

Proces tvorby dramatických situací řízený divákovým vnímáním

Tereza Kovářová

Diplomová práce
2016

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Tereza Kovářová**
Osobní číslo: **K13380**
Studijní program: **N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Režie a scenáristika**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Proces tvorby dramatických situací řízený divákovým vnímáním

2. Praktická část:
"Zoo", audiovizuální dílo, povídkový film, délka minimálně 20 min., režie.

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. **Formální podoba:** 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf. a nahrát do příslušné složky na NAS-FMK.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část: Výstupní dílo:

a) 2 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem.

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah: 2x normostrany.

c) 3 ks technického scénáře v kroužkové vazbě.

d) V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ

studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a – h (dle zadání praktické části práce na oboru Produkce). Tyto data odevzdává za projekt vždy jeden člověk nutná konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy 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 diplomové práci studenta".

V samotné složce na AAV-NAS, označené "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně" odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm 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.

Rozsah diplomové práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

ECO, Umberto. Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách. Vyd. 1. Praha: Argo, 2015, 295 s. ISBN 978-80-257-1158-3.

MIŠÍKOVÁ, Katarína. Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace. 1. vyd. Překlad Jan Bernard. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, 270 s. ISBN 978-807-3311-261.

MACKENDRICK, Alexander. On Filmmaking. New York: Faber And Faber, 2004. Print. ISBN: 078-0-571-21125-8.

MCKEE, Robert. Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting. 1st ed. New York: ReganBooks, 1997, 466 p. ISBN 00-603-9168-5.

CAMPBELL, Joseph. Tisíc tváří hrdiny: archetyp hrdiny v proměnách věků. 1. vyd. Praha: Portál, 2000, 339 s. ISBN 80-717-8354-4.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

CARRIERE, Jean-Claude. Vyprávět příběh. Vyd. v ČR 1. Překlad Jiří Dědeček, Miloš Forman. Praha: Národní filmový archiv, 1995, 211 s. Knihovna Illuminace. ISBN 80-700-4081-5.

PLAZEWSKI, Jerzy. Filmová řeč. Translated by Zdeněk Smejkal. 1. vyd. Praha: Orbis, 1967, 461 s.

TRUFFAUT, F. a Alfred HITCHCOCK. Rozhovory : Hitchcock - Truffaut. Praha: Československý filmový ústav, 1987.

Vedoucí diplomové práce:

prof. Stanislav Párnický, ArtD.

Ateliér Audiovize


Datum zadání diplomové práce:

1. prosince 2015

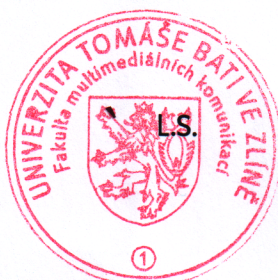
Termín odevzdání diplomové práce:


10. května 2016

Ve Zlíně dne 1. prosince 2015


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

děkanka




MgA. Pavel Hruša
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že 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 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ 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 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užit 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.

Ve Zlíně 8.5.2016

.....
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlédnutí veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) 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, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

3) 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, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užit či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Abstrakt česky

Cílem je vzbudit nejistotu ve zvyku vnímání tvůrčích procesů a tím navnadit k neustálé bdělosti při tvorbě, k novým pohledům. Práce zkoumá vztah jednotlivých prvků ve filmovém díle s ohledem na jejich pozdější vnímání divákem, to celé z pohledu průběžného procesu vývoje filmového příběhu, nikoli zpětné analýzy hotového díla. Proto se nevyhnutelně vydává na tenký led.

Klíčová slova:

film, vnímání, nejistota, divák, dramaturgie, tvorba

ABSTRACT

Abstrakt ve světovém jazyce

This work aims to arouse the uncertainty in the perception of creative processes and thereby encourages a constant vigilance during creation. The thesis explores the relation between individual elements of the film with a regard to future perception of the viewer. The whole phenomenon is viewed from the perspective of current development process rather than from the point of retrospective analysis of the finished work. It is therefore the inevitable fate of this work to perform a kind of high wire-act.

Keywords:

film, perception, uncertainty, viewer, dramaturgy, creation

Některé věci se kupodivu nedají jen tak pochopit. Jenže když se ve filmu něco nedá pochopit, lidi znervózní. (David Lynch)

Děkuji

Martinu Karlu Klusoňovi za znervóznění a následnou schopnost vidět za hranice, Martinu Jaškovi za neustálou masáž upřímné intuice a Adamu Balažovičovi za to, že mě u sebe nechal pracovat, psát a bydlet a stal se tak prvním pokusným čtenářem.

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

OBSAH

ÚVOD	9
1 FILM JE DOKONČEN DIVÁKEM	10
1.1 ZAČÁTEK – TABULA RASA	10
1.2 TEXT POKRAČUJE – PRAVIDLA SE UPŘESŇUJÍ.....	13
1.3 PROSTOR A SVĚT V NĚM KONSTRUOVANÝ	15
1.4 SYSTÉM PRAVIDEL V PROSTORU FILMU VEDE SELSKÝ ROZUM	17
1.5 KONEC – FILM JE DOKONČEN ZNOVU A ZNOVU	19
2 TVŮRCE PŘENÁŠÍ SVŮJ SVĚT DO PROSTORU FILMU	23
2.1 ÚVODNÍ ODBOČKA: POSLOUPNOST FABULE, SYŽETU A TVOŘENÍ.....	24
2.2 METODA.....	26
2.3 SYNCHRONICITA.....	29
2.4 ZPROSTŘEDKOVÁVANÉ POTĚŠENÍ.....	30
2.5 BUDOVÁNÍ NÁLAD A SYMPATIÍ.....	33
3 KONTEXT DÍLA, ZÁJEM DIVÁKA A VZÁJEMNÁ SOUVISLOST	36
3.1 TVOR.....	37
3.2 SHIRIN	38
3.3 IT'S JUST A CIRCLE	39
ZÁVĚR	41
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	42
SEZNAM POUŽITÝCH INTERNETOVÝCH ZDROJŮ	43
SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK	44
SEZNAM OBRÁZKŮ	45
SEZNAM PŘÍLOH	46

ÚVOD

Tato práce má v úmyslu působit na tvůrce, demonstrovat jeho možnou cestu při postupném budování celistvého filmového díla s ohledem na divákovu percepci a s ní spojeným prožitkem. V procesu tvorby nebere v úvahu známé popsané schémata vyprávění příběhu (jako je Aristotelovské drama, trojaktová struktura a podobné osnovy) – které tímto nechce jakkoli zpochybňovat. Soustředí se pouze na zkušenosti s noetikou (teorie poznání), gestaltismem (domýšlení si významu na základě daných podnětů) a kognitivními vědami (operace mysli, vztah vnímání a myšlení). Autorka vidí film jako sled prvků utvářejících větší celky – jednotlivé dramatické situace, které nesou význam samy o sobě a jejichž významové souvislosti a kauzality (tedy kontext tvořící synergickou rovnicí $1+1>2$) vedou k vyznění poselství celého filmu.

Celou zmíněnou problematiku práce nezkoumá z perspektivy teoretika nebo diváka, ale z pohledu tvůrce-budovatele a jeho postupných myšlenkových procesů a postupů při tvorbě díla. Pro tento záměr není důležité popsat již hotové zkoumané fenomény a jejich dopad, ale pochopit způsob myšlení vedoucí k jejich vytvoření. Je rozdíl pochopit sdělovanou myšlenku na základě popisu a vysvětlení jejího obsahového principu nebo jí porozumět na základě prožití si jejich demonstrovaných zákonitostí – informačně může stačit první, imaginaci tvůrce nastartuje spíše druhý typ pochopení.

Podmínkou k vystavění díla zohledňujícího divákovu percepci a zároveň nenásledujícího primárně zaběhané narativní struktury, je pochopení divákovy mysli, lidského vnímání díla (rozebíraného v první kapitole) a následné zohlednění zjištěných principů při samotné tvorbě.

Cíl nespočívá v objevení a vyjmenování všech existujících principů využívaných pro budování divákovy zájmu, protože to nedokážu a dokázat nechci. Konečný výčet možností znamená hranici, která by v tvorbě neměla existovat. Prostor filmu není omezený, pokud se tvůrce odváží do něj vejít, objevovat a vidět. Práce není návodem, jak natočit dobrý film. Je odhalením možného způsobu uvažování, je průzkumem použití intuice pro účely uceleného, komplexního a intenzivního výsledku, je zkoumáním míry autorské kontroly pochopení díla divákem, je odkrytím souvislostí mezi kontextem budovaných prvků díla a vnímáním diváka, jeho zájmem účastnit se na sledování, zkoumání a objevování díla.

m s
a e
n m
z ě
ý n
v í

1 FILM JE DOKONČEN DIVÁKEM

1.1 Začátek – tabula rasa

Film začíná jako tato práce – nepopsaný list, nic neznamena a zároveň je všemocná, může se stát cokoli. Každý další flek (potažmo písmeno, slova, věty, jejich význam) postupně ve vnímání čtenáře zužuje nekonečnou škálu možností, čím by toto dílo mohlo být (žánr, styl, formální postupy, atmosféra, tematika, obsah) a dává vzniknout pravidlům jedinečně platným pro toto konkrétní dílo. Pravidla si jako systémový kód sestavuje čtenář sám, během čtení (tedy v reálném čase vnímání a s tím spojeného myšlenkového zpracovávání vnímaného). Tento jeho poskládaný systém pravidel pak vytváří kontext pro vnímání všech dalších prvků v tomto jednom díle.

Počáteční zjištění čtenáře této práce je latinské písmeno – tedy text. Očekávání textu na chvíli zpochybňuje tvar (nad nadpisem první kapitoly) nenesoucí v klasickém pojetí textu žádný význam. Přesto stále dodržuje navyklý směr čtení, není úplně nahodilé a tudíž nečitelné. Vychází ze známých pravidel uspořádání textu, některá z nich vypustí. A čtenář vyhodnocuje. Bude tedy tento text kaligrafický experiment? Následující číslo už ale nese pro dorozumivací jazyk textu známou informaci – čeká se od něj označení kapitoly. Pokračují písmena jdoucí zleva doprava, opět nenesoucí význam. Prvotní krátké zpochybnění je pryč, nejspíš se bude přece jen jednat o známé pojetí prostoru textu. Čtenář může chvíli zvažovat opodstatnění podivného kaligrafu, nečekaný útvar možná jen formálně uvozoval kapitolu, možná v sobě nese určitý význam i v kontextu celku. Další rozvíjení hypotézy jde stranou, aby se čtenář stíhal soustředit na nová zjištění, a totiž že film začíná jako tabula rasa. Co se týče kaligrafu, čeká čtenář na další indicie pro zařazení tohoto prvku do kontextu celku – pak bude moct kaligraf dostat do systému pravidel vytvářejícímu v konečné fázi čtenářovu představu o celé této práci. Celek, který zůstane po přečtení v čtenářově hlavě, není nic jiného než konstrukce všech postupně dávkovaných částí.

