekam patriť a byť bezpodmienečne milovaný. Mačka je prítomná od druhej scény, „sestra“ François – biologické dieťa pestúnov, mačku pri kartách s Françoisom objíma. Mačka je teda rodine drahá. Súčasne v prvej a druhej scéne je rodina pohromade a v relatívnom pokoji. Je nastolený **východzí stav** – harmónia v rodine. Keď potom vo štvrtej scéne, ostrým strihom

vidíme v ruke Françoisa vzpierajúcu sa mačku a v pozadí tlupu chlapcov, François po chvíli mačku púšťa, stáva sa tento čin preňho „osudným“. Nasleduje séria krátkych obrazov. Keď sa prezradza pred jeho „sestrou“ tajomstvo, že mačka je ranená. François najprv veľmi nadáva chlapcovi čo ho zradil, dokonca po ňom hádže kamene. Následne nežne presviedča „sestru“, že sa o mačku postará. S akousi nejapnou láskou jej prináša mlieko. Všetko je to v područí vlastného zúfalstva, pretože vie sám, že týmto pestúnov skutočne rozruší.



Obr. 16 (zdroj: z filmu *Nahom detstve*)



Obr. 17 (zdroj: z filmu *Nahom detstve*)

Keď mačka uhynie, François surovo vyhadzuje jej mŕtvolu dolu kopčekom, kde sa už o pár metrov ďalej pasie koza. Je to rozčúlené gesto. Už mu nezáleží na tom, aby sa neprezradil. A našťavané i pre jeho vlastnú márnosť, že mačka musela zomrieť, kvôli jeho pokusu včleniť sa do skupiny vrstovníkov. Toto gesto je podobne surové, akým ho pestúni vyhodia z domu, ako hračku, ktorej už majú dosť. Takto vykreslený ale nie je len protagonista, ale i dospelí okolo neho. Ich kruté chovanie nespoznáme cez činy. Je viac sofistikované a objavuje sa v nuansách v dialógoch.

Prvá pestunka, náhradná matka, antagonista, má dlhý monológ, kedy sa sťažuje sociálnemu pracovníkovi na Françoisa, že sa ho bojí, ako sa díva na jej dcéru, kým

ju ona kúpe, a že ju nepočúva, keď mu povie, aby sa nedíval. Riaditeľ však znovu balansuje „pravdu“: „Ved’ ste ju nemuseli kúpať pred ním.“ Či iná necitlivú tvár pestúnov, keď prvýkrát vidíme sirotinec. Ako prvá znie replika staršej ženy, budúcej pestúny: „Ak je to znovu čierne dieťa ako minule, tak to nechcem.“ Sociálna pracovníčka nič nepovie, len sa jemne pousmeje. „Nebudete sklamaní, je to miláčik.“

Takéto neustále spochybňovanie charakterov, hlavne pasáže, v ktorých sa vyvoláva práve pocit Françoisovej nevyspytateľnosti je budované skrze nedoznievanie záberov – tie sú ustrihávané v pohybe či na pohyb. Sú používané časové elipsy. Vytvára sa neustále mierne prekvapenie a zmätenie diváka. Tak ako to zažíva François, hocikedy urobí niečo zle a hneď môže letieť z domu. Nemá pokoja. Vynechávaním informácií sa buduje napätie. Keď je v druhej časti filmu obklopený staručkou babičkou (členom druhej pestúnskej rodiny), ktorá si ho obľúbi, je zrazu záberom ponechané pomalšie tempo a doznenie. François vždy nervózne blúdi priestorom domov, ktoré by mali byť jeho domovom, akoby niečo hľadal. Toto blúdenie prestáva, keď sa v druhom dome udomácní.

Príbeh je rámovaný od konca života s jednou pestúnskou rodinou, k detskému domovu, po ďalšiu pestúnsku starostlivosť. Keď François konečne vyzerá, že našiel pokoj, staručká babička, na ktorú sa upnul, zomiera a on sa znovu zaplieta do problémov, ktoré končia až v nápravnom ústave.

