

Způsob užití filmové řeči ve vodáckých scénách v české kinematografii

Michal Kuthan

Bakalářská práce
2022

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2021/2022

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: Michal Kuthan
Osobní číslo: K19129
Studijní program: B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Studijní obor: Audiovizuální tvorba – Střihová skladba
Forma studia: Prezenční
Téma práce: 1. Teoretická část: Způsob užití filmové řeči ve vodáckých scénách v české kinematografii
2. Praktická část: Střihová skladba audiovizuálního díla, nebo tématický soubor audiovizuálních děl, délka minimálně 12 min., nebo projektová část teoretické bakalářské práce

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část:

Přípustné varianty praktické části:

1) Stříhová skladba audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

2) Stříhová skladba souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

3) Projektová část (realizovaná prostřednictvím metody výzkumu uměním) stříhového charakteru úzce související s teoretickou částí práce. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

Další požadované materiály praktické části:

a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2).

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3).

c) Anotace (var. 1, 2, 3).

d) Technický scénář (var. 1).

e) Štábová listina (var. 1, 2, 3).

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálu a – h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář „Údaje o bakalářské práci studenta“.

Uložení na NAS:

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

1) Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše.

2) Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací. 3) Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

DANCYGER, Ken. *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice*. NY: Routledge, Taylor & Francis Group, 2019. ISBN: 0240813979.

KENDRICK, James. *A Companion to the Action Film*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2019. ISBN: 9781119100744.

LABÍK, Ludovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. Zlín: VeRbUM, 2013. ISBN: 9788087500309.

VALUŠIAK, Josef. *Základy strihové skladby*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2017. ISBN: 9788073314552.

RABIGER, Michael. HURBIS-CHERRIER, Mick. *Directing : Film Techniques and Aesthetics*. US: Bosa Roca, 2020. ISBN: 0815394314.

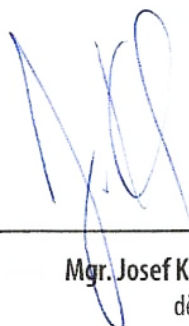
SVOBODA, Miloslav. *Divoká voda*. Týnec nad Sázavou: Vodácká škola AQUA, 2007 ISBN: 9788023991246.

Vedoucí teoretické části: **doc. MgA. Libor Nemeškal, Ph.D.**
Ateliér Audiovize

Vedoucí praktické části: **doc. MgA. Libor Nemeškal, Ph.D.**
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **1. prosince 2021**

Termín odevzdání bakalářské práce: **20. května 2022**



Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
děkan



MgA. Irena Kocí, Ph.D.
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 1. prosince 2021

Beru na vědomí, že

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;

pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne:

Jméno a příjmení studenta: podpis studenta

ABSTRAKT

Tato práce rozebírá doposud nezmapovanou oblast akčních vodáckých scén. Pokusil jsem se vymezit klíčové aspekty filmové řeči. Definovat hlavní problémy spojené s natáčením a zpracováním vodáckých filmů a scén. Na základě analýz jsem sestavil sadu doporučení, jejichž aplikování v praxi by mělo vést k vytvoření funkční a pro diváka důvěryhodné vodácké scény. Ta by měla ovlivňovat postavy a obohacovat děj filmu.

Klíčová slova:

Akční film, montáž, divoká voda, adrenalinová scéna, natáčení vodáckých scén, důvěryhodnost, Raftáci, Na vlastní nebezpečí, Špunti na vodě

ABSTRACT

My bachelor thesis is focused on analyzing a new area – action Whitewater scenes. I tried to aim on crucial aspects of film language and point out some of the main issues connected with shooting and post processing scenes that were captured on the river rapids. Based on my analysis I have defined a set of recommendations that should be followed in purpose to create good and credible Whitewater scenes that move the story and characters forward.

Keywords:

Action film, montage, Whitewater, adrenalin scene, outdoor filming, credibility, Raftáci, Na vlastní nebezpečí, Špunti na vodě

Rád bych poděkoval svému vedoucímu práce doc. MgA. Liborovi Nemeškalovi, Ph.D. Který mi pomohl nejen nastavit směr, ale také se ho držet a tvarovat ho v průběhu psaní. Díky jeho odbornému vedení a konzultacím jsem zvládl tuto bakalářskou práci dokončit.

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

OBSAH

ÚVOD	9
I TEORETICKÁ ČÁST	10
1 VODÁCKÉ FILMY JAKO SOUČÁST ČESKÉ NÁRODNÍ IDENTITY	11
1.1 PŘÍKLADY VÝRAZNÝCH VODÁCKÝCH SNÍMKŮ Z KONCE 20. STOLETÍ	11
1.2 AKČNÍ VODÁCKÉ SCÉNY	13
1.2.1 Natáčení vodáckých akčních scén	14
1.2.2 Stříhová skladba v akčních vodáckých scénách	16
1.2.3 Shrnutí	19
2 METODIKA	20
II ANALYTICKÁ ČÁST	22
3 ANALÝZA AKČNÍCH VODÁCKÝCH SCÉN VE VYBRANÝCH FILMECH	23
3.1 ANALÝZA FILMU RAFTÁCI	23
3.1.1 Dramaturgická analýza	24
3.1.2 Analýza stříhových tendencí	25
3.2 ANALÝZA NA VLASTNÍ NEBEZPEČÍ	28
3.2.1 Dramaturgická analýza	28
3.2.2 Analýza stříhových tendencí	30
3.3 ANALÝZA FILMU ŠPUNTI NA VODĚ	33
3.3.1 Dramaturgická analýza	34
3.3.2 Analýza stříhových tendencí	35
3.4 KOMPARAČNÍ ANALÝZA ROZEBÍRANÝCH FILMŮ NA ZÁKLADĚ STŘIHOVÝCH TENDENCÍ	38
3.5 SOUBOR DOPORUČENÍ NA ZÁKLADĚ ANALYTICKÉ ČÁSTI PRÁCE	39
3.5.1 Shrnutí	42
III PROJEKTOVÁ ČÁST	43
4 ZASAZENÍ MNOU ZPRACOVANÉ VODÁCKÉ SCÉNY DO FILMU POINT BREAK	44
4.1 APLIKOVÁNÍ DOPORUČENÍ Z ANALYTICKÉ ČÁSTI PRÁCE NA VLASTNÍ VODÁCKÉ SCÉNĚ	44
4.2 SROVNÁNÍ MNOU VLOŽENÉ VODÁCKÉ SCÉNY A DALŠÍCH SCÉN Z FILMU POINT BREAK	49
ZÁVĚR	52
SEZNAM POUŽITÝCH ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ	54
SEZNAM OBRÁZKŮ	55
SEZNAM TABULEK	57

ÚVOD

Poslední tři roky jsem měl možnost kombinovat pádlování na divoké vodě a studium střihové skladby. Cestování s kajakem mě inspiruje a dodává motivaci v osobním životě. Jelikož při sjíždění extrémních peřejí platí pravidlo: „Co jsi nenatočil, to jsi nesjel...“, vzniká tedy mnoho videí z divokých řek. To mě donutilo k zamyšlení se. Jak moc se vodáctví promítá i do světa velkých filmových pláten a červených koberců?

Při uvažování o tématu vodáctví ve filmu jsem uvědomil, že splouvání řek není pouze součástí moderní zábavy. V Čechách je kulturně a historicky zakořeněné. Důkazem toho je i založení Svazu kanoistů království českého /dnes ČSK/ 1913¹ nebo existence vodáckých skautských oddílů, či tvorba různých povídek nebo také komiksů s vodáckou tematikou. Jak uvádí web Padler.cz „Vodácké komiksy – typické i avantgardní kresby či malby s bublinami, rozhodně nejsou určeny jenom dětem nebo vodácké omladině. Světoví i naši autoři vytvářejí díla i pro drsné odrostlejší (mnohdy i nejvyšší umělecké kvality). Populárním komiksům a jejich kouzlu tak podléhají mladí i letití.“² České vodáctví se tedy stává inspirací pro mnohé autory různých uměleckých děl. To pro mě bylo podnětem, abych se pustil do hlubšího zkoumání české kinematografie ve vztahu ke splouvání řek.

Vodácké scény se v audiovizuální průmyslu³ objevovaly už dlouho před filmy, které budu rozebírat ve své práci. Záběry, kdy se lidé na různých plavidlech vydávají na cesty, pronikají do filmů napříč žánry. Vyskytují se třeba i v pohádkách např. *Svatojánský věneček* (Jiří Strach, 2015)⁴ nebo třeba v dobrodružném snímku *Cesta do pravěku* (Karel Zeman, 1955). Myslím si tedy, že byť je zaměření mé práce velmi specifické, tak se nejedná o slepou větev kinematografie. Věřím, že má práce pomůže nahlédnout na problematiku vodáctví ve filmech z odborného hlediska a posunout vpřed i mou vlastní tvorbu.

¹ SVOBODA, Miloslav. *Divoká voda*. První vydání. V Týnci nad Sázavou: Nakladatelství Vodácká škola Aqua 2007, s. 15, ISBN 978-80-239-9124-6.

² LAVAY, Martin. Pádler.cz: *Sjíždění řek v komiksech 2* [online]. [cit. 2022-03-27]. Dostupné z: <https://www.padler.cz/sjizdeni-rek-v-komiksech-2>.

³ Vodácké scény se vyskytují nejen ve filmové tvorbě, ale můžeme je najít i v televizních reklamách. Příkladem uvedu reklamu na T-mobile, kde autoři využily tradiční vodácké terminologie – jez. (umělý stupeň, který slouží k regulaci rychlosti toku, případně k odvádění vody pro malé vodní elektrárny) Hlavní postava si zaměnila výstražný pokyn „jez“ za pokyn ke sněžení svačiny.

⁴ Pohádka, ve které je povoláním hlavní postavy plavení dřeva.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 VODÁCKÉ FILMY JAKO SOUČÁST ČESKÉ NÁRODNÍ IDENTITY

1.1 Příklady výrazných vodáckých snímků z konce 20. století

V úvodu své práce bych se rád věnoval třem výrazným filmům, na které jsem postupně narazil při výběrů děl pro analytickou část mé práce. U těchto snímků je možné poukázat na specifické znaky vodáctví v kontextu filmové řeči. V Čechách také vznikl seriál o vodáctví s názvem *Proč bychom se netopili* (Petr Nikolaev, 2009). Svou práci bych rád zaměřil na celovečerní tvorbu. Proto se tomuto seriálu nebudu více věnovat. Zároveň rozsah mé práce a její zaměření nekoresponduje s výčtem všech českých filmů, kde se objeví plavidlo na vodní hladině. Aby práce mohla být vypovídající vzhledem k výzkumným otázkám, tak se ve své práci nevěnuji ani historickým filmům. Mým cílem je porovnat snímky s podobnými technologickými možnostmi. Filmy, které jsem vybral, poukazují na důležité aspekty filmové řeči ve vztahu k vodáctví. Jejich znalost bude výhodná pro jednodušší orientaci v dalších částech mé práce.



Obr. 1 Plakát a výtápnutý snímek vodácké scény z filmu *Svatební cesta do Jiljí*.

Čeští autoři často reflektují národní stereotypy. Vodáctví jako takové bych mezi ně určitě zařadil. Snímek *Svatební cesta do Jiljí* (Hynek Bočan, 1983) je dobrým příkladem, kdy zazní konkrétní hlášky pro český národ typické, jako například že: „Vztah se prověří pořádně až na řece.“ V tomto filmu se navíc vodáctví objevuje v druhém bodu zvratu a je zásadní pro vývoj postav a děje samotného. Jedná se tudíž o film, ve kterém je vodácká scéna zásadní pro celkový vývoj vztahové i akční linie, a to i přesto, že vodáctví není jeho hlavním tématem.

Již dříve jsem ve své práci poukázal na tradici vodáckých oddílů v Čechách.⁵ Volba dalšího filmu tedy reflektuje tvrzení o určitém nastavení vodáckých filmů a jejich obsahu vzhledem k historickému kontextu. Jedná se o klasickou ukázkou dětského vodáckého putovního tábora. Film *Stav ztroskotání* (Vít Olmer, 1983) je zároveň dobrým příkladem úměrně vybraných akčních vodáckých momentů tak, aby divák uvěřil skutečnosti filmového vyprávění. Zásadním aspektem při sledování tohoto filmu pro mě byla úvaha, jakým způsobem se transformuje vodáctví v Čechách a jak je zobrazováno ve filmech. Moderní česká kinematografie nám totiž nabízí snímek k porovnání s názvem *Špunti na vodě* (Jiří Chlumský, 2017). Tematicky jsou si filmy velice blízko, ale zároveň jsou velmi odlišné vzhledem na hodnoty, které reprezentují. Z filmu *Stav Ztroskotání* můžeme vnímat témata jako: putování, oddíl, soudržnost, dospívání, příroda, přátelství.⁶ Na druhou stranu máme film *Špunti na vodě*: rodina, řeka, dospívání, alkohol, difference osobností. Můj vlastní pocit je takový, že vodáctví v Čechách se vlastně ztrácí. Transformuje se v rodinné výlety nebo výpravy za účelem požívání nadměrného množství alkoholu. Tento rozdíl právě velmi dobře zachycuje česká kinematografie, která tak nastavuje zrcadlo naší společnosti.