Popravdě ale čtenářovo budování kódu tohoto média začalo mnohem dříve než dorazil k začátku samotného textu. Toto dílo není psané na jízdenkách, čtenář jasně viděl desky

připomínající absolventskou práci, případně si elektronický text našel přímo na stránkách univerzity, to jsou jedny z prvních indicií k vytvoření pravidel tohoto díla. Možná se čtenář předem kouknul na recenze k této práci, ať ví, do čeho jde, nebo narazil na reklamu na ni.¹ Dále viděl název práce vyvolávající jistá očekávání nejen obsahu, ale také stylistiky nebo žánru. V textu nazvaném „Proces tvorby dramatických situací řízený divákovým vnímáním“ čtenářova zkušenost s předchozím užitím podobných slov, stejně jako jeho zkušenost se stylem nadpisů podobného druhu vytváří očekávání, že půjde o akademický text osvětlující problematiku zmíněnou v názvu nebo nejpozději v úvodu (úvod je něco, co po zkušenostech s texty podobného charakteru automaticky očekáváme). Stejně tak čtenář/divák/posluchač při vnímání vyprávění počítá se zákony kauzality a dalšími vlastními zkušenostmi s chápáním příběhů a sestavováním souvislostí.

Vytvořený předsudek

o pravidlech tohoto textu

vyklučuje vyjadřovací prvky

známé z poezie

(přestože se také poezie

v prostoru textu pohybuje)

nebo použití slova hovno.

Jejda.

¹ „...na diváky působí reklama, články, kritiky... Diváci se o filmu dozvídají z ústního podání. Nechej, aby byli netrpěliví a čekali jen na to, až se objeví ptáci, protože v tom případě by nevěnovali dostatečnou pozornost příběhu. Narážky na konci každé scény jsou něco podobného, jako kdybych divákům říkal: „Jen klid, jen klid, oni se objeví.““ (HITCHCOCK, Alfred a François TRUFFAUT. *Rozhovory Hitchcock - Truffaut*. Praha: Čs. filmový ústav, 1987, s. 158)

Na základě dosud přečteného si čtenář sestavil systém pravidel tohoto díla a na základě těchto pravidel si nyní vytváří očekávání dalšího vývoje textu. S trochou štěstí už nevyklučuje proměnu tvaru práce pro účely demonstrace svých tezí nebo parafrázi principu vnímání prostoru filmu a vnímání prostoru textu. Prozatímní podoba systému pravidel tohoto díla vznikla propojením právě vnímaného s předchozí zkušeností s prostorem textu a zároveň propojením s dřívější zkušeností s jinými texty všemožného charakteru. Čtenář, který se s typickými atributy absolventské práce nikdy nesetkal, skládá a chápe svůj systém kódů v tomto díle jinak než čtenář obeznámený s formou akademického textu nebo nedej Bože čtenář se zkušenostmi se samotnou Kovářovou (viz výše zmíněné jízdenky).

Příliš unáhlený nebo sebevědomý čtenář si tady hned zpočátku mohl vytvořit předsudek o pravidlech textu. Například formu textu práce mohl vnímat jako definitivně přednastavenou jinými absolventskými pracemi, nepokládal za možné její další proměny a připravoval se hlavně na nové, slovem vyjádřené informace – obsah textu. Ale předsudky jsou lenost myšlení, jejich boření nutí čtenáře se probudit k aktivní spolupráci, přehodnocovat své dosavadní jistoty stojící na hliněných nohou a nahlížet na celek novým, čerstvým pohledem. Bez ochranné schránky zvyku. Opuštění jistoty pro nejistotu nalezení jistoty nové, pohyb vpřed.

Oprávněnost umění je v jeho ambicích regenerovat v člověku vnímání.

Forma se v prostoru textu skládá také ze slov, stejně jako obsah. Slova sdělují obsah, slova vyjadřují formu, jedno se s druhým překrývá. Tato kapitola sděluje svůj zamýšlený obsah formou. Ohebnost formy dopomáhá ke komplexnosti a intenzitě sdělovaného obsahu, jsou propojeni a pro tvůrce je škoda pracovat s nimi odděleně nebo jedno využívat jen jako nádobu a obal pro druhé.

1.2 Text pokračuje – pravidla se upřesňují

Je neděle osmnáctého/18. (dva odlišné prvky, při jejichž vnímání v prostoru textu jsme naučeni, že vyjadřují totéž) ledna a autorka během psaní této podkapitoly odbíhá, aby stihla film v kině a zároveň nezapomněla myšlenku.

Kontroluje výhled z okna

»starší pouliční lampa, taková ta, co nesmí hyzdit historického ducha Prahy jedna/1, jemné mrhnutí, viditelné spíše na lesku asfaltu dole a pozměněném zvuku pneumatik na něm... za protější oknem se rozvíjí baletka, z bytu nad ní sousedka na provizorním kladkostroji vytahuje košík se svým zmoklým, leč vyvenčeným pejskem«

Autorka se obléká

»po chvíli hledání našla deštník, natržený, asi od Kočky, nebere si ho, nebohé toulavé Kočce zašišlá důkaz odpuštění, pohladí a schovává čerstvě vyžehlené vlasy pod čepici«

a dopisuje. Zhasíná lampičku a doufá, že si čtenář zapamatuje popsany výjev. Za chvíli vypne počítač.

...

Každý nový za deště psaný prvek v textu práce (formální i obsahový) teď prochází percepčním procesem, který v rámci vysvětlení takzvaného zázraku (jakožto jevu vymaněného z dosud známého prostoru) demonstruje Martin Karel Klusůň².

Bude teď percepční proces vysvětlen nebo tato práce (podle již použitého pravidla zapojení čtenáře do aktivní účasti na textu) pouze zpřístupní pod čarou odkaz ke stažení zdroje informací a mezi řečí zmíní kapitolu *1.4 Vytváření povědomí vede k fenoménům?*

...

...

...

² KLUSOŇ, Martin Karel. *Rozhledna - Maková* [online]. Zlín, 2014 [cit. 2015-01-17]. Dostupné z:

http://portal.utb.cz/wps/PA_StagPortlets.JSR168/KvalifPraceDownloadServlet?typ=1&adipidno=34099.

Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta multimediálních komunikací

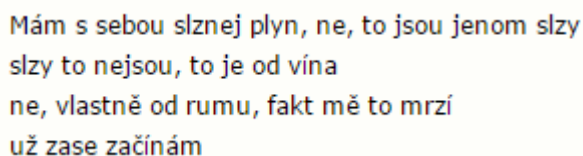
Pozdržení odpovědi vede k napětí.

Čtenář nyní očekává buďto vysvětlení nebo zatajení podstaty výše zmíněného procesu vnímání, možná dokonce jeho souvislost s osmnáctým lednem. Jeho předpoklad se buď naplní nebo nenaplní a tím se buď potvrdí staré pravidlo nebo se nastolí nové, doplňující. Každý další prvek díla je vnímán jako nová indicie (nový text, odkaz, nové členění nebo znaky), může teoreticky doplnit nebo změnit dosavadní vnímání celku. Je třeba prvek určit, pojmenovat, srovnat se zbytkem, ověřit, zda sedí do systému pravidel a zařadit jej do prozatímního kontextu. Stabilizovat.

...

Předchozí odstavec je interpretace Martinových myšlenek přizpůsobená pro potřeby této práce. Zmíněný proces byl vysvětlen, pravidlo aktivní účasti čtenáře se tímto zříká krutosti a zůstává v laskavých mezích. Ale je tomu skutečně tak? Že je předchozí odstavec vyjmutý z díla Martina Karla Klusoně, zůstává pro čtenáře pouhým tvrzením tohoto textu. Nemůže Martinův text doplňovat práci Terezy Kovářové úplně jiným způsobem? Zvláště, když je jeho dílo nazvané Rozhledna - Maková? Není celá první věta tohoto odstavce zavádějící informací sloužící pro odvedení čtenářovy pozornosti od relevantních informací, které text následně použije pro moment překvapení? A jak je to s významem osmnáctého ledna?

Nezbývá než zůstat ve střehu. Systém kódů každého díla je tvárný a proměnlivý až do jeho úplného konce.



Mám s sebou slznej plyn, ne, to jsou jenom slzy
slzy to nejsou, to je od vína
ne, vlastně od rumu, fakt mě to mrzí
už zase začínám

Obrázek 1: Sto zvířat - Pláč; text druhé sloky

(Znejistění a nastolení pravidel)

1.3 Prostor a svět v něm konstruovaný

Pojem PROSTOR zde již byl několikrát zmíněn s konkrétním významem. Film existuje ve svém prostoru. Jiném než je prostor textu, fotografie nebo sochy. (Nemá smysl popisovat textem účinky filmu, stejně jako nemá smysl reprodukovat fotografií efekt sochy. Popis a reprodukce degradují působení originálního díla. Vedou k pochopení výsledku jen na základě vysvětlení. Fotografie má pro svůj prostor jiné přednosti vyjádření a vyfocení sochy za účelem přenosu informací o soše deformuje možnosti sochy a představu o ní (trojrozměrnost), a zároveň omezuje škálu možností fotografie na pouhý záznam a přenos informace. Percepční principy shodné pro prostor filmu i textu proto tato práce demonstruje v prostoru svém vlastním.

Pro zobrazení svého světa používá film prostředky a sémantiku patřící k tomuto jeho prostoru. Vteřinu po vteřině na svůj nepopsaný prostor vtiskává a vykresluje vlastní fiktivní svět. Divák si na základě jednotlivých prvků a indicií vytváří nejen soubor pravidel pro tento svět platných, ale také s tím spojený virtuální myšlenkový konstrukt celého tohoto světa.³ (Přetaví informace z prostoru filmu do prostoru své mysli, představy, stejně jako jindy přetavuje prostor textu, fotografie nebo sochy.)

Čtenář měl v jedné části této práce možnost zkonstruovat si část světa autorky, udělat si obrázek o její pracovní morálce či vidět spolu s ní výhled z okna. Tuto čtenářovu konstrukci zatím poznaného světa může text dále rozvíjet.

Tady prosím čtenáře, aby se v textu nevracel a vybavil si situaci jen zkonstruovanou ze své paměti.

...

Vybaveno?