V tomto prípade je budovanie tretieho aktu nezvyčajné, ale sedí s konceptom filmu a strihovej skladby tohto snímku.

Vrátim sa ale ešte k aktu druhému. François robí spočiatku všetky úkony podobne ako v prvej rodine, ale Mémère a Pépère⁴¹ (druhí pestúni) sú trpezlivejší a neustále jemu i ďalším deťom v starostlivosti ukazujú lásku (napríklad v scéne kde Mémère sedí na kolenách Pépèrevi a vysvetľuje, že to preto lebo sa milujú). Tu môže François zažiť viac kľudných chvíľ a zblížiť sa so staručkou babičkou, mamou Mémère, ktorá ho nesúdi a verí v jeho dobro. Konečne zažíva istý rodinný život.

41 Mimoschodom toto oslovenie nás vedie k ďalšiemu záveru, ktorý film vytvára. Starší skúsení pestúni si hovoria Stará mama a Starý otec. Sú voči Francoisovi ohľaduplnejší, akoby vedeli o živote viac – tento význam sa vytvára v scéne kedy Pépère Francoisovi ukazuje fotografie rodiny i starých priateľov a rozpráva ako dobrodružne trpel počas 2. svetovej vojny.

Keď po čase babička zomiera, François stráca pevnú pôdu pod nohami a prichádza druhý bod obratu. François vyvedie najväčšiu výtržnosť a spolu s ďalšími chlapcami spôsobí automobilovú nehodu – čím sa nám prepája prvý a druhý bod obratu. Len tentokrát ide o závažnejšie konzekvencie. Françoisovi už nieto pomoci. Nasleduje opäť monológ druhej pestúanky Françoisisa Mémère, ktorá sa sťažuje sociálnemu pracovníkovi, teraz je však záber bližší a sily sú rozložené medzi Mémère i Pépère, a ich lásku, spoločnú úprimnú výchovu a pomoc. Vytvára sa akési porovnanie pestúnov. Keď prvá videla Françoisisa len čiernobielo. A v zábere bola sama. Jej partner bol oddelený ďalším záberom a ich priestory izolované. Druhá pripomína, že i keď si s nim nevie rady, je to v hĺbke duše dobrý chlapec. Pestúnom je i tak odobratý. Pôjde do nápravného zariadenia.

Predtým, než sa tak definitívne stane, chcú ho navštíviť ešte v detskom domove aj s Raoulom, druhým chlapcom v ich starostlivosti, ktorému bol vždy Françoisovi dávaný za príklad. Keď sa sociálny pracovník Mémère spýta na Raoula, Mémère smutne odpovedá: „Raoul, znovu utiekol z domu na dva dni.”

Zvláštny pocit odcudzenosti a neukončenia filmu vytvára fakt, že film nekončíme s Françoisom. Ale technicky vedľajšia postava Raoul, ktorý sa tiež zmenil a začal neposlúchať, akoby dopovedal časť príbehu za nášho protagonistu a zovšeobecňoval problematiku detí bez koreňov.

Posledný obraz, v ktorom sa číta list pestúnom od Françoisisa je nádejný. François sa vyznáva, že mu chýbajú pestúni, že sľubuje, že bude dobrý. Ale namiesto, aby odpovedal na otázky, vytvára ďalšie. Či to François naozaj vydrží a neurobí žiadnu vylomeninu, aby sa mohol k pestúnom vrátiť. Či vôbec písal list z vlastného presvedčenia, či mu to učitelia neprikázali. Či neklame tak, ako klamal mnohokrát počas filmu. Veľa otázok by zodpovedala prítomnosť Françoisisa, chceli by sme ho vidieť v nápravnom ústave a dostať na naše otázky odpovede. Ale to nie je v povahe tohto filmu.