Obr. 2 Porovnání podobných scén z filmu Stav Ztroskotání a Špunti na vodě. Obdobné vytypnuté okénko jsem již u kázal výše u filmu Svatební cesta do Jiljí.

Cesta na jihozápad (Zdeněk Sirový, 1989) je dalším snímkem, který bych rád představil. Vyjma překvapivě dobře zpracovaného splouvání řeky se jedná o jeden z mála českých westernových snímků. Naskytl se mi možnost sedět v kánoji z tohoto filmu. Ta se aktuálně nachází ve Zlínském filmovém ateliéru na Kudlově. Hlavním důvodem, proč jsem vybral tento film, je výběr lokace, kde byl snímek natočen. Krajina, kterou filmaři vybrali, velmi

⁵ Sice českých vodáckých oddílů je již minimum. Nicméně stále existují skupiny, které se v Čechách udržely a fungují i v současnosti.

⁶ V potaz samozřejmě musíme brát i historický kontext a dva odlišné politické systémy ve kterých filmy vznikaly. Toto by bylo též zajímavé téma na porovnání. Do mé práce se již tematicky bohužel nevejde.

napomáhá důvěryhodnosti celého snímku. Obecně je vodáctví velice úzce spojeno s přírodou, kterou řeky protékají. Proto je důležité vybrat správnou lokaci pro natáčení. Tématu krajiny kolem řek se budu věnovat dál v mé práci. Dle webového serveru filmovyprehled.cz byl film natočen na ruském pohoří Altaj. Ve filmu se ve vedlejší roli objevil významný český režisér současnosti – Jan Hřebejk.⁷



Obr. 3 Záběry z filmu *Cesta na Jihozápad*, který se natáčel v pohoří Altaj.

Výše zmíněné filmy blíže poukázaly na základní prvky filmové řeči spojené s tematikou vodáctví a zasadili je do širšího kontextu. Není náhodou, že všechny výše představné filmy (i přes různou tematiku) spojuje jeden společný prvek – akční vodácká scéna.

1.2 Akční vodácké scény

V této podkapitole se dostáváme blíže k jádru této práce. Akční scény odehrávající se na divoké vodě ve mně často při jejich sledování nevyvolávají nejlepší dojem. Proto jsem jakožto střiháč často přemýšlel, jestli by nebylo možné scénu zpracovat lépe. Zda neexistují postupy, jak upravit nebo přetočit scénu tak, aby působila na diváka důvěryhodně a vyvolala v něm žádané emoce. Aby bylo možné posoudit vodácké scény z hlediska filmové řeči, tak bych rád v této kapitole definoval, jak by se mělo pracovat s filmovou řečí u tradičních akčních scén. Také bych rád poukázal na společné prvky s vodáckou akční scénou. Na základě toho pak bude možné si uvědomit širší souvislosti v analytické části práce. Hlavně v průběhu analýz stříhových tendencí.

⁷Filmovyprehled.cz: *Cesta na Jihozápad* [online]. [cit. 2022-03-27]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397625/cesta-na-jihozapad>.

1.2.1 Natáčení vodáckých akčních scén

Natáčení v prostředí řek s sebou nese i množství rizik, kterým je filmařský štáb vystaven. Obtížnost divoké vody se dělí na šest stupňů obtížnosti. Ty jsou značené na stupnici WW1-6⁸. Pokud se zaměříme na natáčení akčních scén na divoké vodě, tak bychom se měli pohybovat mezi stupni WW 3-4. (Stupeň 5 je již opravdu hazard a tuto obtížnost sjíždí pouze malé skupinky velmi zkušených jezdců.)⁹ V této části stupnice se můžeme setkat s vodními útvary jako jsou vysoké vlny, dlouhé náročné přeje, velké válce (vlnoválce), víry nebo málo přehledné průjezdy. To vše nabízí prostor pro zajímavé a akční záběry. Zároveň s tím přichází ale i nebezpečí a potenciální ohrožení života štábu i herců.

Řeka musí mít dostatečný spád, aby vytvořila divoké přeje. Což znamená, že si našla cestu geologickými podložím tak, že vymíláním sedimentu vytvořila kaňon, soutěsku nebo v českých podmínkách nejčastěji hluboké údolí. Z toho vyplývá problém s dostupností obtížných úseků řek, protože se taková místa často nachází mimo civilizaci. Obvykle bývá náročné tam dostat jakoukoliv techniku a základnu pro filmový štáb.

Řeka je také zdrojem vody pro místní faunu a flóru. Stromy a keře, které jsou kolem řeky vytváří další přirozenou překážku v používání techniky. Filmaři tedy musí přistupovat ke kompromisům a zároveň pečlivě vybírat lokace, tak aby přístup k nim byl co nejsnazší. Dobrým přístupovým bodem k řekám jsou například přehrady. K těm vždy vede zpevněná cesta, a tudíž je jednodušší se k řece s technikou dostat.

Výběr lokace pod přehradou též umožňuje filmařům zajistit konzistentní průtok po celou dobu natáčení, což je v českých podmínkách neobvyklé. Většina českých divokých řek je závislá na deštích nebo jarním tání (většinou na kombinaci obojího). Obvykle řeky kulminují do dvanácti hodin od ustání deště. Navíc přehrady udržují své kapacity i v letních měsících. To je pro natáčení mnohem příjemnější než nízké teploty při jarním tání. Z tohoto úhlu pohledu jsou přeje pod přehradou pro účely natáčení v Čechách jasnou volbou.

Dalším problémem při pohybu kolem řek je ochrana krajiny. Velké množství jich protéká skrze CHKO (chráněná krajinná oblast) nebo národní park. To filmařům velice komplikuje

⁸ WW zkratka pro white water = bílá voda (přeloženo za Aj). Tento termín se v běžné praxi uchytil, jelikož v přeje vznikají tím, že voda padá přes kameny nebo skalní prahy a tím dochází k jejímu provzdušnění. Bubliny vzduchu se pak dostávají na povrch a zpěněná voda má bílou barvu.

⁹ WW 6 je již téměř nesjízdná i pro profesionální kajakáře a označení se v běžné praxi spíše nepoužívá. Proto replika z filmu Raftáci, kdy se mluví o tom, že je čekají přeje mezi WW5-6, není úplně relevantní. Čertovy schody jsou svou obtížností klasifikovány WW4 (5). Navíc většina záběrů je natočena na peřejích nad Čertovými schody a obtížnost sjížděného úseku je spíše WW2-3.

dopravu techniky, použití energetických zdrojů a způsobuje další technické problémy. Je tedy důležité při výběru terénu zvážit úroveň ochrany přírody v dané oblasti.

Sjezd divoké vody je extrémní sport. Je tedy důležité neohrozit herce na životě. Proto při natáčení vodácké akční scény je důležité mít k dispozici kvalifikovaný záchranný tým. Ve filmu *Raftáci* je možné tento tým zahlédnout hned v několika záběrech. Z obrázků jasně vidíme, že kaskadéři se vyskytují v záběrech opravdu často. I přesto si jich běžný divák nevšimne. Je tedy důležité najít kompromis, abychom dostali vodní záchranáře co nejbližší k hercům a zároveň aby ale nebyli vidět v záběrech.



Obr. 4 Vodní záchranáři ve filmu *Raftáci*.

Z předchozího odstavce je zřejmé, že se nejedná o zcela bezpečné natáčení. S tím se pojí i počet pokusů, které na natočení konkrétního záběru máme. V náročných peřejích může dojít k překlopení raftu. Obvykle za jedním obtížným úsekem následuje hned další nebezpečná pasáž. Mohlo by tedy dojít k ohrožení herce. Proto se při natáčení sjezdu náročné peřeje nabízí možnost více kamerového snímání. V tomto ohledu jsou velkou výhodou kamery přidělané přímo na lodi, které nám snímají buďto řeku ze špičky raftu, POV postavy nebo se jedná o záběr na postavy zaznamenávaný po celou dobu sjezdu peřeje. Zároveň, jak píše prof. Ludovít Labík „Každé spojení dvou záběrů nám umožňuje filmový čas vzhledem na realistický příběh zopakovat, prodloužit, zkrátit.“¹⁰ Z toho vyplývá že vhodnou skladbou záběrů můžeme i z krátké peřeje vytvořit poměrně dlouhý úsek divoké vody.

Další překážkou mohou být samotní vodáci. V Čechách tečou divoké řeky velmi vzácně. Vodáckou základnu přitom máme hlavně díky oddílům silnou. Proto ve chvíli, kdy se objeví vhodný vodní stav, tak se na řece budou vodáci vyskytovat, a tudíž i narušovat průběh natáčení. Je proto důležité o tomto faktu informovat na vodáckých serverech a zároveň připravit zábor natáčeného úseku.

¹⁰ LABÍK, Ludovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. Ve Zlíně: VeRBuM, 2013. s. 129, ISBN 978-80-87500-30-9.

1.2.2 Stříhová skladba v akčních vodáckých scénách

Akční scéna má z hlediska filmové řeči svá specifika a ty přebírá i scéna která se odehrává na divoké vodě. Jedná se totiž o scénu, která je mimo jiné rychlejší než to, co jí předchází, a zároveň než to, co jí následuje (pokud okolo není jiná akční scéna).¹¹ Toto je velmi zjednodušená definice akční scény. Informace, kterou nese, je zásadní pro skladebnou řadu ve scéně. Pokud se zaměříme na samotnou kadenci záběrů, tak obvykle bývá jejich četnost stříhů mnohem vyšší než u scén přílehlých.

Karl Reisz popisuje ve své knize základní stříhové pomůcky¹², kterými by se akční scéna měla řídit. Tyto pravidla pomohou zasadit scény odehrávající se na divoké vodě do kontextu akčních scén při analýze stříhových tendencí. Té se budu věnovat v analytické části mé práce.

- Každá akční sekvence by měla být pro diváka dostatečně čitelná, tak abychom ho nezmátli přestříháváním (popř. křížovým stříhem).

Výše zmíněná poučka se váže i ke Kendrickově definici, která pojednává o rychlosti akční scény. Pokud chceme dynamizovat scénu stříhem, musíme udržet v divákovi pocit, že má přehled o tom kdy a kde se ve filmu aktuálně nachází. Díky tomu může sledovat děj a sekvence více působí na jeho emoce. Zároveň je důležité si uvědomit, že nezáleží na tom, kolik máme ve scéně herecké akce, pokud to není založeno na postavách a jejich emocích.¹³ Tedy pokud budeme mít velmi dynamickou scénu, která ale nebude korespondovat s hereckými polohami a akcí hlavních postav, tak scéna jako celek nebude pro diváka fungovat.

- Pracovat s tempo rytmem scény tak, aby se v sekvenci dosáhlo požadovaných změn v dramatickém napětí.

Každý dobrý vypravěč by měl mít smysl pro obojí: tempo i rytmus.¹⁴ Dancynger ve své knize *The Technique of Film and Video Editing* uvádí jako dobrý příklad práce

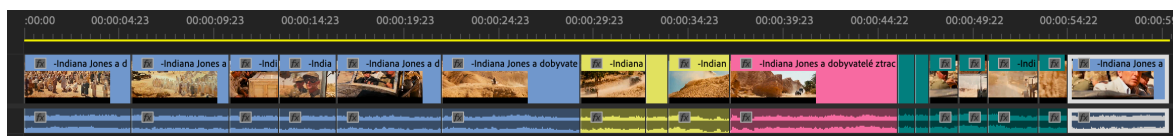
¹¹ KENDRICK, James. *A Companion to the Action Film*. V Hobokenu: Wiley-Blackwell, 2019. s. 126, ISBN 978-1119100492.

¹² REISZ, Karel. *The Technique of Film Editing*. 2nd ed. V Londýně: Focal Press 2009. s. 62, ISBN 9780240521855.

¹³ HULLFISH, Steve. *Art of the cut: conversations with film and TV editors*. V New Yorku: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017. s 129 ISBN 978-1-138-23866-4.

¹⁴ Tamtéž s. 69

s tempem honičku koně a nákladáku z filmu *Dobyvatelé ztracené Archy* (Steven Spielberg, 1981), kde je práce s tempo rytmem využita k oživení honičky.¹⁵

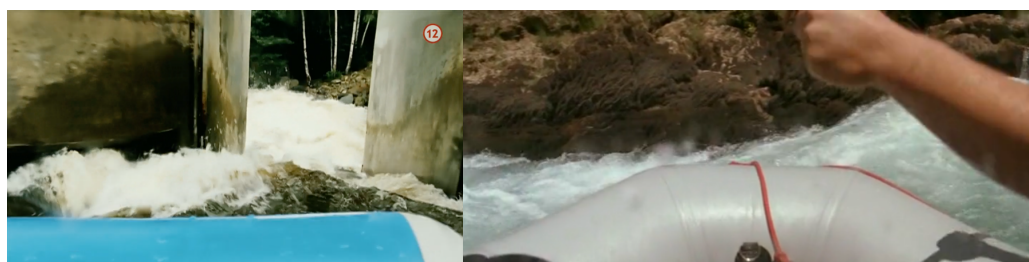


Obr. 5 Časová osa honička z filmu *Dobyvatelé ztracené Archy*.