³ Princip této výstavby fikčního světa v divákově mysli popisuje ve své bakalářské práci trefně Martin Jašek, doporučuji. (JAŠEK, Martin. *Diváková představivost a její role v procesu dotváření fikčního světa* [online]. Zlín, 2013. Dostupné z:

http://portal.utb.cz/wps/PA_StagPortletsJSR168/KvalifPraceDownloadServlet?typ=1&adipidno=28790.

Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta multimediálních komunikací)

...

»Zatímco tehdy stála u okna a odhadovala stav deště venku, ve vedlejší místnosti zkoušel Adam vyřešit problém mušek hromadících se nad teplou snídaní.«

...

Jak vypadal čtenářův vykonstruovaný svět doteď a jak se předchozí větou změnil? Z večera se pravděpodobně stalo ráno. Dřívější text totiž tvrdil:

...

Je neděle osmnáctého/18. (...) a autorka během psaní této podkapitoly odbíhá, aby stihla film v kině a zároveň nezapomněla myšlenku.

Kontroluje výhled z okna

»starší pouliční lampa, taková ta, co nesmí hyzdit historického ducha Prahy jedna/1, jemné mrholení, viditelné spíše na lesku asfaltu dole a pozměněném zvuku pneumatik na něm«

(...) a dopisuje. Zhasíná lampičku a doufá, že si čtenář zapamatuje popsany výjev. Za chvíli vypne počítač.

...

Večer nebyl nikdy explicitně ukázán, řada drobných narážek/indicií jej ale mohla evokovat. Samo o sobě to ale nestačí. Aby práce mohla s uvedenou pasáží a jejími indiciemi dále pracovat, musel celý daný úryvek vybízet k zapamatování, a zároveň nesmělo být další využití úryvku v prostoru textu vzdálené natolik, aby už si jej čtenář nevybavil.

Text úryvku byl vzhledem k dosavadnímu nastavení pravidel práce neobvykle členěn (nikoli ovšem nečekaně, pravidla neporušil, jen doplnil). Celý úryvek zabírá v textu poměrně velký prostor, takže pokud práce nechtěla čtenáře vyloženě jen nasrat, měl by být dále podstatný. Na závěr byla určitá důležitost situace dokonce zdůrazněna/potvrzena slovně, čtenář si ji tedy uložil do kontextu celku práce jako soubor relevantních informací (přestože ještě tehdy nevěděl, které konkrétně bude potřebovat a které jsou jen prvkem záměrného zmatení použitým pro pozdější moment překvapení).

Čtenář si tedy promítl viděný text do vize v myšlenkovém konstrukt svého fikčního světa. Nepamatoval si text doslovně, jako by ho musel recitovat, zapamatoval si jen tuto jeho projekci.

Podobně fikční svět, jaký si tvoří během konzumace díla čtenář/divák/posluchač, stojí na počátku všeho v autorově mysli. Jeho svět obsahuje celý sdělovaný příběh, mytologii s ním spojenou, transprostorální odkazy a mnohem víc. Tvůrčím úkolem pak je přenos prvků z autorova fikčního světa na tabulu rasu prostoru díla tak, aby byl celý fikční svět zpětně dekódovatelný (libovolně věrně). Autor má možnost během postupné stavby díla regulovat a směřovat postupné budování konstruktů v čtenářově/divákově/posluchačově mysli (to platí pro díla existující v čase a během svého trvání vytvářející čas vlastní) a tím vzbuzovat jeho zájem, účast, emoce, ztotožnění, překvapení, prozření, katarzi. Vše ovšem za předpokladu, že tvůrce chápe a ovládá základní nástroje, prvky a pravidla platící pro prostor lidského vnímání, myšlení a představitosti.

1.4 Systém pravidel v prostoru filmu vede selský rozum

Vysvětlování pravidel fikčního světa č/d/p je vysvětlování pravidel hry. Pokud je to Kanasta a tvůrce ví, že ji s č/d/p hráli už tisíckrát, může hrát s drobnými nuancemi, mást tělem, volit strategie a ví, že budou postřehnuty, sledovány, možná odhaleny. Pokud je to Dixit, geniální hra, kterou ovšem č/d/p možná nikdy neviděl, nemůže od něj tvůrce v prvních kolech čekat nic víc než nemotorné ohmatávání si pravidel v praxi bez schopnosti reflektovat jakékoli mezihráčské nadstavby. Až zkušenost s pravidly umožní hráčům komunikovat na citlivější úrovni, postoupit k budováním strategií nebo dokonce vkládat do průběhu další rozšíření hry.

Č/D/P si na veškerá místa fikčního světa, jejichž pravidla nebyla tvůrcem nově stanovena, dosazuje pravidla známá z naší reality. Kočka je domácí zvíře, v Adamově bytě budou pravděpodobně dvě misky na žrádlo a vodu a suchý záchod. Nebylo totiž nijak naznačeno, že by pro fikční svět této práce kočka byla predátor s jedovatou srstí. Text by ale mohl stanovit nové pravidlo.

...

»...nebohé toulavé Kočce zašišlá důkaz odpuštění, pohladí a schovává čerstvě vyžehlené vlasy pod čepici. Nic netušíc odchází, Kočka se protáhne kolem a se zlověstným pohledem mizí. Před vchodovými dveřmi autorka trochu zavravorá, nevolno, ke kinu už ani nedojde. Během pitvy objeví na její dlani uvíznutý kočičí chlup. Nešťastnice, koledovala si o malér...«

...

Pokud by ale text celou dobu pokračoval bez tohoto náznaku kočičí anomálie a kočky se začaly chovat jinak až později, (přestože se v textu na začátku už jedna Kočka pohybovala, dokonce byla hlazena a nikoho kočičím neotrávila), vzbudilo by dílo ve čtenáři pocit nepravděpodobnosti. Odcizilo by se. Nedovysvětlená pravidla podřívají uvěřitelnost. Fikční svět nemusí být pravdivý, od toho je fikční. Ovšem jednou stanovená pravidla vytvářejí pravdivost vlastní, doplněnou v mezerách o pravidla známá z reality. Vzniká pomyslný kruh pravděpodobnosti, v němž je divákovo vnímání v bezpečí nerušené. Jakmile se ale část díla octne mimo tento kruh, divák si uvědomuje dění vymykající se dosavadním pravidlům, je vytržen a ztrácí kontakt s fikčním světem, vidí jeho chyby, může se mu vysmát a dále se neangažuje v jeho dění. Příliš si pohrávat s fází nastolení pravidel může být dost nebezpečné.

Správné zvolení indicií vedoucích k navození zamýšleného konstruktů čtenářovy/divákovy/posluchačovy mysli je pro tvůrce během procesu popisování tabuly rasy jedna z nejtěžších prací. Je zapotřebí odhadnout četnost prvků, jejich vzájemnou vzdálenost, zdůraznění, chronologie.

Moc indicií, moc blízko sebe – není co objevovat, prožitek z orientace je nudný.

Málo indicií, moc daleko od sebe – č/d/p zapomene, že je co objevovat, orientace se nekoná, prožitek je zmatený.

Tvůrce odhaduje a kalkuluje na základě směsi vlastních konotací a zkušenosti s myšlením ostatních lidí. Nikdy nemá jistotu, jestli se v poměru trefil, vždycky se najde někdo, kdo nabízený systém pravidel nepochopí a dezinterpretuje, zkrátka proto, že má jiný výchozí základ zkušeností, nebo se pravidly ani nenechá vést a tvrdohlavě si do systému kódů díla promítá význam, který chce sám vnímat.

Čtenář se možná nechtěl nechat napálit přechytralým textem této práce (a její změnou večera v ráno) argumentem, že Adam chystající snídani není žádný důkaz rána. Mohli klidně oba vstát v pět odpoledne/sedmnáct/17 a snídají tedy večer před kinem. Sebeintelektuálněji založený čtenář ale stejně primárně reaguje na všechny podněty podvědomě a jejich systém dekóduje na základě selského rozumu, pravděpodobně tedy nejprve vnímal večer a ráno tak, jak mu je oba autorka zamýšlela podsunout. Mohl se rozhodnout tato zjištěná východiska zapudit a vnutit do svých pravidel jen interpretace prvků vytvořené racionálně,

druhotně a uměle (beztak snídali večer, mě nenapálí), je to ale vlastně dvojnásobek práce a vede k úmyslnému obelhávání sebe sama.⁴

Zůstává pak už jen na zodpovědnosti tvůrce, nakolik si č/d/p počtve proti sobě neustálým „aha“ efektem a samolibými zvraty vedoucími k vzájemné nedůvěře a odvádění pozornosti špatným směrem. Jelikož je percepce díla vedena lidskou intuicí, vyplatí se jí věřit i během jeho vytváření.

1.5 Konec – film je dokončen znovu a znovu

Film je dokončen v momentě shlédnutí poslední vteřiny divákem. Nebo možná až během následujícího čtení recenzí a zjištění nových interpretací ostatních diváků, rozšiřující dosavadní divákův myšlenkový konstrukt. Nebo možná při dalším shlédnutí ověřujícím tyto nové hypotézy.

A znovu.

m s
 a e
 n m
 z ě
 ý n
 v í

1 FILM JE DOKONČEN DIVÁKEM

1.1 Začátek – tabula rasa?

Ejzenštejnova montáž atrakcí i Kulešovův efekt stojí na spojení dvou prvků vytvářejících v mysli diváka třetí význam. Oba pánové objevovali své teorie při zkoumání vztahu dvou záběrů a jejich společného výsledného působení na diváka. Jenomže záběr není základní stavební jednotkou filmu, každý je sestaven ze spousty menších činitelů. Nevím, co je tou obecnou nejmenší jednotkou filmu, označuji ji za prvek nebo indicii. Aby tvůrce evokoval

⁴ „(Lidé) ...mají sklon dávat najevo, že se nenechali napálit, což vede k tomu, že si sami kazí požitek. (...) Jdou do kina, tam si sednou a řeknou: „Tak mi něco ukažte.“ Pak se jim chce všechno předem uhádnout: „Ale vždyť já vím, co se teď stane!“ Jsem nucen vrátit jim to: „Opravdu to víte? Tak tedy uvidíme.“ (HITCHCOCK, Alfred a François TRUFFAUT. *Rozhovory Hitchcock - Truffaut*. Praha: Čs. filmový ústav, 1987, s. 158)

v divákovi novou myšlenku, nemusí spojit dva záběry, stačí spojit dva prvky filmového prostoru, dvě indicie. Každý prvek v díle vzniká v kontextu ostatních, aby s nimi vytvářel významy sloužící celku, všechny společně vytvářejí konstrukt fikčního světa díla v č/d/p myslí. Některé prvky samy o sobě mají jasnou interpretační hodnotu (jako osmnáct/18), mezi dvěma prvky ovšem vzniká prostor pro třetí význam a ten už je čistě individuální, založený na domýšlení se každým vnímatelem zvlášť. Tudíž se může lišit a vznikají tak pozměněné interpretace každého čtenáře/diváka/posluchače.