5. 5 Spomínanie v *Dlhý deň končí*

Druhý celovečerný film Terenca Daviesa uzatvára obdobie jeho autobiografickej tvorby. Predčia mu tri krátke snímky známe ako *Trilógia* a celovečerný debut *Vzdialené hlasy, pokojné životy*, ktorý zachytáva početnú liverpoolsku rodinu z nižšej robotníckej triedy tyranizovanú násilníckym otcom. Davies je výhradným autorom všetkých scenárov tohto obdobia. Film *Dlhý deň končí* akoby sledoval nasledujúce obdobie z pohľadu najmladšieho syna, Daviesa.

V rodine zavládol klud, po tom čo otec zomrel (to už v tomto filme nevidíme, stalo sa tak, keď mal Davies 7 rokov). 11 ročný protagonista Bud, (túto prezývku dal Daviesovi priateľ jeho staršej sestry) žije s pokojnou, láskavou matkou a staršími súrodencami. V škole ho šikanujú a je samotár, ale často chodí do kina a sleduje svet spoza okna.

Popis deja nám ale povie málo o skúsenosti zo sledovania tohto filmu.

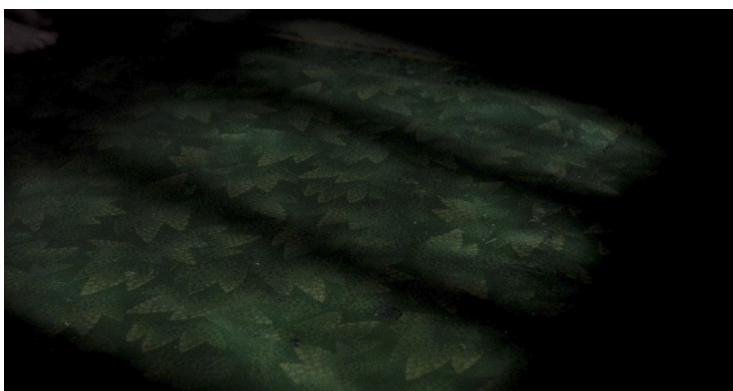
Dlhý deň končí je epizodickej štruktúry a nemá žiadnu základnú dramatickú situáciu drámy. V tomto filme neexistuje jeden jasný motív, kvôli ktorému by postava jednala. Postava nejedná v dramatickom slova zmysle. Iba je. Tak ako dieťa v tomto veku, film zachycuje ticho pred búrkou – pubertou. Akoby zobrazoval „nultý“ akt. Hrdina je asi po tragedií (tyrania otca) a vyrovnaní sa s ňou v minulom filme, a celý *Dlhý deň končí* akoby bol na prvý pohľad popisovaním **východzieho stavu**. Prvý akt vo filme ani nepríde k svojmu završeniu – teda do **prvého bodu obratu**. Len precízne nastavuje všetky prvky budúcej drámy, ktorá sa odohrá v neskoršom, mladíckom živote autora – zobrazenom už v *Trilógii*.

Témou filmu je plynutie času, spájanie času minulého a prítomného v jedno. Niečo končí, alebo skončilo a niekto, rozprávač filmu sa rozpomína. Davies o filme vraví : „Nieje zaujímavé povedať toto sa stalo, potom sa stalo toto, potom sa stalo tamto. Keď si ľudia pamätajú, pamätajú si intenzitu momentu a nič iné.”⁴² A tak je celý film rozprávaný, ako by sa niekto pozeral do starého albumu, postavy často zostávajú v záberoch staticky stáť, tak akoby čas zastal, ako na fotografiách. Bud sa z času na čas ohliada do kamery, niekoho hľadá, ale nenachádza. Rozprávač sa rozpomína na „najbanálnejšie” momenty. Matka, ktorá umýva riad a spieva si. Tiene

dažda v noci na koberci. Útržky dialógov z filmov, celé dlhé piesne, obdobia Daviesovho detstva.