Kde je dobře vidět práce s tempo rytmem.

- Odstrihávat na reakce pozorovatelů, za cílem překlenout časové úseky v kontinuálních akčních záběrech, tak aby scéna měla větší emoční dopad na diváka. Důležité je ale také mít na mysli pravidlo, které je zmíněno v jednom z rozhovorů v knize *Art of the Cut*.¹⁶ „Nikdy neodstříhávejte od něčeho, ale naopak přestříhávejte na něco.“ Jako autoři tedy musíme uvažovat nad tím, jakou přidanou hodnotu odstříhnutí přinese.
- Kombinováním různých záběrů jedné a té samé akce dosáhneme rozmanitosti a iluze kontinuitního pohybu ve scéně.

Velmi silným nástrojem pro formování úhlu pohledu na scénu je POV. (Point of view – též možné ve filmovém jazyce interpretovat jako „pohled postavy“.)¹⁷ Duplikování té samé akce v širokých záběrech a následně v POV je velmi často ve vodáckých scénách používáno.



Obr. 6 POV záběry z raftu – filmy *Rafťáci* a *Na vlastní nebezpečí*.

¹⁵ DANCYGER, Ken. *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice*. Sixth edition. V New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017. s 198. ISBN 978-1-138-23866-4.

¹⁶ HULLFISH, Steve. *Art of the cut: conversations with film and TV editors*. V New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017. s 111. ISBN 978-1-138-23866-4.

¹⁷ HULLFISH, Steve. *Art of the cut: conversations with film and TV editors*. Ve Velké Británii: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017. s 136. ISBN 978-1-138-23866-4.

Hudba se obvykle používá k přechodu, vyplnění scény nebo nastavení atmosféry. Pokud je hudba použita k vytvoření atmosféry, měla by po jejím nastavení zalnout a objevit se až později.¹⁸ V tomto ohledu jsou vodácké scény neobvyklé. Ve většině případů (i mimo českou kinematografii) jsem narazil na dva principy práce s hudební dramaturgií. Buďto hraje hudba pořád, nebo nehraje vůbec. Naopak osobně bych si uměl představit, že bude hudba použita k nastavení atmosféry a následně zalne. Voda totiž prostřednictvím ruchů vytváří svou vlastní skladbu a vybízí tedy ke komplexnější práci s ní samotnou. Jeden a ten samý vodní válec můžeme nechat znít různě. Dosáhneme tak dramatického efektu, nebo naopak můžeme pouze informovat diváka o přítomnosti vodního útvaru. Vyšší dramatickosti docílíme například použitím hlubšího a hlasitějšího zvuku válce. Běžný divák netuší, za jakých podmínek má hukot vody, jak zní. Je tedy možné libovolně manipulovat se zvukovým vyobrazením peřeje. Vodácké filmy si ale hudební dramaturgií pomáhají. Autoři vytváří přechody a snaží se hudbou dynamizovat celou vodáckou akční scénu. Ta pak působí na diváka komplexněji a rychleji. Na druhou stranu pak může vytvářet dojem, že do filmu nepatří. Funguje tedy spíše jako samostatný útvar. (Má blíže ke stylu videoklipu než narativnímu vyprávění.) Využití zvukové dramaturgie je také dáno i žánrem konkrétního filmu a kontextem ve kterém se scéna odehrává.

Každý jeden prvek filmové řeči by měl mít z hlediska dramaturgie své opodstatnění. Zároveň ale můžeme říct, že akční scéna sama o sobě je tak výrazným prvkem, že musí mít zásadní vliv na akční i vztahový vývoj příběhu. Je důležité si uvědomit, že snímání scén odehrávajících se na divoké vodě je kvůli náročným podmínkám odlišné. Jinak se například pracuje s velikostmi záběrů. Detail a velký detail na herce se skoro nepoužívají, jelikož by bylo těžké se dostat blízko k hercům a příliš nezměnit předsnímací jednoty. Na druhou stranu se často filmaři snaží zamaskovat prostor, aby nebylo vidět, že neodpovídá časoprostorová kontinuita snímání. Tudíž se používají zase naopak obecně užší záběry, než je běžné. Velké celky se vyskytují v montážích spíše výjimečně. Vodácká scéna také může obsahovat motivy nebo se přímo i motivem stát. Jak jsem již výše nastínil, tak akční scéna je výrazný prvek filmové řeči. Je tedy důležité, aby všechno mělo své opodstatnění a fungovalo v rámci celého konceptu díla.

¹⁸ RABIGER, Michael. *DIRECTING: Film Techniques and Aesthetics*. Ve Velké Británii: Routledge, Taylor & Francis Group, 2020. s 136. ISBN 9780815394310.

1.2.3 Shrnutí

V této části práce jsem se snažil nastínit kontext a problematiku vodáckých scén v české kinematografii na výrazných českých filmech s vodáckou tematikou z konce 20. století. Následně jsem přistoupil k objasnění základních problémů a limitů v prostředí divoké vody. Také jsem se pokusil poukázat na základní principy postprodukce akčních scén, aplikovaných na scény odehrávající se na divoké vodě. Cílem bylo vymezit a definovat základní pojmy spojené s jejich tvorbou, tak abych s nimi mohl dále pracovat při analýze vybraných filmů.

2 METODIKA

V mé práci se zaměřuji na identifikaci a analyzování konkrétních postupů využití filmové řeči ve vodáckých akčních scénách. Ty musí mít svůj dramaturgický význam v rámci celého díla. Zároveň se zaměřuji pouze na analýzu konkrétních scén, a nikoliv celých snímků jako takových.

K analýze jsem si zvolil tři vodácké filmy natočené po roce 2000. Ty jsem vybíral tak, aby v zásadních momentech obsahovaly vodáckou akční scénu. Zároveň se musejí alespoň ze 60 % odehrávat buďto přímo na vodě nebo alespoň v okolí řeky. Dalším aspektem výběru byla doba vzniku filmů. Díky dnešním technologiím jsme schopni se i s technikou dostat téměř na jakákoliv místa. Tím pádem mají autoři volnou ruku ve volbě typu záběrů. Z tohoto důvodu jsem vybíral filmy od roku 2000, tak aby výsledek analýzy byl co nejvíce relevantní.

Konkrétně analyzuji filmy: *Raftáci* (2006, R: Karel Janák), *Na vlastní nebezpečí* (2007, R: Filip Renč) a *Špunti na vodě* (2017, R: Jiří Chlumský)

V analytické části jsem na tři vybrané filmy dle výše popsaného klíče postupně aplikoval dvě různé analýzy. Cílem bylo získat data k porovnání pro výslednou komparační analýzu. Nejprve jsem se zaměřil na dramaturgickou analýzu. Ta mi poskytla základ pro výběr zásadní akční sekvence v každém ze tří snímků. Následně jsem aplikoval analýzu konkrétních střihových tendencí na všechny tři filmy a v poslední části – komparační analýze jsem postavil jednotlivé principy užití filmové řeči ve vodáckých akčních scénách proti sobě. Tam jsem hledal jejich společné průsečíky nebo naopak odlišnosti.

Abych mohl efektivně pracovat s dramaturgickou analýzou, tak jsem na časové ose barevně oddělil jednotlivé tematické části. Z toho vyplývá nakolik a v jaké intenzitě film pracuje s vodáckými scénami. Ty jsem vyznačil modře. Oranžovou barvou jsem vyznačil scény spojené s vodáckým putováním. Například scény, které se odehrávají ve vodáckém kempu. Červeně jsou označené scény, které se vodácké tematiky nedotýkají. Zároveň jsem strukturu každého z analyzovaných filmů zanesl do beatsheetu (dle interpretace prof. Labíka), tak abych byl schopen určit významnost vodácké scény vzhledem k akční a vztahové lince příběhu. Položky, které jsem ve filmu nenalezl, jsem do beatsheetu nezaznamenal. Jelikož nejsou zásadní pro můj další výzkum, tak se jejich absencí v analytické části mé práce nebudu zabývat.

Následná analýza střihových tendencí mi pomohla poukázat na konkrétní aspekty střihové skladby z analyzovaných scén. K funkčnímu porovnání jsem si, tak jako u dramaturgické

analýzy, rozstříhal celou scénu po jednotlivých záběrech. Ty jsem následně zanesl do tabulky, abych vytvořil dostatečně funkční podklad pro identifikaci střihových rozhodnutí. Je třeba si uvědomit, že se ale jedná o scény, kde je zachycen akční sport. Z toho důvodu často dochází k užití vnitrozáběrové montáže. Může tedy dojít k částečnému zkreslení dat. Autoři se snaží ale ve většině případů snaží zamaskovat reálný časoprostor. Tempo rytmus scény je tedy spíše tvořen samotným střihem. Tudíž by zkreslení nemělo být příliš významné.

V závěru analytické části jsem aplikoval komparační analýzu na všechny vybrané akční sekvence. Opět jsem do tabulky zanesl použité prvky filmové řeči, které byly pro vodáckou scénu zásadní. Zároveň jsem barevně označil, jak dle mého názoru fungovaly v rámci dané scény. Výsledkem této analýzy by mělo být nalezení společných prvků a zároveň identifikování funkčně použitých aspektů filmové řeči. Poté budu schopen definovat prvky které jsou funkční a posoudit zda existuje klíč, jak vodáckou scénu vytvořit, tak aby působila důvěryhodně a vzbuzovala v divákovi emoce.

Projektovou část své bakalářské práce jsem pojmul tak, abych si v rámci celovečerní filmové tvorby ověřil platnost svých tvrzení z analytické části. Toho bych rád docílil nahrazením jedné scény z filmu *Point Break* (Ericson Core, 2015) za vodáckou akční scénu a následně ji porovnal s ostatními akčními scénami ve filmu. Zároveň bych na ní rád demonstroval využití prvků, které se mi ukázaly jako podstatné pro kvalitní akční vodáckou scénu.

II. ANALYTICKÁ ČÁST

3 ANALÝZA AKČNÍCH VODÁCKÝCH SCÉN VE VYBRANÝCH FILMECH

Cílem analytické části mé práce je rozebrat jednotlivé akčních scény odehrávajících se na divoké vodě, tak abych získal validní data, která budu moci mezi sebou porovnat. Na základě porovnání bych pak rád vyvodil závěr své práce. Svůj výběr jsem zúžil na filmy zabývající se vodáckou tematikou. Tyto snímky nejdříve jednotlivě rozeberu, tak aby mi vznikla sada dat pro komparační analýzu. Její výsledek by měl ukázat, zda se v sekvencích nacházejí společné prvky filmové řeči a jakým způsobem se s nimi pracuje. Z toho pak budu moci vyvodit na co se zaměřit při tvorbě těchto scén. Rád bych určil, jakým způsobem pracovat se scénou odehrávající se na divoké vodě, aby pak působila na diváka důvěryhodně.

Z mého původně širokého a nekonzistentního výběru nebylo možné vyvodit adekvátní závěr práce. Proto jsem se uchýlil k selekci filmů dle různých kritérií. Jak již bylo nastíněno v metodice, tak jsem postupoval dle čtyř hlavních faktorů. Nejzásadnějším kritériem je téma a plocha na které se vodácké scény odehrávají. To jsem selektoval tak, že jsem si určil minimální plochu 60% (bez úvodních a závěrečných titulků), kdy se film musí odehrávat na řece nebo v jejím okolí. Příběh musí zároveň vycházet ze sjíždění řeky. Také jsem si stanovil podmínku, že se vodácká akční scéna musí nacházet v jednom z hlavních strukturálních bodů filmu, tak aby ovlivňovala jeho děj. Posledním kritériem byla doba vzniku. Chtěl jsem totiž, aby byl film natočený po roce 2000. Tuto selekci jsem zvolil hlavně z důvodu technologických možností při natáčení. Myslím, že díky tomuto klíči se mi podařilo vybrat tři filmy, které obsahují odpovídající pasáž k porovnání.

Jak již bylo uvedeno v metodice, vybral jsem tyto tři filmy:

Raftáci (2006, R: Karel Janák), *Na vlastní nebezpečí* (2007, R: Filip Renč) a *Špunti na vodě* (2017, R: Jiří Chlumský)

3.1 Analýza filmu *Raftáci*

Jedná se o klasickou komerční komedii s jasným cílením na mladé lidi v období puberty. Film je nabitý jednoduchými, ale účinnými vtipy a sexuálními narážkami. Hlavní postavy filmu Filip a Dany mají jasný cíl. Vyrazit na vodu a zbavit Filipa jeho nekonečné smůly při snaze o první pohlavní styk. To se jim ale komplikuje, když se na vodě setkávají s Danyho rodiči a ty jim dávají na starost malého Honzika – jeho brácha. Bod zvratu přichází ve chvíli,

kdy se na řece objevuje dívčí vodácký kurz. Po mnoha pokusech o sblížení nakonec oba protagonisty skončí na vrakovišti zničení svými neúspěchy. Ale přeci jen existuje naděje, jak celou situaci zachránit. Postaví si provizorní vor a holky doženou. Aby unikli problému, který nastal s Danyho rodiči, tak naskakují do raftu a vrhají se do náročných peřejí. Nakonec se sejdou s holkami na bále a vše dobře dopadne. Jak už je zjevné z popisu děje, tak tento film by měl tedy splňovat veškerá potřebná kritéria pro mou analýzu.