Samostatný vlastní význam může prvek nést i bez spojení s druhým prvkem díla. Vyvolává v divákovi myšlenku díky kontextu vzniklému spojením s prvkem z prostorů přesahujících prostor díla. Dokonce na několika úrovních. Autorka koukající z okna vidí sousedy z Hitchcockova Okna do dvora. Dále: domýšlení si, jak konkrétně Adam řeší problém s muškami. Dále: autorka spěchající v lednu do kina si rozhodně nemohla žehlit vlasy nebo laškovat s kočičkou. Jediný předpoklad k přečtení nabízeného významu je čtenářova zkušenost s prostorem, se kterým tvůrce vytváří kontext. Přesahující význam indicií s vyžehlenými vlasy pobaví jen toho čtenáře, který zná Kovářovou, její dredy a pochybný vztah ke kočkám. Pochopení Adamova trápení pramení z vlastních životních zkušeností s malými otravnými octomilkami. Čtenářům bez těchto zkušeností však prvek samotný nebrání v chápání primárního sdělení textu.

Tato práce neupozorňuje na chybějící interpretaci a nedělá tak ze čtenáře hlupáka. Neříká: Takže všichni jistě víte, že není pro autorku rozumné producírovat se po okolí, dokud neusvědčí James Steward (coby Jeff) neusvědčí Raymonda Burra alias Lars Thorwald (děj Okna do dvora, který by si čtenář s tímto textem mohl spojit pouze pod podmínkou vlastní zkušenosti s Hitchcockovým majstrštykem). Jakkoli tyto doplňkové interpretace nejsou nijak nezbytné pro plynulé pochopení textu, práce je stále obsahuje a doufá v jejich objevení po doplnění patřičných čtenářových zkušeností a při případném opakovaném čtení.⁵

Ani celá tato práce se nedá podruhé číst stejným způsobem. Řada postupných zjištění pramenících ze zvolené chronologie dávkování informací už podruhé stejně nezafunguje, do-

⁵ Filmy jako *Vedlejší účinky* [Side Effects] [film]. Režie Steven SODERBERGH. USA, 2013. na konci odhalí kolosální zvrát, po jehož zjištění se divák na film nemůže podruhé dívat stejně. Při dalších shlédnutích ale objevuje mnohé skryté narážky interpretovatelné jen s podmínkou, že o závěrečném zvrátu divák ví.

kud čtenář nezapomene všechny indicie, které během čtení posbíral. Prostor tabuly rasy už je prozkoumán, jeho explicitní spojitosti pravidel jsou objevená. Potěšení z procesu postupné orientace je sice pryč, stále zde ale zůstávají informace k možnému připomenutí pocitu prožívaného při prvním čtení a žádný čtenář si nemůže být jist, jestli v práci nejsou ukryté další neobjevené implicitní souvislosti.

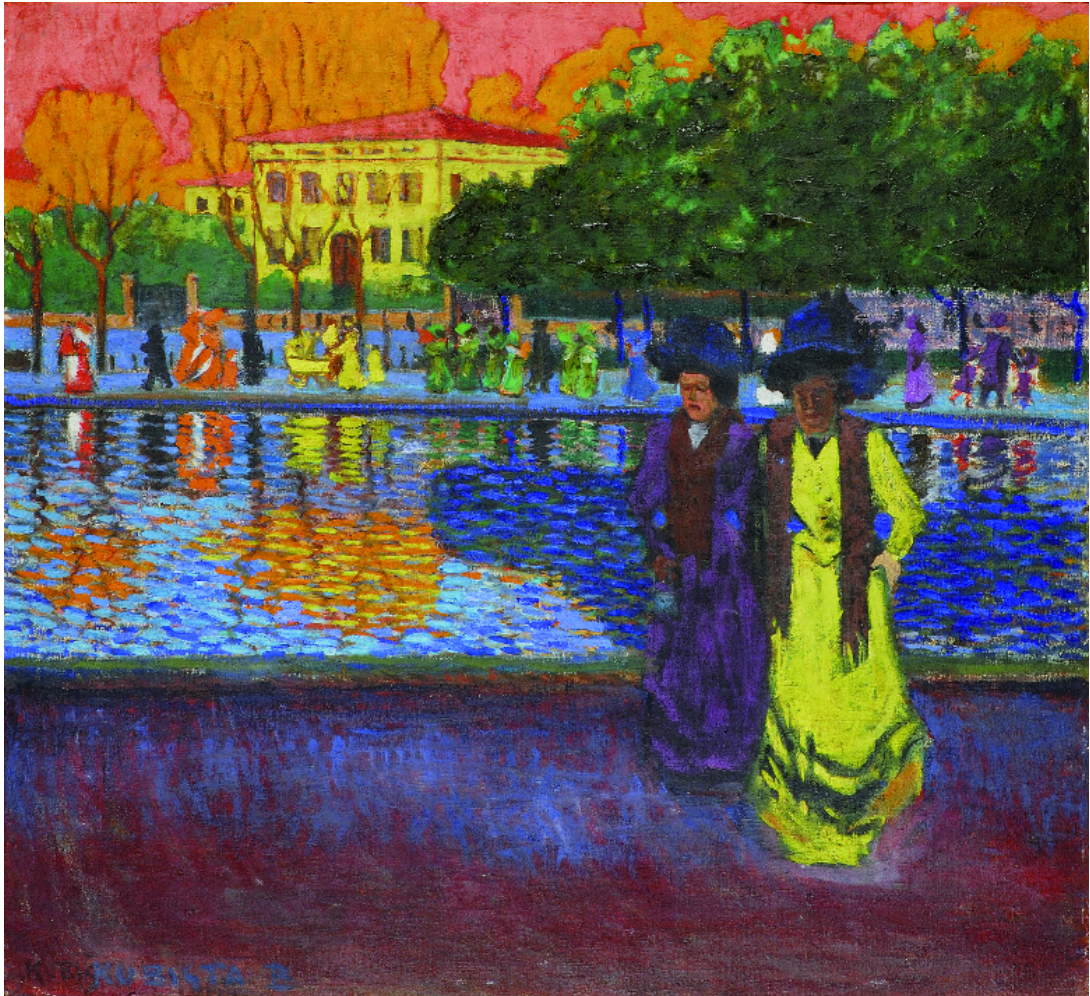
Dílo tedy nemůže být nikdy dokončeno dvakrát stejně. Základ této teorie nedokončenosti krásně vystihuje Umberto Eco ve své knize *Otevřené dílo*, kapitola *Poetika otevřeného díla*⁶. Doporučuji a volně shrnuji:

Autor vytváří dílo uspořádáním prvků svého fikčního světa tak, aby tento mohl jakýkoli vnímatel zpětně rekonstruovat. Autor doufá, že bude jeho fikční svět rekonstruován co nejděleji podle toho, jak jej zamýšlel. Vnímatel ale spojuje prvky na základě individuální zkušenosti, vytváří si fikční svět, který vylučuje ostatní rekonstrukce téhož fikčního světa ostatních vnímatelů, a zároveň je nepopírá a nepopírá ani autorův záměr. Vzniká nekonečná škála paralelních světů a neexistuje nic jako správná interpretace, protože neexistuje zákon, který by nám předepisoval, jak vnímat. Naštěstí.

Pro doplnění myšlenek první kapitoly doporučuji shlédnout film *Kynodontas*⁷. Stanovuje, postupně odkrývá a narušuje vlastní pravidla, většina všech diváckých zážitků v něm stojí právě na vyvozování těchto pravidel a očekávání s tím spojených.

⁶ ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2015, s.63.

⁷ *Špičák* [Kynodontas] [film]. Režie Giorgos LANTHIMOS. Řecko, 2009.



Obrázek 2: Bohumil Kubišta - Promenáda při řece Arno

(Lidé na protějším břehu jsou prvky nesoucí v prostoru obrazu explicitní význam, jaký může nést slovo promenáda v prostoru textu. Tentýž prvek (jeho vlastnost) kopíruje barevné spektrum, nese tak význam viditelný jen pro pozorovatele se zkušenostmi s optikou. Zároveň neobviňuje pozorovatele bez těchto zkušeností z omezenosti.)

od e
p r m s c
l o e a
n t m
z í u r ě
ý i a n
v n f k í
aj

2 TVŮRCE PŘENÁŠÍ SVŮJ SVĚT DO PROSTORU FILMU



Obrázek 3: Graf první kapitoly

„When you're doing a movie, when you're doing a screenplay, you have to know why it's a movie. And if it doesn't have to be a movie then you shouldn't make it. It's very important that what you do is specific to the medium in which you're doing it. And that you utilise what's specific about that medium to do the work.“

(Když děláte film, když píšete scénář, musíte vědět, proč je to film. A když to nemusí být film, neměli byste to dělat. Je důležité, že to, co děláte, je typické pro prostor, v němž to děláte. A že používáte specifika toho prostoru ve své práci.)

8

2.1 Úvodní odbočka: Posloupnost fabule, syžetu a tvoření

Důležité pro další chápání tvorby dramatických situací teď bude ujasnit pár tvůrčích kroků z procesu postupného utváření celku.

Úkolem tvůrce je přenést svůj svět (fabuli a diegezi) do struktury hotového díla (syžetu), aby toto bylo konstruovatelné (nikoli totožně) zpět do fikčního světa (fabule a diegeze) č/d/p a zároveň mu během svého trvání zprostředkovávalo potěšení. To se děje určitou selekcí sdělovaných informací a jejich postupným dávkováním ve zvolené posloupnosti. Č/D/P není ponechán skládat si prvky do sebe a konstruovat si svůj fikční svět (fabuli) v pořadí vlastního výběru, jako by zkoumal graf s informacemi a jejich souvislostmi v obrázku 3. Grafy zůstávají neomezeny časem reality. Film (a spolu s ním už asi jen divadlo a hudba) zaujímají v reálném čase svůj vytyčený prostor. Časem je také veden jeho průběh.