Obr. 18 (zdroj: z filmu *Dlhý deň končí*)



Obr. 19 (zdroj: z filmu *Dlhý deň končí*)



Obr. 20 (zdroj: z filmu *Dlhý deň končí*)

Protagonista je budovaný tým, že je takmer stále prítomný v obraze. Všetky scény sa dotýkajú jeho a všimajú si jeho reakcii a zároveň skrze predstavy a sen. Obidve exponované už v prvých minútach nám divákovi jasne naznačujú o čom a o kom film je.

Zhrnúť film len na popis východzieho stavu by nebolo presne, naopak cez precízne vystavanie jemne načrtnutých motívov v expozícii, sa film mierne vyvíja a má predsa len isté prvky trojaktovej štruktúry. Ak by sa mal skutočne opakovať východzí stav, vo

filme by boli len scény, kde je Budovi dobre, alebo len scény kde je mu ťažko. Ale film nám predkladá obidva typy scén, čím sa vytvára popis vnútorného stavu Buda – skrz spektrum situácií. Situácie filmu sa dajú zaradiť do dvoch typov motívov.

Jeden typ odkazuje smerom k blížiacemu sa koncu detstva, strate bezstarostnosti. Sú to scény vyjadrujúce blízky vzťah k mame, ktorá tu nebude preňho navždy, vzťah ku kresťanstvu, ktoré zanedlho opustí. Druhý typ motívov súvisí s budúcnosťou a so skúsenosťami, ktoré ešte len objaví - chlapec zanedlho príde na svoj vzťah k homosexualite, s čím súvisia aj scény v škole, novými kamarátmi a šikanou. Tak sa čas prítomný rozprestiera do dvoch rovín – do minulosti, kam zmiznú končiace motívy, a do budúcnosti, kam prídu tie nové.

Nastavením pomáľeho tempa filmu autori diváka zastavujú z bežného „hektického“ vnímania, či rýchleho strihu mainstreamového filmu, aby si začal všímať vôbec času ako veličiny. Aby vnímal jemných zmien a „erozie“ (ktorá sa priamo vo filme spája v učive chlapcov) už od úvodnej titulkovej sekvencie. Spolu s pomaly meniacimi sa titulkami vidíme v pravej časti obrazu kyticu kvetín, akoby mala byť len doplnok, to hlavné sú titulky. Kytica v priebehu troch minút trvajúcich titulkov postupne zvädne a zostane o niekoľko dní. Prelínanie jednotlivých fáz umierania kvetín je ale tak nenápadné, že je treba si sekvenciu pustiť niekoľko krát aby človek našiel technické strihy. Tým sa definuje téma filmu - hynutie v čase.

Nasleduje jediný záber filmu naznačujúci „rozprávačský“ uhol pohľadu, ktorý vytvára dôležitý prvok príbehu – nostalgiu. Kamera vchádza ladným pohybom za obrovského dažďa do otvorených dverí starého opusteného, rozbitého domu. Tu záber ešte krátku chvíľu zotráva, končí a prelínačkou sleduje to isté miesto, ale čisté používané. Na schodoch sedí Bud. V istej subtilnej forme by sa dalo hovoriť o **háčiku**, film nás nabáda, že medzi predošlým záberom a týmto v priebehu filmu uvidíme cestu, či sa dostaneme opäť na konci filmu do opusteného domu, ale to už sa nestane...

V prvých 10. minútach sú nastavené základné motívy formálne i príbehové. Aby bolo možné vyjadriť plynutie času pracujú autori s ciklením dejov. Vo filme niekto neustále spieva, ďalšiu a ďalšiu pieseň. Bud buď chodí do školy, alebo je doma, diva sa z

okna, je obklopený mamou a súrodencami. Nevydáva sa na cestu, pretože by sa o sebe niečo dozvedel a zmenil by sa. Namiesto toho prichádzajú drobné zmeny v dobre známom priestore.