3.1.1 Dramaturgická analýza

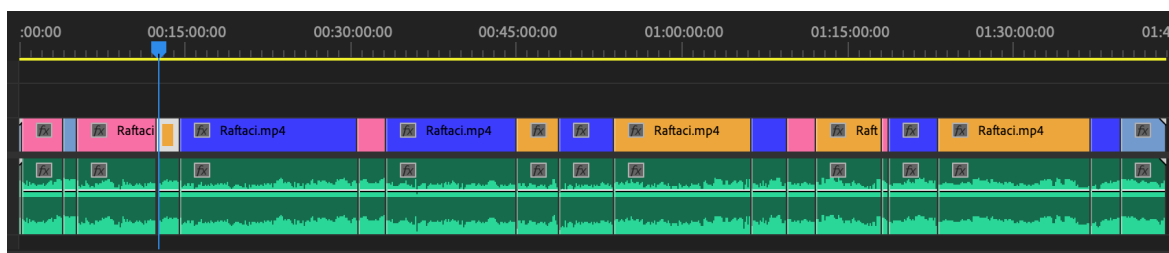
Zde je mým cílem určit v rámci dramaturgického konceptu celého snímku, kterou akční scénu použiji pro analýzu stříhových tendencí. Zda scéna dostatečně posouvá příběh. Což znamená, že se scéna musí nacházet v beatsheetu, kde vycházím z interpretace Snydera prof. Labíkem. Zároveň zanesu scénu na časovou osu, tak aby bylo jasné, kde se scéna ve filmu nachází.

BEAT		
Úvodní scéna	Cíl PROTAG. -> mít sex	1m
Pojmenování tématu	Věčný panic	3m 30s
Expozice	Nafouknutí raftu - odezd na vodu	8m
Zápletka	Zákaz od matky	8m 50s
Úvaha o možnostech	Pojedeme domu, nebo ne?	15m 30s
1. bod zvratu	Přitopení se +Přijezd holek	24m
Začátek vedlejšího příběhu	Hasiči se objevují na scéně? - spíše motiv	5m 20s
Střed filmu	Pokažené rande v krmelci	48m 30s
Vše je ztraceno	Bez věcí sledují holky	1h 15m 45s
Bod beznaděje	Vrakoviště	1h 17m 15s
2. bod zvratu	Postavení trabantu a sjetí peřejí na raftu	1h 18m
Finále	Hasičský bál	1h 25m
Závěrečná scéna	Záchrana Dominikem H.	1h 38m 27s

Tab. 1 Beatsheet k filmu Raftáci.

Na základě této tabulky vidíme, že vodácká scéna se nachází přímo v bodě zvratu. Respektive bod zvratu vodáckou scénu odstartuje. Zároveň je v tomto případě vodácká scéna

druhým bodem zvratu v B-story. Jedná se o moment, kdy strach přemůže staré křivdy a otec Danyho vychází ze scény jako hrdina. Tudiž scéna na divoké vodě je výrazně propsána do struktury filmu jako takového. Z toho vychází že je scéna dostatečně nosná pro další část analýzy. Tou je analýza stříhových tendencí aplikovaná na konkrétní scéně odehrávající se na divoké vodě.



Obr. 7 Raftáci – časová osa poměru vodáckých scén.

Vodácká scéna, kterou budu rozebírat slouží také jako odpoutávající motiv od proměny postav v B-story. Mezitím co sledujeme akční sekvenci, tak dochází k proměně postav otce a matky Danyho. Ti k nacházejí cestu zpět k sobě díky nebezpečí, strachu a adrenalinu.

Na základě dramaturgické analýzy jsem si potvrdil, že film je pro analýzu skutečně vhodný. Zároveň scéna, která se odehrává na divoké vodě, funguje jako odpoutávající motiv a posouvá jak akční, tak vztahovou linku kupředu.

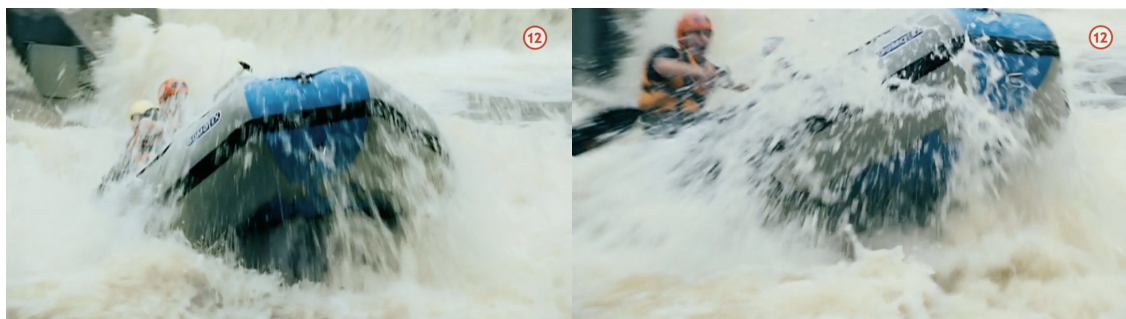
3.1.2 Analýza stříhových tendencí

Vodácká akční scéna ve filmu Raftáci je z mého pohledu specifická protahováním celkové délky scény. Takový jsem měl první pocit po kritickém shlédnutí scény. Opakující se záběry a absence rozmanitosti velikosti obrazů se odráží na celkovém diváckém dojmu. Obecně scéna diváka spíše mate, než aby ho vedla akčním dějem kupředu. Proto bych rád pomocí analýzy stříhových tendencí zjistil, proč takto sekvence působí.

Akční vodáckou scénu jsem v tomto případě vymezil, tak že začíná v momentě, kdy se odstřihává od Dannyho mámy a následující záběr je již na peřej, kterou budou sjíždět. Je to zároveň moment, kdy začíná akční hudba. Za konec považuji moment, kdy protagonisté přirazí s raftem ke břehu. Délka scény mi potom vychází na 1 minutu a 3s s průměrnou délkou záběru 1,8s a počtem 35 záběrů. Z toho vyplývá, že se nejedná o vyloženě rychlou akční montáž. Tudiž bych jako divák rád vnímal časoprostorovou kontinuitu ve scéně.

„Aby se divák vždy správně orientoval, aby byl děj vyprávěn srozumitelně, k tomu nám slouží celá řada pravidel k zachování jednoty pohledů.“¹⁹ V případě této scény dochází k zvláštnímu překračování filmové osy. Zároveň stříháme na sebe 5 stejně velkých záběrů, které se odehrávají ve stejném časoprostoru. Tato pasáž otevírá druhou půlku akční scény a diváka dle mého názoru spíše zmate. Vytváří totiž iluzi akčnosti stříhovou skladbou a vzniká tak kontrast stříhu a obrazu. Myslím si, že by bylo možné tuto část úplně vypustit a nechat pouze jeden delší záběr pro uklidnění před finální gradací scény.

Cíleně užitým stříhovým prostředkem je vázání opakujících se záběrů na sebe. Tohoto bylo využito ve scéně třikrát. Pokaždé při průjezdu vlny nebo válce. Vzhledem k tomu, že se jedná o komedii mi tento prvek nevadí, ale zároveň si nemyslím, že by byl nepostradatelný. Jelikož opět zpomaluje tempo, jsem přesvědčen že by šlo tu stejnou akci pokrýt z více úhlů. Projetí jednoho válce tak ukázat vícekrát. Toto je běžný postup při tvorbě videí z divoké vody. Typicky se tento postup používá u natáčení vodopádů. Nemyslím si, že se ale technika opakování záběrů dá kombinovat s ukázáním stejné akce z více úhlů. Na diváka to pak může působit už příliš repetitivně. Obzvláště pokud vezmeme v potaz obecně se zvyšující potřebu množství dávkovaných informací.



Obr. 8 Raftáci – Peřej „Okno“ – opakující se záběry jedné akce.

Co se týká přílišného opakování jedné akce, tak bych rád poukázal na první část rozebírané akční scény. Ta se odehrává na umělé peřeji zvané „Okno“. Scéna se skládá z 11 záběrů. Na tomto množství záběrů ukazujeme cca 15 metrů divoké vody. Je pravdou, že tato peřej je zajímavá a dá se natočit z mnoha úhlů díky jednoduché dostupnosti. Akce je nasnímaná ze 3 úhlů, kdy se švenkovalo kamerou a sledoval raft. Nabízí se tedy vytváření triád záběrů. Zároveň díky pohybu raftu se měnila i kompozice a tudíž vznikla rozmanitost a jedinečnost

¹⁹ VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. V Praze: Akademie múzických umění, 2018. s 016. ISBN 978-80-7331-386-9.

v celé scéně. Ve výsledném zpracování ale vidím problém v přílišném duplikování záběrů, které je ještě podpořeno opakující se akcí. Z toho vyplývá, že scéna tempo rytmicky opět nefunguje.



Obr. 9 Raftáci – „Okno“ záběrování sjezdu přeje.

Posledním aspektem stříhové skladby, kterému bych se chtěl v této analýze věnovat, je dělení obrazovky. To bylo v analyzované scéně využito pouze jednou a na mě to tím pádem působilo dost rušivě. Dělená obrazovka děj neposouvala nikam dál ani nepřidávalo žádnou novou informaci. Z mého pohledu je jediným důvodem užití tohoto prvku ve scéně, aplikování jej již dříve ve filmu. Nicméně si myslím, že ani v jednom z případů dělený obraz neposouvá ani akční a ani příběhovou linku příběhu. Jedná se tedy pouze o formální prostředek, který byl moderní v době vzniku filmu. Předpokládám, že autoři tento prvek využili právě z tohoto důvodu.



Obr. 10 Raftáci – Užití dělené obrazovky ve filmu.

Díky žánru a době tvorby filmu je tedy možné některé prvky přijmout jako stylizaci. Obecně se ale výše v práci potvrdilo, že scéna je zbytečně překombinovaná z hlediska stříhové skladby. Kdyby byla vystavěná více přímočaře, tak by pravděpodobně fungovala na diváka lépe. Chápu ale zase aspekt toho, že k této vodácké scéně gradujeme celou plochu filmu a tudíž je třeba ji udržet na obrazovce déle než 30s. Zkusil bych ale zvolit spíše rozmanitější práci s tempo rytmem, než aplikaci výše zmíněných stříhových postupů. Také bych zkusil

více prodat divákovi přírodu, ve které se Čertovy proudy²⁰ nachází. Řeka protéká v poměrně divoké a nedotčené přírodě, která by měla hrát ve filmu svou roli. Umím si představit, že kdyby se scéna vyčistila od výše zmíněných stříhových výstřelků a prodalo se trochu prostředí, tak by scéna mohla fungovat hezky. Jelikož určitou emoci strachu, euforie a adrenalinu si z ní odnáším.

3.2 Analýza Na vlastní nebezpečí

Tematické zaměření se u tohoto filmu nejvíce blíží k tomu, co bych rád analyzoval. Zároveň z hlediska užití filmové řeči, je ale dle mého názoru nejslabším z rozebíraných snímků. Toto tvrzení bych rád níže podpořil analýzou stříhových tendencí. Příběh pojednává o vodácké expedici na Balkán, kde hlavní postava hledá odpověď na otázku. Co se stalo s jeho otcem, který se tam ztratil na řece. Na expedici vyráží pod záštitou vodácké cestovní agentury různorodá skupina lidí. Ti musí na řece spolupracovat, aby expedici zvládli a dostali se bezpečně domů. Filmu neskutečně pomáhá lokace, ve které se film odehrává. S čím ale celou dobu sledování filmu bojuji, tak je velký tlak na diváka. Manipulace s jeho emocemi na základě hudby, černobílých záběrů a retrospektiv. Co dále nefunguje jsou prostřihy na hlášky herců. Samotné repliky nefungují v kontextu scén. Na druhou stranu se jedná o první český narativní film o vodácké expedici, a i já jsem zažil na Balkáně podobné drama s ochránci parku a policí. Tudíž jsem se s příběhem ztotožnil. Cílová skupina diváků je ale velmi omezená.

3.2.1 Dramaturgická analýza

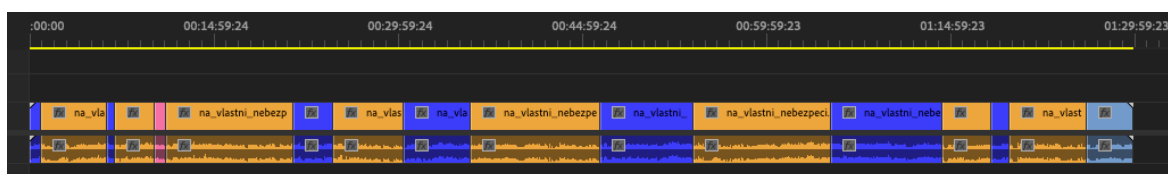
V tomto snímku je více scén, které odpovídají vstupními daty specifiky pro analýzu stříhových tendencí. Abych byl schopný relevantně vodáckou scénu porovnat s ostatními filmy v závěrečné komparační analýze, opět se odrazím od beatsheetu. Díky tomu je možné se efektivně zorientovat v příběhu a jednotlivé scény zasadit do kontextu.