Posloupnost prvků budovaného syžetu pochopitelně nemusí být shodná s posloupností divákem vystavěné fabule (její úplnost vzniká až po skončení díla)⁹. Stejně tak je zcela odlišná posloupnost vkládání informací tvůrcem do podoby syžetu. Předchozí kapitola nebyla vymyšlena ani sepsána v pořadí, v jakém jdou nyní slova, věty a odstavce za sebou. Každá nová myšlenka si žádala návrat zpět a vložení nenápadné indicie později k ní ve-

⁸ KAUFMAN Charlie. *Charlie Kaufman: Screenwriters Lecture*. [online]. 2011 [cit. 2015-02-03]. Dostupné z: <http://guru.bafta.org/charlie-kaufman-screenwriters-lecture> (překlad Tereza Kovářová)

⁹ Vděčným příkladem je *Memento* [Memento] [film]. Režie Christopher Nolan. USA, 2000.

doucí, případně poupravení již existujících indicií pro vytvoření jejich víceúčelovosti. Pořadí informací se změnilo poté, co byla dopsána první verze kapitoly a vyšlo tak najevo, která souslednost informací je pro výsledné sdělení i čtenářův prožitek matoucí, co je potřeba zdůraznit a které indicie chybí úplně. Na počátku byla vlastně jen touha zkoumat tvorbu celku skládáním dílčích prvků s ohledem na divákovo vnímání a taky nápad demonstrovat tento postup samotným textem.¹⁰

Minipříběh s ranním kinem jsem vytvářela na několikrát. Původně vznikl, aby sloužil jako příklad čtenářova domýšlení si nevyřčených informací (lampa, kino = večer) a důkaz projekce fikčního světa. Pak se ovšem najednou hodil i pro schování několika-úrovňových významů. Původní informaci, že si беру svetr, protože nemám ráda deštníky, jsem pozměnila na kočkou zničený deštník a přidala informaci o žehlených vlasech, abych pobavila úzkou skupinu čtenářů, kteří mě znají. Nápad s Hitchcockovými sousedy přišel dlouho poté, co byla dopsána celá tato část druhé kapitoly o posloupnosti.

Neustále jsem ve snaze o hladký průběh čtenářova pochopení přesouvala vzájemné postavení jednotlivých informací v práci. A není to tím, že bych snad psala celou dobu spatra a následně se opravovala. Poznámky ke grafu první kapitoly se mi hromadily dobrého půl roku. Přesouvala jsem jednotlivé prvky s postupným uvědoměním jejich dopadu na čtenáře. Byla jsem si vědoma, že odhalující větu kouzla s nahrazením večera ránem musím dát dál od vstupní popsané situace (aby situace zůstala už jen v paměti čtenáře, indicie byly dál od sebe a prožitek z objevování nebyl nudný). Přeskupila jsem tedy již napsané odstavce a vložila mezi večer a ráno celé dlouhé vysvětlení principu čtenářova očekávání a zařazování si nových prvků do starého systému pravidel.

Selský rozum čtenářova postupného uspořádání pravidel a vnímání textu jsem se pokoušela simulovat vlastním čtením po delší pauze. Ne, že bych zapoměla, o čem jsem psala, ale vzájemné vztahy jednotlivých prvků a jejich působení se z vědomí vytratí poměrně rychle.

¹⁰ „Therefore there is only movement. A screenplay is movement. It is written in time and expresses a passage of time. It is made in time, and it is viewed in time. It's a movie, it moves.“ (KAUFMAN Charlie. *Charlie Kaufman: Screenwriters Lecture*. [online]. 2011. Dostupné z: <http://guru.bafta.org/charlie-kaufman-screenwriters-lecture>)

Každý jeden odstavec v první kapitole obsahuje svou vlastní nosnou myšlenku, s jakou byl primárně vytvořen. Zároveň někam společně všechny směřují, slouží myšlenkám budoucích odstavců a účelům vyznění celku. Tento kontext odstavců se během tvorby často vyjevil až zpětně, takže jsem je měnila, upravovala a přeskupovala za účelem vytvoření pro celek fungujícího kontextu jednotlivých částí. Vzala jsem si graf svých myšlenek, situací a sdělení zamýšlených pro první kapitolu a tento její fikční svět jsem seřadila podle toho, jak jsem si představovala postupně se naplňující komplexní prožitek čtenáře.

2.2 Metoda

„A screenplay is an exploration. It's about the thing you don't know. It's a step into the abyss. It necessarily starts somewhere, anywhere; there is a starting point but the rest is undetermined. It is a secret, even from you. There's no template for a screenplay, or there shouldn't be. There are at least as many screenplay possibilities as there are people who write them. We've been conned into thinking there is a pre-established form.“

(Scénář je průzkum. Je o věcech, které neznáte. Je to skok do propasti. Nezbytně někde začíná, kdekoli, tam je výchozí bod, ale zbytek není určen. Je tajemstvím i před vámi samotnými. Pro scénář neexistuje šablona, nebo by alespoň neměla. Existuje minimálně tolik možností scénářů, kolik je scénáristů. Napálili jsme se vírou v předem stanovenou formu.)

11

Souslednost tvůrčích procesů je naprosto individuální věc a s pomocí všemožných doporučených schémat a návodů by si na ni měl každý tvůrce skrze vlastní intuici přijít sám.

Postava → Zápětka → Děj nebo Outline celého děje → Podrobnější treatment → Detailní Scénář

nebo

Detail zakručení v břicho → Výjev Terezy přicházející k Tomášovi → celá Nesnesitelná lehkost bytí.

¹¹ KAUFMAN Charlie. *Charlie Kaufman: Screenwriters Lecture*. [online]. 2011 [cit. 2015-02-03]. Dostupné z: <http://guru.bafta.org/charlie-kaufman-screenwriters-lecture> (překlad Tereza Kovářová)

Robert McKee nebo Alexander Mackendrick vybízí scénáristy napřed k vymyšlení celého příběhu a pak až k jeho sepsání, Syd Field apeluje na dokonalou znalost svých postav před samotným psaním scénáře. Guillermo Arriaga¹² obojí popírá s tvrzením, že kdyby od začátku psaní znal své postavy a věděl, jak to dopadne, neměl by ho už film čím překvapit a práce by ho nebavila. Žádný přístup není špatný, dokud mají dotyční z vlastní tvorby upřímný dobrý pocit.

Nejvděčnějším testem správnosti zvolené cesty je krom tvůrčí radosti právě schopnost projít si svou práci očima nepoznamenaného čtenáře/diváka/posluchače a zjišťovat, jak si nabízené informace skládá a vykládá, kde se ztrácí nebo kde je mu táž indicie podstrkovaná třikrát hned po sobě.

S ohledem

na selský rozum divákův

tvořit

selským rozumem vlastním.

Při zkoumání tohoto kritéria jsme s Martinem Jaškem přišli na tři základní možné komunikace s divákem. Toto dělení je čistě pocitové a tudíž subjektivní, nestojí na měřitelných hodnotách. Film je způsob komunikace, tvůrce jeho prostřednictvím mluví k divákovi.

Tvůrce si může být absolutně vědom, co na diváka platí, a balit ho svým šarmem jako nezkušenou holku na baru. Říkat věci pozměněné a upravené tak, aby se divákovi líbily, případně aby vzbudil obdiv. Ohled na diváka je maximální jak ve stylu komunikace, tak v přizpůsobení obsahu. Pro diváka i holku vznikne pozitivní zážitek, ani jednomu nemusí nijak vadit, že byli cíleně sbaleni. Takto vnímám například filmy Christophera Nolana nebo Davida Finchera.

¹² Scénárista filmů *Amores Perros*, *21 gramů* a *Babel*, informace z přednášky: Guillermo Arriaga: *Screenwriters Lecture*. [online]. 2011 [cit. 2015-01-28].

Nebo může tvůrce se stejným sebevědomím mluvit sám pro sebe, nepočítat v komunikaci s dialogem a diváka nechat zmateného hledat nápovědu pro směr jeho myšlenkových pochodů. Krajní jsou v tomto směru experimenty, jaké dělal třeba Andy Warhol.

A nebo může mít tvůrce radost nebo smutek z nějakého svého objevu, myšlenky a hypotézy a tuto divákovi prostě říct jako blízkému příteli u piva. Popisuje věci, jak je vidí, aby v tom nebyl sám, aby s ním radost a smutek mohl blízký přítel i divák sdílet. Musí tedy umět mluvit jasně a s ohledem na divákovu pochopení, a zároveň tak, ať jeho styl komunikace neovlivní sdělované věci a nemanipuluje tak jejich přijetí divákem. Takové jsou pro mě některé filmy Jima Jarmusche, Wima Wenderse, Quentina Tarantina nebo Françoise Truffauta.

Příběh a jeho servírování jsou dvě věci. Jsou spjaté, neoddělitelné, ale vznikají v různé posloupnosti. Role scénáristy tady splývá s rolí režiséra. V prozkoumávání fikčního světa svého filmu a objevování příběhu nemusí být zahrnuto nic z prostoru filmového média. Pro zformování fikčního světa a příběhu do prostoru filmu (tedy pomocí jeho prostředků, jeho jazykem), už by ale měl příběh existovat, ať je co formovat. Což nevylučuje, aby se obojí práce děla naráz.

Neustále přemýšlíme v příbězích. Svět vnímáme v čase. Co bylo je, bude, a jak to spolu souvisí? Vše kolem nás je kauzální sled příčin a následků, které naše myšlení interpretuje do malých příběhů. Zvedám ruku, chytám madlo, otevírám dveře skřínky, venku zatroubí auto, prudce se otočím, ruka drcne do poličky, vypadává z ní deštník, deštník dopadá na zem, ozývá se rána. Shodila jsem deštník. Možná se pochroumal. Možná za zničený deštník vůbec nemohla kočka... Život interpretujeme do příběhů, sny interpretujeme do příběhů. I kdybychom se rozhodli napsat ne-příběh, bude podvědomě řízený myšlením naučeným fungovat příběhově. Zvyk je silný. Co vznikne, bude pravděpodobně taky příběh, jen osvobozený od snahy dostat známým šablonám. Tvorba ne-příběhu nám může dovolit oprostít se od hranic, které známe z ostatních příběhů a vymyslet si vlastní. Bude provázená svobodou a tedy nejistotou, možná strachem z nepřijetí. Nebo zajdeme tak daleko, až začneme systematicky popírat známá pravidla ve snaze zneužít ne-příběh ve prospěch jisté originality. Ztratíme schopnost vidět za hranice kvůli novým hranicím, které jsme si stanovili pro ne-příběh sami. Z nejistoty si nastolíme novou jistotu. Z původního vynechání vědomých pravidel se stane nové pravidlo, zajišťující jistotu chtěné instantní originality. Vlastní šablona s názvem Ne-příběh. Někde mezi tím, uprostřed nejistoty, stojí intuice.

Chvilí se to může zdát originální, ale nedá se na tom postavit jistota úspěchu textu. Zároveň z něho vycházím, jen obracím známá pravidla. Text vzniká v pochopitelném. Pokud chci napsat ne-text, můžu začít psát takto. Poruším zvyk, jak číst text, ale

Obrázek 4: Ne-text

2.3 Synchronicita

My o vlku a vlk za dveřmi.

Citát Davida Lynche v úvodu práce jsem našla v knize doporučené Martinem Jaškem. Otevřela jsem ji bez rozmyslu a přečetla první citát. V kontextu zbytku práce má ten citát význam.