Homosexualita ako budúci problém sa exponuje už v tretej scéne - Bud sa pozerá na polonahého robotníka na stavbe naproti, keď si ho ten všíma a zo žartu mu posielajú pusku, exponuje sa budúci konflikt Buda, tento motív je tiež budovaný skrze absenciu otcovskej postavy. Jeho starší bratia sa k nemu chovajú skoro ako k sestre. Keď chce víjsť s nimi na bycikel vyhovoria sa. Budova budúca rozvíjajúca sa sexualita je prítomná i skrze jeho samotu. Počas filmu sa nezjaví jediný dievčenský objekt. Bud je vždy sám a všetci ostatní súrodenci majú partnerov. V 21. minúte prichádza nočná mora, ktorá sa zazdá Budovi. Táto scéna splňa atribút **narušenia rovnováhy**. Nám divákovi totiž sprítomňuje minulé traumy Buda, zároveň budúcu traumy s homosexualitou (Bud kričí: „Bol to muž, bol to muž!) a tým definitívne chápeme, že v sebe prežíva niečo ťažké.

V priebehu filmu sa potom motívy späté s „budúcnosťou“ vivijajú. V škole Buda začínajú šikanovať, neskôr v **midpointe** nachádza priateľa, aby ho opäť stratil a znovu na konci našiel.

Ešte nevedomú sexualitu predstavujú cyklicky sa opakujúce scény kedy je Bud sám a oblopujú ho páry starších súrodencov, na ktorých z diaľky volá, ale nikdy ho nepočujú, takisto scény s polonahými mužmi v Budovej prítomnosti. Naopak motívy končiace, predstavujúce detský svet sa nevyvivijajú – mama, spev, domáci život a rodinné oslavy sú celý film rovnaké, nostalgické. Postavy sa v nich chovajú k sebe len dobre.

Keďže film nemá jasnú základnú dramatickú situáciu, nemá ani jasného antagonistu. V rámci jedinej vyvíjajúcej sa „školskej“ linky filmu je možné považovať učiteľa za čiastočného **antagonistu**. Zaujímavé je ako je budovaná postava matky Buda. Sú vynechané všetky jej zlé vlastnosti, tak ako často nedokážem byť objektívni v spomienkach, a na niekoho blízkeho, čo už nie je medzi nami, si spomíname len v dobrom – a tak je matka idealizovaná.

Význačná je práca s temporytmom. V dlhých záberoch a plávajúcich ladných pohyboch kamery spočívame na najobyčajnejších nedramatických výjavoch. Až

spojením s krátkymi zábermi ktoré sa vychylujú z pomalého tempa sa znovu môže oživiť vnímanie ďalších pomalých záberov – napríklad po dlhom zábere na výjav zimného večera nasleduje nečakane krátky záber na detail sochy kristových nôh prebodnutých na kríži a vo zvuku počujeme „dajte mu na krk niečo studené, ako kľúče, to bude fungovať..“ vzápätí vidíme, že ide o našeho protagonistu, ktorému tečie krv z nosa a stará sa oňho mníška na fare. Takýto ironický vtíp osvieži naše vnímanie. Takisto pôsobí i výjav, kedy sa Bud a jeho súrodenci vyľakajú černocho, čo hľadá cudziu adresu.

Zvuková zložka je v tomto filme použitá veľmi neobvykle. Populárne piesne 50. rokov a útržky dialógov z obľúbených filmov Buda nesú funkciu monológu rozprávača príbehu. „A teraz fialový súmrak, vkráda sa cez lúky môjho srdca, a vysoko na oblohu vyliezajú hviezdy, aby mi pripomenuli, že už sme odlúčení...“ spieva v začiatku Nat King Cole.