²⁰ Peřeje na kterých se film natáčel ležící mezi přehradou Lipno I. a vyrovnávací nádrží Lipno II.

BEAT		
Úvodní scéna	Neúspěšný sjezd vodopádu	1m
Pojmenování tématu	Hledání ztraceného/mrtvého otce	5m
Expozice	Strážce parku chce permit	13m
Zápletka	Správa parku/místní bezpečnost	13m 30s
Úvaha o možnostech	Koupě permitu	17m 30s
1. bod zvratu	Střelba a kontrola + potkání další postavy	25m 37s
Začátek vedlejšího příběhu	Setkání se s Anicou	34m 6s
Komično a překvapení	Učitel a jeho komické scénky	28m 42s
Střed filmu	Předání vedení raftu učiteli = převrnutí	50m 20s
Charakterizace antagonistů	Znovu vyžadován permit ochránci parku	1h 0m 20s
Vše je ztraceno	Zabití ochránce parku	1h 4m
Bod beznaděje	Ukrytí mrtvého ochránce parku + profesor hádka	1h 9m
2. bod zvratu	Vodopád (stylizace - špatně srovnatelný)	1h 10m 30s
Finále	Most s ochráncem parku	1h 22m 10s
Závěrečná scéna	Loučení s Anicou	1h 25m

Tab. 2 Beatsheet k filmu Na vlastní nebezpečí.

Po rozepsání beatsheetu jsem narazil na dvě hlavní vodácké scény, které by šly analyzovat. První scéna se nachází v midpointu a bude se s ní lépe pracovat ve stříhové analýze. Problém u druhé scény je totiž stylizace – velká část záběrů je zpomalených a doprovázených dramatickou hudbou. Předmětem této druhé scény je pád z vodopádu. Přičemž většina záběrů je už na plavající nebo na padající herce z vodopádu a následnou jejich záchranu. Opět uvádím časovou osu pro vizualizaci struktury příběhu a množství vodáckých scén.



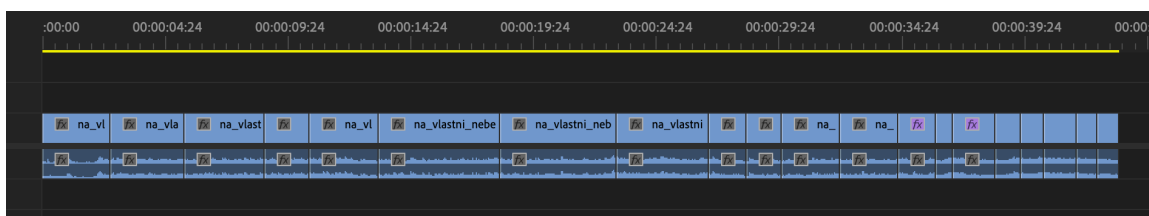
Obr. 11 Na vlastní nebezpečí – Časová osa poměru vodáckých scén.

Scéna, která se nachází okolo midpointu, nám zároveň posouvá příběh z hlediska charakterové proměny jednoho z protagonistů. Jedná se o postavu učitele, který si až příliš stojí za svými zásadami a názory. Avšak poté co špatně vyhodnotí své schopnosti a uvede celou skupinu do nebezpečí, dochází k proměně jeho chování vůči skupině. Byť se jedná o dramatickou scénu (na rozdíl od vybrané scény z filmu Raftáci), tak je to akční vodácká scéna s dramaturgickým opodstatněním. Je tedy použitelná pro porovnání se scénou z předchozího filmu Raftáci. Ve snímku se objevila ještě další akční vodácká scéna. Tu jsem si ale záměrně nevybral, byť se nachází v základním strukturálním bodě – začátek B-story. Sjíždění divoké vody je v ní ale příliš krátké a nebylo by tudíž vhodné pro nasbírání potřebného množství dat pro následnou analýzu.

3.2.2 Analýza stříhových tendencí

I přes výše zmíněnou kritiku mířenou na film jako takový si myslím, že akční, kterou rozeberu, má dle mého názoru blízko k tomu aby fungovala a naplnila dramaturgický cíl. Pozitivním aspektem analyzované sekvence je gradující tendence scény. V úvodu pracujeme s delšími záběry kolem 3 s a následně zrychlujeme do finále, kdy mají záběry kolem 1 s. Průměrná délka záběrů je i o trochu delší než v předchozím filmu 2,2 s což odpovídá výše popsanému klidnějšímu začátku a lepší práci s gradací. Nejdelší záběr má skoro 5 s a délka tohoto záběru je i dramaturgicky opodstatněna. Raft totiž uvízne na kameni a musí překonat

překážku. Práce s tempo rytmem je z mého pohledu proto funkční a zároveň celková délka 44 s je dle mého názoru odpovídající vzhledem k jejímu charakteru. Divák ještě udrží pozornost a nevěnoval ji nežádoucím prvkům mizanscény, které vzhledem k technickým problémům vznikají.



Obr. 12 Na vlastní nebezpečí – Znárodnění gradace akční scény.



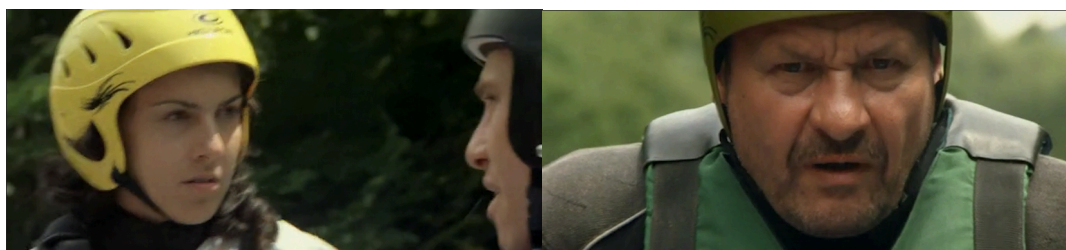
Obr. 13 Na vlastní nebezpečí – Nejdelší záběr kdy se raft zasekne na skalním prahu.

Nejsilnějším stříhovým aspektem celé scény je rozzáběrování posledního skoku. Jedná se o pět navazujících záběrů jedné akce, kdy sice dochází k jejímu duplikování, ale z mého pohledu je ještě opakování akceptovatelné. Užití opakování a stříhání v pádu z různých úhlů vytvoří dynamiku a natáhne samotné překlopení raftu. Celý skok přes skalní práh je natočen ze tří úhlů a následně prostříhán, tak aby pád přes okraj dobře fungoval. Kdyby se ještě zvolila jiná míra duplikování akce, tak by samotné překlopení působilo dobře.



Obr. 14 Na vlastní nebezpečí – Ukázka dobrého záběrování překlopení raftu přes skalní práh.

Hlavní problém scény z hlediska stříhové skladby nastává v momentě před touto finální montáží. Autoři nevhodně zvolili prostřih na repliku jednoho z herců. Tento prostřih se objeví dvakrát. Pokaždé v momentě, kdy divák sleduje akci a čeká co se stane. Najednou je vložen téměř statický polodetail na postavu, která děj nevhodně komentuje. Akce tedy neváže ani pohybově a ani samotná replika vůbec nefunguje.



Obr. 15 Na vlastní nebezpečí – Nevhodně užitě inserty na protagonisty.

Dalším nedostatkem jsou nic nevyprávějící neutrální detaily. Divák se kvůli nim má větší problémy orientovat ve scéně. Například poslední detail před akční scénou by stačilo zrcadlově otočit v horizontální ose a scéna by navazovala mnohem lépe. Také první záběr akční sekvence je neutrální detail na špičku raftu. Divák se tedy nemá možnost zorientovat v tom, kde se nachází. Toto je například ve scéně z filmu *Raftíáci* mnohem lépe řešeno pomocí delšího záběru na raft, který jasně ukáže kam jede. (I když se raft nachází ještě na klidné vodě.) Chápu, že v tomto případě třeba nebylo možné ukázat pohled dopředu kvůli práci s falešným prostorem. Bylo by ale možné použít například poslední záběr, kdy je vidět přejí celá a pro běžného diváka vypadá dostatečně obtížně. Následný sjezd by působil více důvěryhodně. Celkově na mě působila střihová skladba nečistě. Předpokládám, že to bylo způsobeno absencí materiálů. Myslím si ale, že kdyby se nenavazující záběry vystříhly úplně, tak bychom jako diváci o nic nepřišli. Scéna by sice byla kratší, ale nepůsobila by rušivě.

Pozitivně hodnotím to, že na mě sjezd řeky působí realisticky. Scéna je zasazena do dobrého prostředí. Skalní práh byl vhodně vybrán pro převrácení raftu. Nicméně nevěřím scéně v rámci příběhu. Vzhledem k žánru celý sjezd nepůsobí dostatečně dramaticky a některé části jsou vyloženě komické. Umím si představit, že odebrání nevhodných částí a přeskládání materiálu, by scénu posunulo hodně kupředu. Zároveň by stále šlo více prodat prostředí, kterým řeka protéká. Následující scéna, kdy se vodáci topí, je zhruba třikrát delší, než by bylo třeba. Tam by se dalo určitě krátit a vyhazovat záběry též. Krácení a odstraňování nepotřebných pasáží by ostatně šlo aplikovat na ploše celého filmu. Snímek by pak mohl fungovat mnohem lépe.

3.3 Analýza filmu *Špunti na vodě*

Tento film je klasická moderní rodinná komedie s jasným cílem – vydělat peníze. Film, který chce vydělat, musí být ale zároveň kvalitně zpracovaný z hlediska řemeslné filmařské práce. Tento film jsem zmiňoval již v teoretické části mé bakalářské práce, když jsem poukazoval u filmu *Stav Ztroskotání* na transformaci hodnot, které vodáctví v Čechách představuje. Ať už jsou hodnoty jakkoliv odlišné, i tento film spojuje s ostatními vodácká akční scéna. Stejně tak jako u filmu *Raftíáci* bylo sekvenci odehrávající se na divoké vodě snadné identifikovat. Tudíž dramaturgická analýza nám poslouží spíše k zasazení scény do kontextu celého filmu.

3.3.1 Dramaturgická analýza

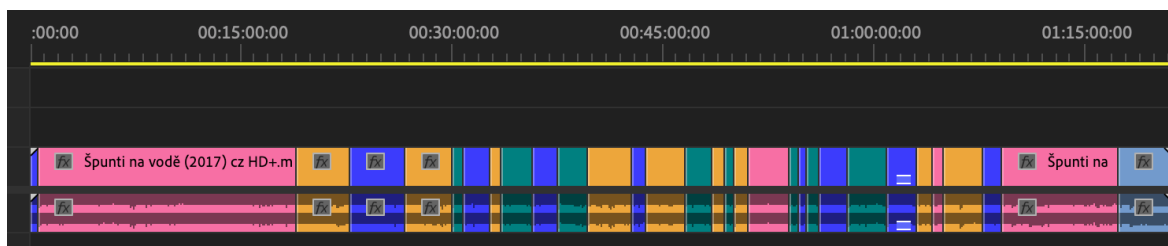
Aplikování beatsheetu na tento film byl pro mě asi největší oříšek. U předchozích snímků jsem byl poměrně jednoduše schopen identifikovat a definovat hlavní strukturální body, nebo případně usoudit, že film určitý strukturální bod postrádá. U Špuntů na vodě to byl mnohem větší problém. Je to částečně dané i střídáním hlavní linky a B-story, které je na skoro stejné úrovni důležitosti, jako je hlavní linka. Možná by se dalo uvažovat spíše o paralelním vyprávění.

BEAT		
Úvodní scéna	Odjezd od prarodičů	2m 30s
Pojmenování tématu	Čas s rodinou na vodáckém výletu	35m 3s
Expozice	Odjezd na vodu + kola	10m 10s
Zápletka	Matky jsou už vyčerpané a chtějí na dovolenou	17m
Úvaha o možnostech	Co budeme budeme nyní dělat?	18m
1. bod zvratu	Odjezd matek	17m 55s
Začátek vedlejšího příběhu	Potkání dalších kluků v pubertě	24m 25s
Střed filmu	Odplata	41m 59s
Charakterizace antagonistů	Potkání slovenského chovatele koní	1h
Vše je ztraceno	Převržení v peřeji	1h 2m
Bod beznaděje	Čekání v lese bez věcí	1h 4m
2. bod zvratu	Matky vyrážejí za protagonisty	1h 5m
Finále	Svatba	1h 13m
Závěrečná scéna	Žádost o ruku	1h 17m 5s

Tab. 3 Beatsheet k filmu Špuntí na vodě.

Aktuálně mi vyplývá, že scéna sice neovlivňuje charakter postav. Zásadně ale posouvá dějovou linku a může tedy dojít k naplnění bodu beznaděje. Překlopení lodí a následné uplávání věcí, zanechává hlavní protagonisty filmu v „napospas v lese“. Toto by fungovalo dobře, kdybychom se nenacházeli v klasickém českém prostředí a na známé turistické řece. Další potíž vidím v tom, že jedinou překážkou postav je pár uplavaných věcí. Reálně se nikomu se nic nestalo. Nedává smysl, že by zůstali všichni sedět v lese a policie by vyslal pátrací vrtulník. Celá scéna je velmi přehnaná a nerealistická. To je ještě podpořeno hudbou,

kteřá má působit dramaticky a rychle zároveň. Chápu volbu smyčkových nástrojů, ale i tak se hudbou snaží autoři příliš manipulovat s divákovými emocemi až příliš. To akorát podtrhuje absurditu situace a vytváří kontrapunkt vůči obrazu. Od začátku do konce vyprávíme úplně tematicky jiný příběh, než se pak nastaví akční vodáckou scénou. Divák tedy vůbec nevěří průběhu scény a ani jejímu výsledku.