Jsme zvyklí vnímat svět jako sled příčin a následků a skrze kauzalitu spojovat události do příběhů. Vedle kauzálních pravidel ale existuje smysluplný vztah událostí bez zjevné příčinné souvislosti. Náhoda s významem, koincidence, synchronicita. Lidská mysl doplňuje k viděnému smysl, spojuje vše nové se vším, co už zná, a vzápětí domýšlí význam. Paralelní události spojené dotvořeným smyslem poté můžeme dle tradice zasadit do systému kauzalit, jak jsme na ně zvyklí. Člověk doufá v základní provázanost všech věcí, důležité je ono propojení najít.

Vzájemný kontext prvků se tvůrci vyjevuje průběžně. Příklad čtenáře, který se nechce nechat napálit textem (mou změnou večera v ráno), jsem v textu první kapitoly objevila náhodou. Původně jsem chtěla vytvořit novou ukázkou a na ní tuto hypotézu demonstrovat. Příklad ovšem už byl v dříve napsané situaci, byl v ní obsažen od počátku, stačilo jej najít, spojit s významem a nasměrovat k němu čtenářovu pozornost.

Koincidence v tvorbě je vlastně hledání interpretace vlastního díla. Každý člověk je trvale (nebo po obdobích) fascinován nějakou problematikou, tu pak vidí promítnutou ve všem. Jeho podvědomí zasazuje tuto řešenou problematiku do jiných témat, do existujících titulků novin, do procesu tvoření. Podobně jako sen. Sen probíhá bez kontroly a bez výkladu, přestože má předlohu v realitě a reaguje na skutečný podnět. Po probuzení vědomě uspořádáváme sen do sdělitelné podoby. Vzpomínáme na průběh a chronologii snu, hledáme

v něm příběh, souslednost a hned po sjednocení děje objevujeme paralely, synchronicitu mezi snem a realitou. Pátráním po souvislostech a po předloze si vytváříme interpretaci snu. Při případné snaze tento sen následně autenticky zapsat tak, jak se udál, zapisujeme sice obeznámení s interpretací, ale zároveň se snahou tuto interpretaci nechat nevyslovenou. Vědomí této vlastní interpretace nám při záznamu snu pomáhá vybrat nejdůležitější sdělované informace, určit jejich dávkování a zaznamenat sen v posloupnosti směřující k této interpretaci bez nutnosti ji doslovně zapsat.

2.4 Zprostředkovávané potěšení

„I made some mistakes in drama. I thought the drama was when actors cried. But drama is when the audience cries.“ – Frank Capra

Mýlil jsem se v dramatu. Myslel jsem, že drama je, když herec pláče. Ale drama je, když pláčou diváci.

Filmem (nebo první kapitolou) sdílené poselství nestojí jen na předkládání informací, jejichž souvislost vytváří příběh/myšlenku. Celý průběh sdílení těchto informací poskytuje divákovi/čtenáři všemožná potěšení vzbuzující v něm účast na filmu a zájem o věci následující. Pro autora je výhodou mít tento arzenál během tvorby na paměti a masírovat průběžně divákův/čtenářův zájem další a další dávkou kouzel, triků, kejklí a čar.¹³

Základním a ostatní podmiňujícím potěšením je orientace ve sdělovaném materiálu. Stojí právě na první kapitolou popsané detektivní úloze čtenáře, na skládání vnímaných souvislostí. V momentě, kdy se divák/čtenář v díle orientuje, může se jeho pozornost přesunout k dalším poskytovaným radostem. Co se detektivní stránky diváka/čtenáře týče, může být tímto navazujícím potěšením informovanost nebo objevování dalších skrytých významů, spojitostí, intertextuálních narážek a metafor. Nejoblíbenější divácké prožitky však souvisí se schopností filmu sdělovat emoce. Orientace v předloženém fikčním světě divákovi umožňuje emoce rozpoznat a nechat se jimi ovlivnit (hrdina hrozně dlouho stonal za počí-

¹³ Celé problematice fungování diváckých prožitků a emocí se detailně věnuje Katarína Mišíková v knize *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Shrnuje a porovnává různé dosavadní teorie. Já je všechny slučuji do jedné obecné, odpovídající mému selskému rozumu.

tačem, upadal do depresí před prázdnými stránkami a pak konečně dostal nápad, sepsal celou diplomovou práci, pustil si Beatles, zpívá s nimi a má radost),



Obrázek 5: Hrdina

a čtenář při šikovně řemeslně odvedené práci autorky má radost spolu s hrdinou.

Nebo dané informace vyvolají emoci bez ohledu na vcítění do momentálního stavu hrdiny (hrdina píše diplomku, má radost, jak mu to jde, ale divák jeho radost nesdílí, protože vidí flashforward vedoucího čtoucího tutéž práci).



Obrázek 6: prof. Stanislav Párnický ArtD.

Hrdina má stále radost, čtenář by dle autorčina záměru měl mít obavy.

Není úplně od věci si uvědomit, kolik různých rovin emocí může mezi divákem a filmem existovat. - Je obrovský rozdíl vidět, že se postava směje, a pochopit, čemu se směje, a... smát se sám! A je rozdíl smát se postavě a smát se s postavou. Film dokáže způsobit pochopení i prožití, přičemž druhé je pro diváka jistě významnější zprostředkované potěšení. Iluzionismus vítězí nad symbolismem a celá jeho síla vychází ze synergie ($1+1>2$), z vytvoření kontextu mezi prvky díla, z myšlenky montáže atrakcí a Kulešova efektu. Prostor filmu nabízí tvůrcům moc vnukávat lidem myšlenky, budit v nich empatii, soucítění se zobrazovaným děním, přičemž empatii nevyvolává názornou ukázkou žádoucí emoce, ale budováním účasti diváka.

S přijetím filmu (určitým spoluprožíváním diváka) se pojí samé silné divácké zážitky. Je to třeba možnost (v případě, že se divák s filmem/jeho postavami sžil a na jeho emocích se

podílí) zažít beztrestně a bez následků emoci v reálném životě nebezpečnou, trapnou, atd. Hned za tím následuje potěšení z navození oblíbené nálady nebo příležitost sdílet modelové situace, porovnávat reakce a řešení postav ve filmu s vlastními zkušenostmi.

Drtivou většinu emocí prožívá divák prostřednictvím postavy (nikoli nezbytně lidské). S postavou se radujeme (nad dopsanou diplomkou za zvuků bigbítu), případně se o postavu bojíme (...víme proč...), protože ji máme rádi (na různých úrovních od sympatického kolemjdoucího až po životní lásku). Upřímně doufám, že má čtenář rád autorku textu. Ani sympatie ke kolemjdoucímu přece nevzniká automaticky, je třeba ji zažehnout a vybudovat jako kterýkoli jiný vztah. Divákův emocionální prožitek přesto nestojí na identifikaci s touto postavou. Emoce zažívané při sledování filmu jsou skutečné nikoli díky ztotožnění se diváka s postavou, ale díky jeho souhlasu podílet se na hře zaměřující viděný fikční svět a viděné filmové postavy za skutečné. Emoce diváka nejsou emocemi postavy. S postavou se radujeme a o postavu se bojíme, protože ji máme rádi. Když je na ní pácháno příkoří, přejeme za to hříšníkovi spravedlivý trest. Nemyslíme si ale, že by postava byla naším vtělením. Divák přece může prožívat emoce v několika úrovních nezávisle na emocích postavy.¹⁴

Při tomto zprostředkovávání všemožných prožitků se opět hodí průběžně myslet na možné vnímání divákem a na proměny tohoto vnímání spolu se změnou daných informací.¹⁵ Jak by se vnímání scény s ranním odchodem do kina změnilo, kdyby byla autorka muž? Kdyby byl Adam žena? Kdyby byl černoš? Kdyby byla kočka lvíčetem? Kdyby byl ten den termín odevzdání diplomových prací? Kdyby autorka nepsala diplomku, ale hrála počítačo-

¹⁴ „...někdo zvědavý vnikne do cizího pokoje a tam prohledává zásuvky. Ukážeme majitele bytu, jak jde do schodů. Pak se vrátíte k osobě, která prohledává zásuvky a vtom mají diváci chuť vykřiknout: „Pozor, pozor, někdo jde nahoru po schodech!“ Přitom ten, kdo se hrabe v zásuvkách, nemusí být sympatická postava, a přesto budou stát diváci na jeho straně. Samozřejmě, když je někdo sympatický, jenom tím zdvojnásobíte divákovu emoci...“ (HITCHCOCK, Alfred a François TRUFFAUT. *Rozhovory Hitchcock - Truffaut*. Praha: Čs. filmový ústav, 1987, s. 42-43)

¹⁵ „Jiným lidem a jejich situaci rozumíme díky tomu, že si představujeme a poté simulujeme jejich přesvědčení a emoce.“ (MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. 1. vyd. Překlad Jan Bernard. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, 270 s. ISBN 978-807-3311-261. s.160)

vou hru? Kdyby ve scéně křičela? Kdyby měla rozmazanou řasenku? Kdyby byl v deštníku schován snubní prsten? Kdybychom se o něm dozvěděli spolu s autorkou? Kdybychom dříve viděli Adama prsten do deštníku schovávat? Kdyby se k Praze blížil asteroid?

2.5 Budování nálad a sympatií

Helen Jordan: I'm not laughing at you, I'm laughing with you.

Joy Jordan: But I'm not laughing.

(Helen Jordan: Nesměju se tobě, směju se s tebou. Joy Jordan: Ale já se nesměju.)

16

Celá první kapitola osvětlovala především stavění pravidel díla, systému informací a divákovy zájmu o luštění vývoje fikčního světa a příběhu. Zvědavost provede diváka od začátku ke konci, tvůrce má za úkol rovnoměrně vybudovat divákův prožitek z orientace - konstruuje sérii vyvolaných očekávání a jejich následného naplnění nebo zklamání. Ruku v ruce s dějem staví tvůrce také emoční divácká potěšení - atmosféru, náladu a sympatii s postavou. Co kdyby autor práce právě teď chtěl navnadit stejnou atmosféru, jaká panovala v první kapitole. Pamatujete? Tato práce byla na začátku hravá, možná jste z ní měli radost. Platí stejná nálada i nyní? Jestli ne, tak si připomeňte, jak venku mrholilo a my jsme si hráli s lomítky a řádkováním a zabíjeli spolu s Adamem mušky. A znovu se tak cíťte. To byly časy.

No...

Nedá se spoléhat jen na připomínání informací. S trochou štěstí se teď povedlo vzbudit kapku nostalgie (protože ta se nejsnáze aktivuje vzpomínáním), ale kýžená atmosféra hravosti se nedá jen tak připomenutím znovu navodit. Je třeba ji systematicky budovat, udržovat a v případě potřeby měnit, jinak se vytratí.