Ako mnohé iné i scéna s lampou variuje tému: „Ak svietiš lampou do nočnej oblohy, svetlo tam pokračuje navždy.“ - „Kto to vraví?“ pýta sa mama. „Náš učiteľ.“ Chlapec potom svieti dlho do neba lampou. Zo strihom ďalšieho záberu svetlo mieriace do kamery vypína. Tak ako všetko raz končí, končí aj táto činnosť a svetlo niekde navždy zostáva.

6. ZÁVER

Filmy o deťoch sú do istej miery vždy o spomínaní. Často sa odohrávajú v časovom období detstva autorov samotných. Tvorcovia sa rozpomínajú na vlastné zážitky. Pátrajú po dramatických situáciach, či dôvodoch, prečo pre nich bol ten či iný moment tak silný.

Kúzlo coming of age filmov spočíva vo zvýraznení plynutie času skrze svoje postavy. Zachytávajú ich v nenávratnom procese starnutia. Starneme celý život, ale v období puberty zažívame najbujnejší vývoj z celého života. Toto zachytenie času navodzuje u divákov ešte silnejší dojem reality, ešte silnejší dojem autenticity.⁴³ A podporuje ilúziu, že film je realita.

Dospievajúci je rovno postava plná vnútorných konfliktov, s ktorými je možné sa stotožniť bez výrazne zložitého vysvetľovania. Ako diváci sa ohliadame za detským svetom, ktorý poznáme, ale nikdy sme sa naň nemohli pozrieť z odstupu, snád' len skze svoje vlastné deti. Film nám dáva túto možnosť. Zároveň vypočuje našu prosbu po návrate do rovnováhy, equilibria. Ale skrze podstatu naratívnej štruktúry ukazuje equilibrium v dynamickom slova zmysle, tak ako ho vníma i Jean Piaget, ako proces vývoja, v ktorom nie je cieľom návrat k pôvodnému stavu, ale dosiahnutie novej rovnováhy na kvalitatívne vyššej úrovni.

Skrze film, ktorý je dvojdimenziálna iluzia reality, založená na referencii k realite. Je možné uvažovať nad realitou a jej subjektívnym prežívaním.

Prvý akt má pre film veľký význam. Predstavuje všetky prvky, s ktorými budú autori pracovať – formu a štýl rozprávania, príbeh, tému, ideu filmu. Ak ho „nenastavia“ správne, môžu u diváka narušiť potlačenie neviery, či vytvárať parazitné, nežiadúce významy. Absolútna väčšina úspešných filmov má prvý akt nastavený správne, sú však i celovečerné filmy potýkajúce sa s chybami. Môže ísť o príliš dlhý popis východzieho stavu, kedy autori divákovi neprinášajú nové informácie, ktoré by posúvali dej ďalej ale len neustále variujú situácie východzieho stavu, prešľapujú na

⁴³ Film *Chlapčensstvo* zachádza v približovaní sa k „životu“ alebo realnemu plynutiu času ešte ďalej.

Natáčanie bolo rozfázované na 12 rokov a tak vo výslednom filme môžeme vidieť herca skutočne starnúť z dieťaťa do dospelého mladého muža.

mieste. Alebo môže byť antagonista slabší než protagonista a tak nevytvára dostatočne veľký konflikt, potažmo film nebude mať dostatočne silnú základnú dramatickú situáciu drámy. Takisto absencia narušenia rovnováhy, môže vytvoriť značné problémy. V takom prípade nieje pripravený budúci prvý bod obratu a keď k nemu na konci aktu dochádza diváci môžu byť prekvapení.

Dôležitosť prvého aktu vytvára nutnosť nastaviť v ňom základnú dramatickú situáciu drámy. Autori sa musia rozhodnúť ako a či bude táto scéna vo filme alebo sa stane pred ním či vôbec, čo ovplyvňuje celý spôsob rozprávania príbehu. Takisto je úzko prepojený prvý akt s aktom tretím, čím má veľký vplyv na správne vyznenie a prečítanie myšlienok filmu.