Obr. 16 Špunti na vodě – Časová osa poměru vodáckých scén. Doplněné o zeleně označené scény, kdy se matky pohybují okolo řeky na kolech.

Z časové osy vidíme velice dlouhou expozici. Zde jsem si při sledování filmu už po prvních pěti minách říkal, že vím, o čem film bude a jak asi skončí. Tudíž dalších skoro patnáct minut než se dostaneme k prvnímu bodu zvratu jsem se zaměřoval na sledování filmové řeči a ne snímku jako takového. Co ale v rámci celku hezky fungovalo a je to též vidět na časové ose, je dynamizované střídání jednotlivých dějových linek. Zároveň se pak v druhé půlce také více film soustředí na vodáctví a dění kolem něj. Zajímavé je třeba i to, kolik museli filmaři věnovat prostoru scénám mimo řeku nebo někde na pomezí, tak aby odehráli všechny vztahové linky, které film komunikuje. Ty jsou velice odlišné od výše zmiňovaného filmu Stav Ztroskotání. To se také odráží v tom, že se skoro celý film držíme u řeky a s vodáky. Mám pocit, že jsou jednotlivé dějové a vztahové linky jsou u Špuntů na vodě špatně vyvážené. Film otevírá a pracuje s příliš mnoho tématy. Což vzhledem k určení a žánru filmu nefunguje.

3.3.2 Analýza stříhových tendencí

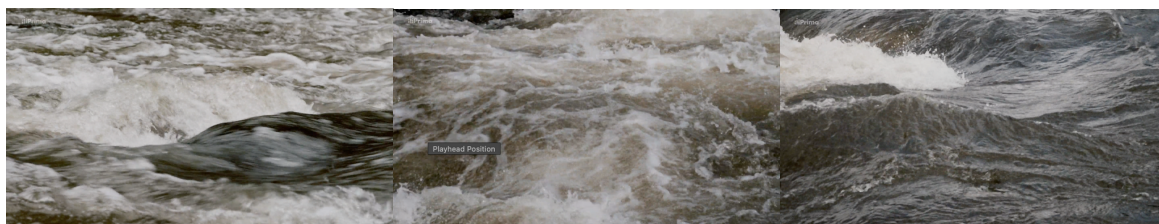
V případě této konkrétní scény si myslím, že bylo budování filmového prostoru ve střížně velice náročné. Předpokládám, že natočený materiál neodpovídal tomu, co se autoři snažili získat. Už úvodní záběr akční scény není vůbec důvěryhodný. Jasně vidíme ze záběru, že řeka neteče doleva a přitom tam postavy křičí repliku: „Tam ne! Jedťte doleva.“ Hned tato první replika nám ukazuje, jak se nevhodně snaží autoři manipulovat s filmovým časoprostorem.



Obr. 15 Špunti na vodě – Řeka by se v tomto záběru měla rozdělovat do dvou ramen.

Tato akční scéna celkově nefunguje. Celá složka divoké vody je budovaná na prostřihávání jedné šikmé vlny. Ta se opakuje ve scéně 5 krát za sebou a je prostřihávána dalšími záběry na loď. Jediný rozdíl je ve velikosti záběru na vlnu. To se celé odehrává na délce 56 sekund a skládá z 26 záběrů, a to ještě půlku toho tvoří sada polodetailů na převracející se jednotlivé lodě nebo záběry na obličeje herců. Ty také nepůsobí vůbec důvěryhodně. Část, ve které se skutečně sjíždí divoká voda, je tvořena ze záběrů, které jsou většinou kratší než 1 sekundu. Divák se tak ve scéně vůbec neorientuje. Ze spojení výše zmíněných problémů vyplývá, že scéna nemá vůbec ustálený čas ani prostor. Divák ztrácí přehled o tom, co se děje a zároveň nechápe, co je příčinou překlopení lodí.

U filmu *Na vlastní nebezpečí* závěrečný celek poměrně funguje. Tady je tomu přesně naopak. Záběr akorát utvrdí diváka v tom, že celá scéna by se ve skutečnosti nikdy neodehrála. Oproti tomu naopak úvodní trojice detailů na vodu je poměrně dobře zvolená a budí pocit nebezpečného úseku. To ovšem opět rozbíjí následující sada polodetailů na postavy. Z těch není čitelné, co na řece se děje. Zároveň je dynamika záběrů v polodetailech na postavy určována pouze ruční kamerou, ale samotná akce je převážně statická.



Obr. 18 Špunti na vodě – Funkční tiráda detailů.



Obr. 19 Špunti na vodě – Závěrečný celek, kde jasně vidíme, že se nejedná o žádnou náročnou přež.

Nejlépe z celé scény na mě působil prostřih na medvídku. Ten sám proplouvá přežijí. Jedná se o motiv, který se objevuje na větší ploše filmu a je do scény dobře zakomponován. Jako divák vnímám nějaký přesah toho záběru. Zároveň si ho následně spojuji s holčičkou, která sedí opuštěná uprostřed řeky na kameni. Vyvolává to ve mně alespoň náznak emoce ve vztahu k malé holčičce. Problém je, že je to jediná emoce, kterou jsem si jako divák ze scény

odnáším. I ta se ve změti záběrů a nedůvěryhodnému podání celé akční scény ztrácí. Sekvence je ještě více znehodnocena záběrem, kdy po řece odplouvají pádla a vodotěsné sudy. Tento záběr vypadá díky kompozici a nastavení rekvizit také nedůvěryhodně a podtrhuje celkový negativní dojem ze scény.



Obr. 18 Špunti na vodě – motiv medvídka.

3.4 Komparační analýza rozebíraných filmů na základě střihových tendencí

Akční vodácké scény ve vybraných filmech mají některé prvky společné a zároveň některé aspekty filmové řeči fungují v daném filmu pouze částečně. Nyní bych rád porovnal dominantní prvky střihových a dramaturgických tendencí napříč analyzovanými filmy v závislosti na funkčnosti v jednotlivých scénách. Aby výsledek analýzy byl přehledný a srozumitelný, vytvořil jsem komparační tabulku tabulku. Na jejím je možné filmy porovnat mezi sebou a vizualizovat tak společné a protichůdné prvky.

ASPEKTY STŘIHOVÉ SKLADBY	RAFTÁCI	NA VLASTNÍ NEBEZPEČÍ	ŠPUNTI NA VODĚ
Dramaturgické opodstatnění scény	Charakterová proměna postav	Charakterová proměna postav	Posunutí příběhu a motivace akční linky
Dramaturgické umístění scény	Kolem 2. bodu zvratu	Midpoint	Kolem 2. bodu zvratu
Délka scény	1m 3s	44s	56s
Průměrná délka záběru	1s 800ms	2s 200ms	2s 100ms (v samotném sjíždění pod 1s)
Nejčastěji používaný záběr	AP	D (neutrální detail)	D
Opakované záběry	3x	0x	5x
Duplikovaná akce	ANO	ANO	NE
Závěrečný celek	NE	ANO	ANO (špatně zvolený úhel/peřej)
Expozice scény	DIALOG	DIALOG	TRIÁDA
Dělení obrazovky	ANO	NE	NE
Práce s motivem	NE	NE	ANO
Odstřihy na PD herecké akce	ANO (spíše AP)	ANO	ANO

Tab. 4 Porovnání prvků v akčních vodáckých scénách napříč všemi třemi analyzovanými filmy.

Zajímavým zjištěním je, že scény nemají prakticky žádný fungující prvek, ve kterém by byly úplně shodné. Mimo jiné je to dané tím, že všechny tři filmy mají sice konkrétní prvek společný, ale pracuje se s ním různě. Pouze v některých případech se dá ale mluvit o funkční použití. Nejvíce sobě korespondují průměrné délky záběrů. Zároveň všechny scény se nachází v hlavních strukturálních bodech²¹. Na základě barevného schématu je dobře vidět, které prvky fungovali dobře a které fungovali pouze částečně. Obecně si myslím, že žlutě vyznačené prvky filmové řeči sice ve filmu příliš nefungovaly. Umím si ale představit, že pokud by se lépe zpracovaly, tak by mohli dobře posouvat akční scénu vpřed. Zároveň jsem vyznačil jednotlivé aspekty scény, které jsou z mého pohledu klíčové. Tudiž by se podle mě měly nacházet v „ideální“ vodácké scéně.

3.5 Soubor doporučení na základě analytické části práce

Dramaturgické opodstatnění

Jak bylo výše ověřeno, pokud má vodácká akční scéna své dramaturgické opodstatnění a posunuje kupředu akční i vztahovou linku. (Třeba tak jak je tomu ve filmu *Raftáci*, kdy scéna posouvá charakter u postav v B-story.) Nabízí funkční a zároveň netradiční divácký zážitek. Je důležité ke scéně v celé ploše filmu směřovat a pracovat s divákovým

²¹ Což bylo sice podmínkou mého výběru, ale je důležité toto zmínit. Jak už bylo naznačeno výše, vodácká akční scéna je velice výrazný prostředek ve filmu. Je tedy důležité, aby měla své opodstatnění.

očekáváním, tak aby byl sjezd vodácky náročného úseku pro diváka důvěryhodný a nepůsobil jako samostatná etuda. To může podpořit například i propojení scény prostřednictvím motivu, tak jak tomu bylo u rekvizity medvídko ve filmu Špunti na vodě. Je důležité, aby film fungoval kompaktně a vodácká scéna z něj nevyčnívala. Proto musí odpovídat formě i žánru filmu.

Práce s časem a délkou scény

Jako první z konkrétních stříhových postupů bych rád zmínil práci s časem. Chtěl bych hlavně poukázat na umělé protahování filmového času. U všech scén, které jsem výše analyzoval došlo k prodlužování reálného času ve střížně a v žádném případě to nefungovalo ku prospěchu scény. Akční sekvence mohou působit díky tekoucí divoké vodě zmateně. Dle mého názoru je vhodné držet se jednoduché definice: Méně je někdy více. V teoretické části své práce jsem naznačil, jak komplikované natáčení scén na divoké vodě je. Proto vidím jako velmi důležité promyslet záběrování scény již v preprodukcii a získat co nejvíce záběrů z různých úhlů. Stříhač má pak možnost efektivně budovat časoprostor scény i ve střížně. Umím si představit, že toto je situace, kdy by mohl stříhač ovlivnit preprodukcii filmu. Svou konzultací by mohl přispět k natočení ideálních materiálů pro střížnu a celkový výsledek.

Opakování akce, záběrů a jejich vzájemná souvislost

Ve všech výše analyzovaných vodáckých scénách jsem našel opakující se záběry a akce. Cíleně toto uvádím dohromady, jelikož je jedno závislé na druhém. Pokud se dobře využije opakování akce z různých úhlů, může to zvýšit dramatičnost celé akce oddalováním. Například dopad na vodopádu může být oddalován a tím je možné budovat napětí. Je ale důležité, aby se divák stále orientoval v prostoru. Práce s opakováním je ale zálučná v tom, aby divák na stříhový postup přistoupil. Je důležité si určit míru, jak moc chceme akci opakovat. Jestli přiznáme, že se akce opakuje a necháme jí běžet dokola v delším časovém úseku. Nebo jestli skryjeme před divákem variací úhlů tak, aby si to při sledování neuvědomil. Důležité je nenacházet se někde mezi oběma variantami. Divák je pak vyrušen od sledování dějové linky příběhu.

Interakce s prostředím, ve kterém se film odehrává

Divoké řeky většinou protékají krásnou a člověkem nedotčenou přírodou. To dává sjezdu řeky úplně jiný rozměr. Velice dobře na mě působilo splouvání řeky na ruském Altaji z filmu Cesta na jihozápad. V případě tohoto snímku jsem měl pocit opravdového putování a náročné cesty. Scény na divoké vodě musí natáčet na lokaci, kde se divoká voda nachází. Je

vhodné natočit i krajinu okolo a využít jí ve skladebné řadě. Z mé vlastní zkušenosti mohu říci, že jsem měl úplně jiný pocit, když jsem přišel o loď v půl kilometru hlubokém kaňonu, než když jsem zlomil pádlo na řece Mumlava, která teče vedle silnice. Myslím, že by mělo být snahou autorů ukázat opuštěnost místa kudy řeka protéká. Záběry na krajinu nám v tomto případě i pomohou vytvořit lepší tempo rytmus a dobře scénu odstartovat. Nebo ji jejich vložení můžeme naopak v některém momentu uklidnit. Určitě není dobré používat záběry na krajinu příliš, ale jsem přesvědčený že pokud se záběry použijí, tak scéna bude působit na diváka lépe.