Tvůrce divákovi nabízí prožitek, měl by si být vědom, jaký prožitek chce zprostředkovat a být tak o krok napřed, o stupeň empatictější. Uvědomovat si, co dělá člověka sympatické-

¹⁶ *Štěstí* [Happiness] [film]. Režie Todd SOLONDZ. USA, 1998.

ho a nesympatického, co vyvolává strach, co napětí, co překvapení, smích, radost, naději, zadostiučinění. Informace (jejich dávkování a posloupnost) ovlivňující každý prožitek budou vždy individuálně spojené s tím jedním dílem, tutéž emoci vytvoří v každém filmu trochu jiné, proměněné aspekty. Prací režiséra je všimnout si všech prvků, z kterých se skládá každý zážitek, uchovat je v sobě a pak je použít, složit, zinscenovat filmovými prostředky. Zobrazit východ slunce jako kotouč na obzoru nestačí. Ukázání slunce samotného je nadužívané natolik, že tvoří zautomatizovaný symbol, stereotyp, klišé. Názorně předkládá zamýšlený prožitek, nevyvolává jej. Atmosféru východu tvoří rychle ustupující stín, mlha zvedající se z rosy z lesa, kontury ptáků proti blednoucímu nebi, odlesky v tabulích skla baráku na popředí ještě tmavé západní oblohy a podivné ticho přerušované dechem a zachrápáním člověka v mé posteli. To jsou ty konotace, které tvoří působivost východu slunce, bez samotného kotouče hvězdy by nikdy nevznikly, slunce musí být přítomné, ale není třeba jej doslovně zobrazit. A totéž platí pro celý příběh, pro zobrazení mezilidských situací, atmosféry i emocí.

Záleží nám na postavě, kterou máme rádi. Jakékoli sympatie tedy tvůrce buduje ze zkušeností s vlastními sympatiemi vůči lidem kolem sebe podobně jako východ slunce.

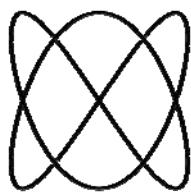
Nálada/atmosféra je jako dlouhodobá emoce, prostupuje větší úsek děje, stmeluje jej a vytváří takový spodní proud směřující čtenářovu/divákovu/posluchačovu reflexi (mám to brát seriózně, skepticky nebo s nadsázkou?). Dává tak podklad k malým dílčím událostem – krátkodobým prchlivým, ale o to silnějším emočním reakcím na náhlý podnět. Vzrůstající atmosféra radosti tak může připravit půdu vtipu (tedy smíchu), stejně jako udržovaná hladinka napětí uvozuje úlek nebo melancholie dojetí. Krátkodobá emoce ale může využít moment překvapení a objevit se v náladě, se kterou vůbec nesouvisí. Takový kontrast využívá film *Kim Novaková se v Genezaretském jezeře nikdy nekoupala* nebo na něm (na kontrastu, ne na jezeře) jsou postaveny dialogy *Velké nádherly*.¹⁷

¹⁷ *Kim Novaková se v Genezaretském jezeře nikdy nekoupala* [Kim Novak badade aldrig i Genesarets sjö] [film]. Režie Martin ASPHAUG. Švédsko, 2005.

Velká nádhera [La grande bellezza] [film]. Režie Paolo SORRENTINO. Itálie/Francie, 2013.

Nevysvětlená nebo nedbale představovaná pravidla fikčního světa brání divákovi v plynulé orientaci v díle. Stejně tak se mohou objevit překážky pro divákovy emocionální prožitky. Pramení prvotně právě z nevysvětlených pravidel nebo z nedbalé stavby atmosfér a sympatií. Dezorientovaný divák se snaží dohnat svůj přehledový deficit a nemá čas nechat se unášet emocemi. A když už se orientuje, ale jasně vidí: „aha, tohle mi sem tvůrce fláknul, abych se dojal a tohle, abych se rozesmál...“, něco je špatně s budováním nálady.

Atmosféra/nálada se (stejně jako posloupnost) promítá do obou fází – vnímání divákem i skládání tvůrcem. Během psaní druhé kapitoly jsem upadla do informační sdělné krize, kvůli které jsem se musela do jakýchkoli dalších hravých prvků v práci nutit. Nálada práce upadala i s tou mou. Novou radost rozproudila představa strachu o hrdinu, který si bezstarostně píše práci, aniž by věděl o číhajícím nebezpečí v osobě pana vedoucího. Tato nová rozvernost se pomalu, ale jistě přenesla zpět do textu a vyznění práce.



3 KONTEXT DÍLA, ZÁJEM DIVÁKA A VZÁJEMNÁ SOUVISLOST

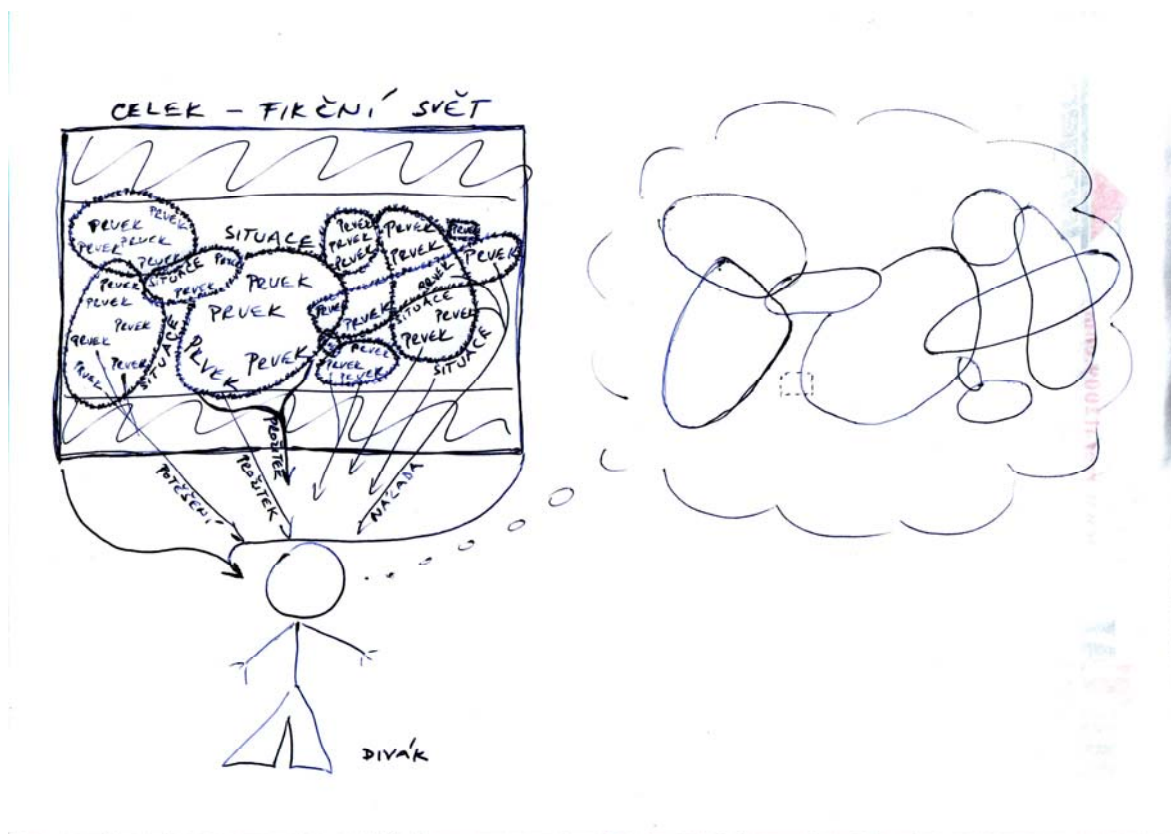
Každý prvek vložený tvůrcem na tabulu rasu slouží pár základním účelům.

Jednak má význam ve vztahu k dílu, plní obsahovou díru. Přítomnost prvku v díle je motivovaná jeho smyslem vzhledem ke zbytku (k ostatním prvkům a k celku). Vytváří kontext.

Za druhé má tentýž prvek význam ve vztahu k divákovi, produkuje potěšení. Tento dopad jednotlivých prvků na diváka vyvolává diváckou účast na zbytku filmu. Vytváří zájem.

Prvky divákem vnímané ve vzájemném kontextu budují pravidla díla a vytvářejí orientaci, budují nálady díla a vytvářejí emocionální zážitky. Jednotlivé prvky budují situaci, jednotlivé situace spolu dají vzniknout celku. Po této cestě ke konci neustále masírují a směřují divákův prožitek orientační i emoční.

Kontext (význam prvku v díle) i zájem (dopad prvku na potěšení diváka) vzniká opět z vícero úmyslů. Slouží konstruování fikčního světa (kontext pravidel fikčního světa a prožitek z orientace v nich) a budování nálady (kontext sympatií/atmosfér v díle a emocionální prožitek z účasti na nich).



Obrázek 7: Schéma vztahu prvků k dílu a k divákovi

3.1 Tvor

Film v Příloze 1, doporučuji napřed shlédnout a pak číst dále.

Experimentální snímek Tvor Martina Jaška se neřídí známými strukturami filmových pravidel, nemá postavu, dějové zvraty, neznáme jeho fikční svět, dokonce ani film sám dlouho nezná svůj fikční svět. Vytváří ho postupně, spolu s vysvětlováním svých vlastních pravidel, sám se tím buduje. Martin ve filmu zachytil proces skládání díla. Tvůrce se inspiroje realitou, okolím a jinými díly (Tvor I) a získané podněty pospojuje do kontextu, jak se to hodí jeho záměru, jak se do nich promítne jeho vlastní fascinace jeho vlastními tématy. Z posbíraných nesouvislých článků vznikají kauzální prvky výsledného celku (Tvor II). Přitom v tomto případě celek filmu není jen finální příběh poskládaný z prvků (Tvor II), ale také cesta k němu... proces. Bez první části by celý film neznamenal, co znamenat má. V Tvorovi je proces o to unikátnější, že jednotlivé indicie budoucího příběhu vznikají řetězením uměleckých výstupů, vzájemných asociačních reakcí a přenosem myšlenek nejen mezi lidmi, ale napříč prostory (řeči, kresby, hudby, videa, animace). Jednotlivé články řetězu se vyvíjí a doplňují v budoucí příběh a zároveň (tím samým doplňováním, i když to

není pravidlem) působí divákovi potěšení. Divákův prožitek tady stojí především na objevování a orientaci, je spíše informační než emoční. Kdo vytvoří jaký článek, kdo na koho reaguje, kdo se čím podílí na výsledku a kam až se výsledek dobere? Jakkoli výsledný příběh emocionální je, celý film *Tvor* je více o procesu než o výsledku.