Prvky prvého aktu trojaktovej štruktúry je možné vypožorovať i na ďalších druhoch štruktúr. Čím viac sa film odchyľuje od pravidiel štruktúry trojaktovej, tým precíznejšie musí kompenzovať ich narušenie a dostatočne ho v prvom akte exponovať. V naratívnych filmoch je však vždy možné nájsť aspoň torzo jednotlivých prvkov.

ZOZNAM FILMOV

- A. I. Umelá Inteligencia, A. I. Artificial Intelligence, réžia Steven Spielberg, Spojené štáty americké, 2001
- Betónová záhrada, The Cement garden, réžia Andrew Birkin, Veľká Británia, 1993
- Démanty noci, réžia Jan Němec, Československo, 1964
- Detské raňajky, Le repas de bébé, réžia Louis Lumière, Francúzsko, 1895
- Dlhý deň končí, The Long day closes, réžia Terence Davies, Veľká Británia, 1992
- Dom našej matky, Our mother's house, réžia Jack Clayton, Veľká Británia, 1967
- Duch úľov, El Espíritu de la colmena, réžia Victor Erice, Španielsko, 1973
- E. T. - Mimoszemšťan, E. T. the Extra - Terrestrial, réžia Steven Spielberg, Spojené štáty americké, 1982
- Gosford park, réžia Robert Altman, Veľká Británia, 2001
- Chlapčensstvo, Boyhood, réžia Richard Linklater, Spojené štáty americké, 2014
- Choď a dívaj sa, Иди и смотри / Idi i smotri, réžia Elem Klimov, Sovietský zväz, 1985
- Ivanovo detstvo, Иваново детство/ Ivanovo detstvo, réžia Andrej Tarkovskij, Sovietský zväz, 1962
- Juno, réžia Jason Reitman, Kanada, 2007
- Káva a cigarety, Coffee and Cigarettes, réžia Jim Jarmusch, Spojené štáty americké, 2003
- Keby..., If..., réžia Lindsay Anderson, Veľká Británia, 1968
- Lovcova noc, The Night of the hunter, réžia Charles Laughton, Spojené štáty americké, 1955
- Magnólia, Magnolia, réžia Paul Thomas Anderson, Spojené štáty americké, 1999
- Nahé detstvo, L'enfance nue, réžia Maurice Pialat, Francúzsko, 1968
- Nashville, réžia Robert Altman, Spojené štáty americké, 1975
- Naším láskam, À nos amours, réžia Maurice Pialat, Francúzsko, 1983

- Nech žije republika, Až žije republika, réžia Karel Kachyňa, Československo, 1965
- Nikto ma nemá rád, Les quatre cents coups, réžia François Truffaut, Francúzsko, 1959
- Nikto nevie, 誰も知らない / Dare mo shiranai, réžia Hirokazu Koreeda, Japonsko, 2004
- Pokropený kropič, L'Arroseur arrosé, réžia Louis Lumière, Francúzsko, 1895
- Ríša slnka, Empire of the sun, réžia Steven Spielberg, Spojené štáty americké, 1987
- Slnko v sieti, réžia Štefan Uher, Československo, 1962
- Starý dom uprostred Madridu, Cría cuervos, réžia Carlos Saura, Španielsko, 1976
- Stoj pri mne, Stand by me, réžia Rob Reiner, Spojené štáty americké, 1986
- Svatba, A Wedding, réžia Robert Altman, Spojené štáty americké, 1978
- Ty, ktorý žiješ; Du levande, réžia Roy Andersson, Švédsko, 2007
- Trilógia Terenca Daviesa, The Terence Davies Trilogy, réžia: Terence Davies, Veľká Británia, 1984
- Trojka z mravov, Zéro de conduite, réžia Jean Vigo, Francúzsko, 1933
- Tučné dievča, À ma soeur!, réžia Catherine Breillat, Francúzsko, 2001
- Vzdialené hlasy, pokojné životy; Distant voices, Still lives; réžia Terence Davies, Veľká Británia, 1988
- XX. storočie, Novecento, réžia Bernardo Bertolucci, Taliansko, 1976
- Zázraky, Le Meraviglie, réžia Alice Rohrwacher, Taliansko, 2014
- Zrkadlo, Зеркало / Zerkalo, réžia Andrej Tarkovskij, Sovietský zväz, 1975