Herecká akce v průběhu scény

Ve všech analyzovaných filmech se v průběhu akční scény přestřiháváme do úzkých záběrů na herce. Jediný film, kde tento postup alespoň trochu funguje jsou Raftáci, jelikož kamera jede před raftem s protagonisty. Ale určitě je dobré se vyvarovat uměle dotáčeným záběrům, které neodpovídají dynamice jízdy raftu. Tudiž tyto záběry nejsou příliš použitelné jako prostřihy. Když je použijeme divák nebude věřit ani herecké akci ani časoprostoru. Navíc přijdeme o dynamiku celé scény. Proto bych radši volil širší záběry a pokud je třeba použít užší, pak je důležité udržet pohybovou kontinuitu. Bližší záběry na postavy nám ale zase umožňují vnímat scénu jejich pohledem. Proto si myslím, že ideálním kompromisem je stříhat na ně v momentě, kdy se loď ještě nepohybuje příliš rychle. Tedy na začátku před peřejí, nebo v nějaký moment zklidnění. Takovým příkladem může být zaseknutí raftu na mělčině jaké se odehrálo ve filmu Na vlastní nebezpečí. Cílem je tedy vychytat moment, kdy je situace ve scéně poměrně statická a dává nám prostor vložení emočních záběrů na herce bez narušení kontinuity.

Expozice a závěr (ustalující celky)

Divoká voda je pro běžného diváka spíše matoucí prvek mizanscény, než aby ho někam vedla. Musíme tedy divákovi ukázat prostor ve kterém se scéna odehrává. K tomu mohou sloužit ustalující celky na úvodu a na konci akční sekvence. Co dobře působí a zároveň z lehké vody dokáže udělat dojem obtížného úseku, tak jsou letecké záběry na řeku. Jelikož snímání shora nám zkresluje krajinu, tak že nevidíme spád řeky, ale pouze zpěněnou vodu. To v praxi znamená, že lehčí peřej vypadá těžší a naopak. Zároveň je dobré na konci ukázat výsledek sjížděného úseku a pokud se jedná skutečně o nějakou náročnější peřej, tak v divákovi podpořit efekt překvapení, jak těžkou vodu sjeli. To se dá vytvořit i uměle, tak že použijeme záběr, kdy už je loď na klidném úseku pod peřejí a náročný úsek je nad ní. Obecně je třeba prodat divákovi co nejvíce řeky a prostředí ve kterém se nachází.

3.5.1 Shrnutí

Vodácká akční scéna je velmi výrazný prvek filmové řeči. Při jejím zpracování je dobré se držet především obecných pravidel tvorby akčních scén. Když se k nim přidá pár doporučení, které jsem shrnul výše v textu, můžeme akční scénou na divoké vodě film značně obohatit. Scéna pak může naplnit jeden z hlavních strukturálních bodů filmu. Nenásilně tak posune příběh a vývoj postav. Udělat kvalitní akční vodáckou scénu není rozhodně jednoduché, ale zároveň při dnešních možnostech to není nemožné.

III. PROJEKTOVÁ ČÁST

4 ZASAZENÍ MNOU ZPRACOVANÉ VODÁCKÉ SCÉNY DO FILMU POINT BREAK

Abych mohl prokázat nebo naopak vyvrátit platnost výše stanovených doporučení. Vrazil jsem do Julských Alp, abych mohl natočit svou vlastní vodáckou akční scénu. Nyní bych rád na výsledku demonstroval využití doporučení z analytické části mé práce v praxi. Abych tak mohl učinit, našel jsem si celovečerní adrenalinový film – Point Break. V tomto filmu jsem nahradil jednu akční scénu za vlastní akční vodáckou scénu. Totiž snímek jako takový je celý poskládan z akčních scén. Ty jsou jako takové poměrně kvalitně řemeslně provedené. Proto jsem si stanovil cíl, aby má vodácká scéna co nejvíce do filmu zapadla. Zda se mi to podařilo je možné zhlédnout zde: <https://youtu.be/qAuBdJZIFR4>

4.1 Aplikování doporučení z analytické části práce na vlastní vodácké scéně

Vodáckou akční scénu jsem vložil v 00:42:45:00. První a poslední záběr scény dobře navazuje a je možné mezi ně vložit prakticky jakoukoliv adrenalinovou scénu v horách. Obsah, který jsem nahradil, představoval jednu z osmi outdoorových zkoušek, a to konkrétně base jump. Při natáčení jsem se snažil, aplikovat mnou výše vyvozená pravidla. Chtěl jsem se tak přiblížit ke scéně, která by do filmu zapadla a fungovala jako kvalitní vodácká akční scéna. Vzhledem k mým možnostem a prostředkům je ale na první pohled jasné, že scéna je do filmu uměle vložená. I přesto je ale možné poukázat na užití výše definovaných pravidel. Postupně každé z nich zde představím v kontextu scény, kterou jsem natočil.

Dramaturgické opodstatnění

Vzhledem k tomu, jak je akční scéna výrazným prostředkem ve filmové řeči, možné výrazně víc přiblížit divákovi postavy. V tomto případě jsem zvolil blízké záběry na postavy a lehce nastínil povahy postav, které by případně mohly být ve filmu dále rozvíjeny. Vidíme relativně v úzkých záběrech, jak jedna postava přemýšlí nad nebezpečím a druhá postava jde rovnou na věc. Zároveň jsem na konci nastínil pouto postav, které mezi nimi sjezd divokých peřejí vytváří. Co se týká celkové dramaturgie díla, tak tady jsem pouze nahrazoval jednu scénu za jinou. Film je již dramaturgicky nastaven a tudíž jsem příliš nechtěl měnit koncept scény z hlediska jejího významu.



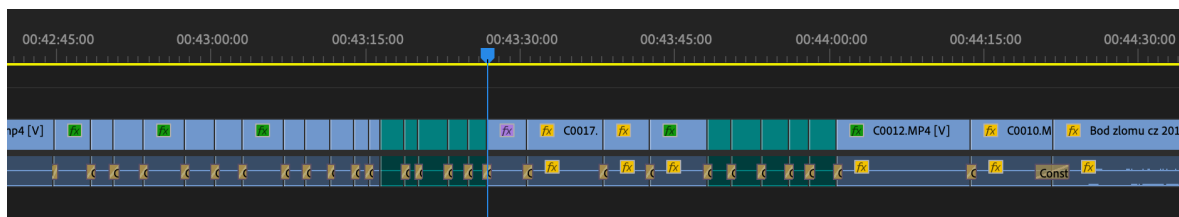
Obr 39. Vztah postav založený na sjíždění divoké vody.

Práce s časem a délkou scény

V případě práce s časem jsem se snažil vybírat takový typ záběrů, aby divák měl pocit kontinuity a dlouhého sjížděného úseku řeky. K tomu mi posloužily záběry, kde kajakáři nejedou tolik rychle a objevují se a mizí za kameny. To vytváří pocit, že divák vidí pouze fragmenty sjížděného úseků. O tomto principu si myslím, že je poměrně funkční pro důvěryhodnost scény. Na druhou stranu zpomaluje tempo celé akce a je tedy důležité si vhodně volit kam a na jak dlouho tyto záběry umístit. Mohou totiž zásadně ovlivnit tempo rytmus. V mém případě jsem se snažil vytvořit dva hlavní dynamické momenty. Jedna taková situace je ve chvíli, kdy kajakáři sednou na vodu. V ten moment jsem se snažil diváka vtáhnout co nejvíce do děje. Díky limitům, které jsme měli při natáčení jsem si nepřivezl tolik materiálu, jak jsem si původně představoval a v reálné praxi by bylo dobré mít ještě větší pokrytí sjezdu, tak aby šlo v dynamických pasážích tempo ještě zrychlit.



Obr 40. Rámování a typ záběrů, který vytváří kontinuitu sjezdu přeje.



Obr 41. Časová osa mé vodácké akční scény se zaznačenými dynamickými pasážemi.

Opakování akce, záběrů a jejich vzájemná souvislost

Zde jsem byl sám zvědavý, jakým způsobem se mi povede tento prvek zapracovat. Myslím, že tak jak jsem o něm psal dříve ve své práci, se povedlo ho implementovat i v praxi. Na řece jsem si našel malý skok, kterému kajakáři říkají The Shower Drop. A ten jsem nechal herce sjet dvakrát. Ve finálním střihu se pak tento jeden skok za sebou objevil hned 5krát a to tři různé úhly jsem použil u kajakáře s červenou lodí a následně jsem ještě dva další záběry u kajakáře se žlutou lodí. Zvolil jsem opakování celého sjetí a ne pouze jeho fragmentu. Myslím, že díky tomu se mi podařilo i na jednom skoku navodit pocit akční scény.



Obr 44. Užití tří různých úhlů u kajakáře s červenou lodí.

Interakce s prostředím ve kterém se film odehrává

Řeka, na které jsem natáčel, protéká krásným údolím. Bohužel vzhledem k období a podmínkám, kdy jsme natáčeli, (Zároveň mým omezeným kameramanským schopnostem.) bylo náročné pořídit pěkné záběry krajiny. I tak jsem se snažil do scény vložit momenty, kdy

si člověk může všimnout krásy řeky a jejího okolí. Třeba v blízkém záběru na pádlo. Kde jsem do prvního plánu nakomponoval záběr na bílý kámen, který je porostlý mechem a dokresluje typickou atmosféru východních Alp.



Obr 45. Slovinská řeka Soča.



Obr 45. Záběr pokládání pádla na typický vápencový kámen porostlý mechem.

Herecké akce v průběhu scény

V průběhu analytické části jsem narazil na problém nevhodného nastřihávání blízkých záběrů na obličej postavy. Myslím si, že mnohem efektivnější cestou, jak do filmu dostat emoce a postavy v detailních záběrech, je nechat postavy prohlédnout a diskutovat problematické místo na břehu. Já jsem v tomto případě zvolil prohlížení klíčového místa The Shower Drop. Postavy jsou na břehu a tudíž můžeme volně stříhat do blízkých záběrů na výraz herce a nepůsobí to nijak nepřírozně.



Obr 45. Blízký záběr na postavu na břehu.

Expozice a závěr (ustalující celky)

V případě užití celků jsem nakonec dospěl k tomu, že není třeba otevírat scénu velkým celkem. Pokud se bude divák orientovat, tak můžeme odhalovat prostor postupně. Při užití této metody je ale dobré v určitém místě divákovi ukázat celé prostředí. Já jsem v tomto případě zvolil jeden celek zhruba v polovině akční scény a druhý celek jsem dal na její úplný závěr jako katarzní plochu. Snažil jsem se oba dva celky aplikovat nejen v rámci orientace diváka, ale také jako bod uklidnění tempa. Celek nám také poskytne pohled na celou řeku a ukazuje divákovi přírodní scenérie ve kterých jsou řeky zasazeny.



Obr 46. Celky sloužící pro orientaci diváka a uklidnění tempa rytmu scény.

Myslím, že soubor doporučení, který mi vyšel na základě analytické části mé práce, je v určitých modifikacích pro tvorbu vodáckých akčních scén funkční. Ukázalo se, že některé body je třeba do určité míry modifikovat tak, aby sloužily dílu konkrétnímu dílu. Obecně si myslím, že aplikováním výše zmíněných pravidel, se autoři akčních scén vyhnou jejich nedůvěryhodnosti a nesoudržnosti.

4.2 Srovnání mnou vložené vodácké scény a dalších scén z filmu Point Break

Při sledování akčního snímku Point Break jsem byl mile překvapen zpracováním akčních scén. Tak si myslím, že bude vhodné v této kapitole mnou dosazenou vodáckou scénou srovnat se zbylými akčními scénami ve filmu. Rád bych u toho poukázal na společné prvky mezi scénami. Tím bych rozšířil a doplnil výše zmiňovaná doporučení. Ve filmu Point Break je akčních scén několik. Z důvodu jednoduššího a přehlednějšího porovnání vyberu 2 akční scény z originálního filmu. První scéna bude ta, kterou nahrazuji – Base Jumping. Druhou scénou bude lezení vysoké skalní stěny bez jištění. Tyto dvě scény porovnam s mou scénou odehrávající se na divoké vodě.

První souvislostí všech ukázek je užití záběrů na postavy, jak zkoumají terén. Tento typ záběru nám nastavuje určité napětí. Zároveň je zajímavé, že se tento typ záběru neobjevuje v žádném ze mnou analyzovaných vodáckých filmů. Nejblíže k němu má film Raft'áci. Tam ale z logiky věci skutečně nedává smysl, aby herci stáli na břehu a koukali se co je čeká, když potřebují utéct. Nicméně třeba ve filmu Na vlastní nebezpečí mi tento typ záběru vyloženě chybí. Stejně tak by tento záběr neměl chybět ve filmu Špunti na vodě. Absencí tohoto typu záběru přicházíme o napětí, které přichází před každým adrenalinovým okamžikem a toto napětí bychom měli přenést na diváka.

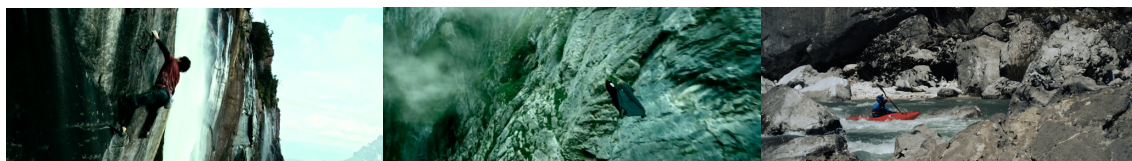


Obr 47. Budování napětí před adrenalinovým okamžikem.