Martin (poté, co ho řetěz vytvořený jeho přáteli a zobrazený ve *Tvorovi I* dovedl až nápadu uceleného příběhu - *Tvora II*) měl obavu z dostatečného směřování divácké pozornosti. Vydrží zájem skládat články řetězu až do konce? Jak zařídit, aby si divák všímal paralel, které chci zviditelnit? Konečný příběh je tvořen jednotlivými články řetězu, není jimi jen ilustrován. Že se před námi ve *Tvorovi II* odehrává z asociativně poskládaných záběrů totéž, o čem mluví vypravěč, každému divákovi dojde v jiný moment. Mohl to už očekávat (můj brácha), mohl si to uvědomit, až když viděl záběry na ohnivý horizont (moje mamka), nebo až v momentě, kdy slyšíme: „Tělo tvora je zde mrtvé a tvrdé. Po jeho povrchu se prohánějí neforemné zrůdy.“, a vidíme po silnici projíždět trolejbus (já). Záleží na umu nasměrovat pozornost (nastavenými pravidly i jasným konkrétním klíčem „jak vnímat následující“¹⁸) a na sebevědomí diváka, jeho pozornosti a ochotě se podílet, nechat na sebe působit.

3.2 Shirin

Film v Příloze 1, doporučuji kouknout na ukázkou libovolných cca 5 minut a pak číst dále.

Film *Shirin* sleduje diváky (respektive divačky) sledující v kině film *Shirin*. Odděluje emocionální spoluúčast skutečného diváka na emoce vyvolané příběhem filmu (tedy jeho zvukovou složkou, protože ze sledovaného filmu nic nevidíme) a na čistě empatické soucítění při pohledu na tváře divaček. Většinu stopáže se jedná o dvě emoce odlišné typem i intenzitou. Divák se u *Shirin* soustřeďuje jen na emocionální zážitky, příběh filmu si

¹⁸ Vybavuje se mi scéna z *Hanebných panchartů* [Inglorious Basterds] [film]. Režie Quentin TARANTINO. USA/Německo, 2009. Shosanna v promítací kabině kina zasřelí herce Fredricka. Kouká na něj mrtvého na zemi, zvedne oči k plátnu a vidí jej vyčerpaného živého v detailu filmu na plátně. Kouká na něj, je mrtvý. Kouká na něj, žije na plátně. Žije dál. Po chvíli z posledních sil zastřelí umírající herec Shosannu. Leží tam oba mrtví a na plátně se objeví nastřížený záběr detailu Shosanny vyřizující vzkaz Německu. Fredrick musel zemřít, aby připravil v divákovi klíč k myšlence, jak Shosanna přežila svou smrt.

z daných zvukových indicií poskládáme snadno, pravidla filmu si definitivně potvrdíme nejpozději po pěti minutách a tím prožitek z orientace a objevování končí. Může nás samozřejmě stále zajímat, jak to dopadne s hlavními postavami příběhu, který divačky sledují, ale mnohem důležitější jsou pro nás tváře divaček, jejich reakce a vše, co nám tyto reakce prozradí o jejich osobnostech prostřednictvím jejich vnímání příběhu Shirin. Nedožívá nás osud nešťastné dívky, jejíž nářek slyšíme z plátna, ale dojetí žen plačících při pohledu na ni (možná jejich schopnost dojmout se).

Empatie nám umožňuje rozeznat a vystihnout emoční rozpoložení naprosto neznámého člověka jen na základě pohledu na něj.¹⁹ Chápeme jeho emoci, nikoli okolnosti, které ji způsobily. Tato pochopená emoce nás samotné emocionálně ovlivňuje, přestože v menší míře než onoho neznámého člověka a samozřejmě v menší míře než jakou by nám zprostředkovaly doplněné informace o neznámém, jeho osobě, situaci a okolnostech. Shirin doplňuje naši čistou empatii pouze okolnostmi z děje filmu a nechává nás sledovat, který zvrat jednoduchého příběhu koho jak ovlivňuje. Je to rozhodně silnější než vidět pouhé obličej vyjadřující emoce, přesto zůstává skutečný divák vůči Shirin odcizen, empatická účast na emocích je oslabena, dokud není doprovázena pochopením okolností týkajících se samotných postav, příběhu a fikčního světa, dokud skutečný divák nezačne mít postavy rád (nebo alespoň raději než své spolusedící v kině).

3.3 It's just a circle

Osmnáctého ledna dobíhá autorka do kina. Paní se vrátí zpátky do okýnka, aby ještě prodala lístek. Mokrý čepice odráží červenomodré světlo z baru. Účes vzal za své, ale film ještě nezačal. Úsměv. Nervozita je pryč. Pod nohama pevná fikční půda. Tak jak se to teda dělá? Posadí se doprostřed. Koukne na své spolusedící vpravo, vlevo, koukne na plátno. Koukáme, jak kouká na plátno. Koukne na nás. Usměje se. Na plátně běží film, je to sequel této práce přenesený z prostoru textu do prostoru filmu. Postavy nastupují do vlaku, který nemá pravidla reálného světa a ona to ví. Snad i diváci to ví, zbývá objevit a dekodovat pravidla

¹⁹ Rozsah svých schopností poznat emoci člověka na základě pohledu na něj si můžete otestovat v tzv. Mind in the Eyes testu zde:

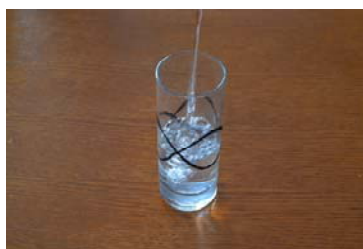
<https://www.questionwritetracker.com/quiz/61/Z4MK3TKB.html>

nového prostoru. Vlak vyjíždí, každá událost, každé slovo od teď vstupuje do možného vztahu se všemi ostatními. A od okamžité významové volby každého z vás se odvíjí interpretace všeho následujícího. V každém kupé jedna nástraha, jedna klec na spadnutí, jeden exemplář. Zoo. Nikdy nevíš, kdo přistoupí. Čeká nás 351 kilometrů dobrodružství. Stát se může cokoli, nikdo neví, jak to dopadne, ani autorka. Kam vlak vyjede z posledního tunelu, jestli vůbec dojede, kolik cestujících se toho dožije. Film je konečný, ale neomezený. Bude dokončen přesně za 59 minut 38 sekund. Tolikrát, kolik se prodalo lístků.

ZÁVĚR

Ráda provokuji s myšlenkou, že neexistují pravidla a tvorba je svobodná. Pravdou, kterou se učíme pořád dokola, ovšem je, že každá svoboda musí být doprovázena zodpovědností, aby se nezvrhla v anarchii. V tomto duchu navozuji určité svobodné a zároveň uvědomělé myšlenkové rozpoložení a tvůrčí filozofii, spíše než konkrétní zásady dramaturgie. S přihlédnutím k procesům lidského vnímání a tedy zodpovědnosti k divákovi jsem mínila vybídnout k otevřenému sdílení v komunikaci mezi tvůrcem a divákem, upřednostněné před prostým následováním známých a jistě fungujících pravidel narativní skladby. Vzhledem k hypotetickému ladění celé práce tudíž nevím, kolik z ní může být vědecky prokázáno, jakkoli vše vychází z platných principů. Přesto je pro mě důležitější sepsat práci shrnující nejednoznačně uchopitelné teorie a balancovat na hranici domněnek, než opakovat již popsané a stokrát ověřené skutečnosti. Sepsáním práce jsem se vydala do končin, kde jsou lvi, ve snaze zmapovat je bez geodetů a s kartografickým vybavením z edice Radovánky malého průzkumníka. S výsledkem jsem spokojená, filmařina by neměla přestat být hrou, kouzlením vycházejícím z šikovně ovládaného řemesla, ale s nejistými důkazy.

Tatáž věc vypadá z různých úhlů zcela odlišně. Tvůrce vidí, vybírá, naznačí a nechává diváka dokončit.



Obrázek 8: Lissajousova křivka (nakreslil taťka Lumír Kovář)

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.
- [2] ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2015, 295 s. ISBN 978-80-257-1158-3.
- [3] HITCHCOCK, Alfred a François TRUFFAUT. *Rozhovory Hitchcock - Truffaut*. Praha: Čs. filmový ústav, 1987, 211 s.
- [4] JAŠEK, Martin. *Diváková představivost a její role v procesu dotváření fikčního světa* [online]. 2013. Dostupné z: http://portal.utb.cz/wps/PA_StagPortletsJSR168/KvalifPraceDownloadServlet?ty p=1&adipidno=28790. Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně.
- [5] KLUSONĚ, Martin Karel. *Rozhledna - Maková* [online]. 2014. Dostupné z: http://portal.utb.cz/wps/PA_StagPortletsJSR168/KvalifPraceDownloadServlet?ty p=1&adipidno=34099. Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně.
- [6] LABÍK, Ľudovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. 1. vyd. Zlín: Radim Bačuvčík - VeRBuM, 2013, 218 s. ISBN 9788087500309.
- [7] MACKENDRICK, Alexander. *On Filmmaking*. New York: Faber And Faber, 2004. Print. ISBN: 078-0-571-21125-8
- [8] MCKEE, Robert. *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting*. 1st ed. New York: ReganBooks, c1997, 466 p. ISBN 00-603-9168-5.
- [9] MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. 1. vyd. Překlad Jan Bernard. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, 270 s. ISBN 978-807-3311-261.

SEZNAM POUŽITÝCH INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

- [10] <http://guru.bafta.org/charlie-kaufman-screenwriters-lecture>
- [11] <http://guru.bafta.org/guillermo-arriaga-screenwriters-lecture>
- [12] <http://thecampaignbook.com/interview/>
- [13] <https://www.questionwritertracker.com/quiz/61/Z4MK3TKB.html>

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

č/d/p Čtenář/divák/posluchač

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1: Sto zvířat - Pláč; text druhé sloky	14
Obrázek 2: Bohumil Kubišta - Promenáda při řece Arno.....	22
Obrázek 3: Graf první kapitoly	23
Obrázek 4: Ne-text.....	29
Obrázek 5: Hrdina.....	31
Obrázek 6: prof. Stanislav Párnický ArtD.....	31
Obrázek 7: Schéma vztahu prvků k dílu a k divákovi	37
Obrázek 8: Lissajousova křivka (nakreslil tat'ka Lumír Kovář).....	41

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha 1: DVD, obsahuje:

Tvor [film]. Režie Martin JAŠEK. Česká republika, 2014.

Šírin [Shirin] [film]. Režie Abbas KIAROSTAMI. Írán, 2008.