ZDROJE

Tlačené

- ARISTOTELES. *Poetika*. 2. vyd. Bratislava. Tatran, 1980.
- ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. 1. vyd. Praha. NAMU, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2
- ČECHOV, Anton Pavlovič. *Za súmraku*. 1. vyd. Bratislava. Európa, 2008. ISBN 978-80-89111-41-1
- CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. 3. vyd., 1. vyd. (oba diely v jednom zväzku). Praha. NAMU, 2009. ISBN 978-80-7331-146-9
- DANCYGER, Ken; RUSH, David. *Alternative Scriptwriting*. 5. vyd. New York. Focal Press, 2013. ISBN 978-0-240-52246-3
- ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 2. dotisk 1. vyd. Praha. Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-0740-5
- FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář*. 1. vyd. Praha. Rybka Publishers, 2007. ISBN 80-87067-65-7
- FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. 2. vyd. Praha. Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944
- GULINO, Paul Joseph. *Screenwriting: The sequence approach*. 1. vyd. New York. Continuum, 2004. ISBN 0-8264-1568-7
- MCKEE, Robert. *Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. 1. vyd. New York. HarperCollins, 1997. ISBN 0-06-039168-5
- PRICE, Steven. *A History of the screenplay*. 1. vyd. Hampshire. Palgrave Macmillan, 2013. ISBN 978-0-230-29181-2
- PHILIPPE, Claude-Jean. *100 films pour une cinémathèque idéale*. 1. vyd. Paríž. Cahiers du cinéma, 2008. ISBN 978-2-86642-539-5
- ŘÍČAN, Pavel. *Cesta životem: vývojová psychologie*. 3. vyd. Praha. Portál, 2014. ISBN 978-80-262-0772-6
- SEGER, Linda. *Making a good script great*. 3. vyd. Los Angeles. Silman-James Press, 2010. ISBN 978-1935247012
- VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. 3. vyd. Praha. NAMU, 2005. ISBN 80-7331-039-2

Internetové

- LEBEAU, Vicky. Childhood and cinema [online]. London. Reaction books LTD, 2008. eISBN 9781861895738
- Michael Koresky [online] 2014 [2014-1-28]. The Long Day Closes: In His Own Good Time. Dostupné z WWW: <<https://www.criterion.com/current/posts/3041-the-long-day-closes-in-his-own-good-time>>.
- Phillip Lopate [online] 2010 [2010-8-17]. L'enfance nue: The Fly in the Ointment. Dostupné z WWW: <<https://www.criterion.com/current/posts/1560-l-enfance-nue-the-fly-in-the-ointment>>.
- Paul Julian Smiths [online] 2007 [2007-8-13]. Cría cuervos . . . : The Past Is Not Past. Dostupné z WWW: <<https://www.criterion.com/current/posts/527-cria-cuervos-the-past-is-not-past>>.
- Pasquale Iannone [online] 2015 [2015-7-14] Age of innocence: Childhood on film. Dostupné z WWW: <<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/age-innocence-childhood-film>>.
- Slovak psychology directory [online] 2016. Predpubertálne obdobie. Dostupné z WWW: <<http://www.psychologia.sk/dospievania1.php>>.
- SSVp [online] 2016. Vývojové teórie. Dostupné z WWW: <<http://www.ssvp.wz.cz/Texty/vyvojovkateorie.html>> .