Všechny akční scény obsahují záběry, kde sledujeme všechny postavy zároveň, ale ve většině případů tomu předchází nebo následují záběry, kde vidíme postavy samostatně. Vzniká tím větší dramatičnost v tom, že nevidíme, co se děje s ostatními. Máme možnost dávat různý akcent na postavy a tím dát některé větší dramaturgický význam než jiné.

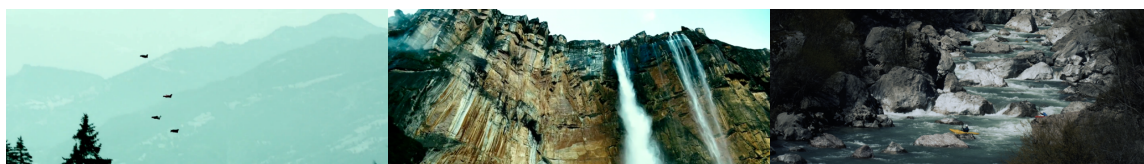


Obr 48. Postavy se spolu nacházejí v jednom záběru



Obr 48. Postavy zobrazené samostatně.

Dalším společným záběrem jsou velké celky. Obě scény z Point Breaku obsahují velký celek, ten pomáhá divákovi v orientaci, tak jak jsem již zmiňoval výše a umožňuje uvolnění v tempo rytmu. Také v kontextu adrenalinových scén často jde o výšku nebo velikost prostoru, ve kterém se scéna odehrává, a to pomáhá vhodně zvolený velký celek vykreslit.



Obr 49. Velké celky použité ve všech třech scénách.

Posledním prvkem, na který poukážu, je společné prožití emoce. To nemohu demonstrovat na všech třech scénách. Lezecká scéna je totiž honičkou policisty a padoucha. Ale scéna base jumpu i ta mnou vložená obsahuje emotivní prožití adrenalinového zážitku. To je velmi silná věc na adrenalinových sportech a měla by být doručena divákovi. Jelikož o tom celém

vlastně ta scéna je. Divák by měl s postavami prožít jejich okamžik adrenalinu a ztotožnit se s nimi.



Obr 50. Emoce na konci adrenalinové scény.

Zajímavým zjištěním je, že pouze v mnou realizované vodácké scéně se nacházejí opakující se záběry. Je pravda, že tento prvek se spíše hodí do dokumentaristické tvorby a často se vyskytuje ve vodáckých dokumentech. Pro příště bych se tedy asi zkusil tomuto prvku v narativním vyprávění vyvarovat. Řekl bych tedy, že se jedná o prostředek, který by měl být použitý spíše jako z nouze cnost než cílený postup užití stříhového postupu.

Principy filmové řeči by měly hlavně sloužit příběhu a tempo rytmu celé scény. Dají se využít zároveň tak, že do jisté míry zachraňují nevhodně natočený materiál. Nemělo by to být ale jejich primárním cílem. Autoři akční adrenalinové scény by si první měli nastavit o co skutečně v akční scéně jde. V tom vidím velký rozdíl mezi filmem z mé projektové části a filmy, které jsem analyzoval. I přestože jako celek film Point Break má spoustu negativ, tak akční scény jsou dobře zpracované a předávají něco z poselství o čem je moment adrenalinu.

ZÁVĚR

Akční vodácké scény se v české kinematografii sice zřídka, ale pravidelně objevují. Tento trend pravděpodobně nezmizí, proto si myslím, že dává smysl jim věnovat něco větší pozornost. Scény odehrávající se na divoké vodě jsou použity v důležitých strukturálních bodech filmu, nebo mají vyšší význam v rámci vztahové linky příběhu. Třeba jako je tomu u výše analyzovaného filmu Raftáci. Scéna funguje jako odpoutávající motiv od proměny postav v B-story. Proto si myslím, že je důležité se při tvorbě těchto scén zaměřit na jejich důvěryhodnost a realističnost. Scéna by měla diváka vést a umožňovat mu prožívat emoce s postavami.

Adrenalinové akční scény by měly předávat emoce, které zažívají extrémní sportovci při sjíždění divokých peřejí, nebo při jiných adrenalinových sportech. To musí přinášet skrze postavy. Je tedy důležité budovat scény, tak aby divák šel s postavami a přejímal jejich emoce. Zároveň vzhledem k tomu, jak moc výrazným prvkem akční scéna ve filmu je, tak můžeme postavy značně ovlivnit a ukázat je v jiném světle. Můžeme nechat postavu se nějak projevit a tak nasměrovat celý vývoj děje určitým směrem.

Velice důležité je vnímat prostředí a charakter řeky, na které se akční scéna odehrává. Tvořit extrémní situaci na turisticky sjížděné řece nikdy nebude působit důvěryhodně. Není třeba, aby se scény odehrávaly na velkých peřejích a vodopádech. Úplně stačí, když autoři zvolí méně náročnou řeku a ukážou její odlehlost a náročnost okolního terénu. Poté už divák uvěří tomu, že může skutečně dojít k ohrožení postav na životě. A o tom to celé je. Divák musí věřit tomu, co se před ním odehrává. Měl by se zatajeným dechem čekat, co přijde dál. Co se stane s hrdiny filmu, kteří jsou vystavení peřejím a nedotčené přírodě. Měl by to být moment, kdy film diváka pohltí. S politováním musím konstatovat, že u filmů rozebíraných v analytické části fungovalo přesně naopak. Myslím, že kdyby autoři dodrželi pár doporučení naznačených v této práci, pak by výsledek mohl budit úplně jiný dojem a posouvat příběh kupředu.

SEZNAM POUŽITÝCH LITERÁRNÍCH ZDROJŮ

1. DANCYGER, Ken. *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice*. Sixth edition. V New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2019. ISBN 978-1-138-23866-4.
2. HULLFISH, Steve. *Art of the cut: conversations with film and TV editors*. V New Yorku: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017. ISBN 978-1-138-23866-4.
3. LABÍK, Ľudovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. Ve Zlíně: VeRBuM, 2013. ISBN 978-80-87500-30-9.
4. RABIGER, Michael. HURBIS-CHERRIER, Mick. *Directing : Film Techniques and Aesthetics*. US: Bosa Roca, 2020. ISBN 9780815394310.
5. REISZ, Karel. *The Technique of Film Editing*. 2nd ed. V Londýně: Focal Press 2009. s. 62, ISBN 9780240521855.
6. VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 5. vydání. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2017. ISBN 978-80-7331-386-9.
7. SVOBODA, Miloslav. *Divoká voda*. Týnec nad Sázavou: Vodácká škola AQUA, 2007. ISBN 978-80-239-9124-6.

SEZNAM POUŽITÝCH ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ

1. Filmovyprehled.cz: *Cesta na Jihozápad* [online]. [cit. 2022-03-27]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397625/cesta-na-jihozapad>.
2. LAVAY, Martin. Pádler.cz: *Sjíždění řek v komiksech 2* [online]. [cit. 2022-03-27]. Dostupné z: <https://www.padler.cz/sjizdeni-rek-v-komiksech-2>.

SEZNAM POUŽITÝCH A CITOVANÝCH FILIMŮ

1. Bod zlomu [FILM]. Režíroval Ericson CORE. Německo, Čína, USA, 2015.
2. Cesta do Právěku [FILM]. Režíroval Karel ZEMAN. Československá republika, 1955.
3. Cesta na Jihozápad [FILM]. Režíroval Zdeněk SIROVÝ. Československá republika, 1989.
4. Na vlastní nebezpečí [FILM]. Režíroval Filip Renč. Česká republika, 2007.
5. Proč bychom se netopili [FILM]. Režíroval Petr NIKOLAEV. Česká republika, 2009.
6. Raftáci [FILM]. Režíroval Karel JANÁK. Česká republika, 2006.
7. Stav ztroskotání [FILM]. Režíroval Vít OLMER. Československá republika, 1983.
8. Svatojánský věneček [FILM]. Režíroval Jiří STRACH. Česká republika, 2015.
9. Špunti na vodě [FILM]. Režíroval Jiří CHLUMSKÝ. Česká republika, 2017.

SEZNAM OBRÁZKŮ

<i>Obr. 1 Plakát a vytípnutý snímek vodácké scény z filmu Svatební cesta do Jiljí.</i>	<i>11</i>
<i>Obr. 2 Porovnání podobných scén z filmu Stav Ztroskotání a Špunti na vodě.</i>	<i>12</i>
<i>Obdobné vytípnuté okénko jsem již u kázal výše u filmu Svatební cesta do Jiljí.</i>	<i>12</i>
<i>Obr. 3 Záběry z filmu Cesta na Jihozápad, který se natáčel v pohoří Altaj.</i>	<i>13</i>
<i>Obr. 4 Vodní záchranáři ve filmu Raftáci.</i>	<i>15</i>
<i>Obr. 5 Časová osa honička z filmu Dobyvatelé ztracené Archy.</i>	<i>17</i>
<i>Kde je dobře vidět práce s tempo rytmem.</i>	<i>17</i>
<i>Obr. 6 POV záběry z raftu – filmy Raftáci a Na vlastní nebezpečí.</i>	<i>17</i>
<i>Obr. 7 Raftáci – časová osa poměru vodáckých scén.</i>	<i>25</i>
<i>Obr. 8 Raftáci – Peřej „Okno“ – opakující se záběry jedné akce.</i>	<i>26</i>
<i>Obr. 9 Raftáci – „Okno“ záběrování sjezdu peřeje.</i>	<i>27</i>
<i>Obr. 10 Raftáci – Užití dělené obrazovky ve filmu.</i>	<i>27</i>
<i>Obr. 11 Na vlastní nebezpečí – Časová osa poměru vodáckých scén.</i>	<i>30</i>
<i>Obr. 12 Na vlastní nebezpečí – Znázornění gradace akční scény.</i>	<i>31</i>
<i>Obr. 13 Na vlastní nebezpečí – Nejdelší záběr kdy se raft zasekne na skalním prahu.</i>	<i>31</i>
<i>Obr. 14 Na vlastní nebezpečí – Ukázka dobrého záběrování překlopení raftu přes skalní práh.</i>	<i>32</i>
<i>Obr. 15 Na vlastní nebezpečí – Nevhodně užití inserty na protagonisty.</i>	<i>32</i>
<i>Obr. 16 Špunti na vodě – Časová osa poměru vodáckých scén. Doplněné o zeleně označené scény, kdy se matky pohybují okolo řeky na kolech.</i>	<i>35</i>
<i>Obr. 15 Špunti na vodě – Řeka by se v tomto záběru měla rozdělovat do dvou ramen.</i>	<i>36</i>
<i>Obr. 18 Špunti na vodě – Funkční tiráda detailů.</i>	<i>37</i>
<i>Obr. 19 Špunti na vodě – Závěrečný celek, kde jasně vidíme, že se nejedná o žádnou náročnou peřej.</i>	<i>37</i>
<i>Obr. 18 Špunti na vodě – motiv medvídky.</i>	<i>38</i>
<i>Obr 39. Vztah postav založený na sjíždění divoké vody.</i>	<i>45</i>
<i>Obr 40. Rámování a typ záběrů, který vytváří kontinuity sjezdu peřeje.</i>	<i>46</i>
<i>Obr 41. Časová osa mé vodácké akční scény se zaznačenými dynamickými pasážemi.</i>	<i>46</i>
<i>Obr 44. Užití tří různých úhlů u kajakáře s červenou lodí.</i>	<i>46</i>
<i>Obr 45. Slovinská řeka Soča.</i>	<i>47</i>
<i>Obr 45. Záběr pokládání pádla na typický vápencový kámen porostlým mechem.</i>	<i>47</i>
<i>Obr 45. Blízký záběr na postavu na břehu.</i>	<i>48</i>
<i>Obr 46. Celky sloužící pro orientaci diváka a uklidnění tempo rytmu scény.</i>	<i>48</i>
<i>Obr 47. Budování napětí před adrenalinovým okamžikem.</i>	<i>49</i>

<i>Obr 48. Postavy se spolu nacházejí v jednom záběru</i>	<i>50</i>
<i>.....</i>	<i>50</i>
<i>Obr 48. Postavy zobrazené samostatně.....</i>	<i>50</i>
<i>Obr 49. Velké celky použité ve všech třech scénách.</i>	<i>50</i>
<i>Obr 50. Emoce na konci adrenalinové scény.</i>	<i>51</i>

Obrázky pro tento účel nenaplnují autorská práva zhotovitele.

SEZNAM TABULEK

<i>Tab. 1 Beatsheet k filmu Raffáci.</i>	<i>24</i>
<i>Tab. 2 Beatsheet k filmu Na vlastní nebezpečí.</i>	<i>29</i>
<i>Tab. 3 Beatsheet k filmu Špunti na vodě.</i>	<i>34</i>
<i>Tab. 4 Porovnání prvků v akčních vodáckých scénách napříč všemi třemi analyzovanými filmy.</i>	<i>39</i>