

**Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Rok 2022

Adéla Havlíková

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Stylová a narativní analýza sportovního
dokumentu Beskydská sedmička**

Adéla Havlíková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Jana Jedličková, Ph.D.

Studijní program: Televizní a rozhlasová studia v kombinaci
s filmovými studii

Olomouc 2022

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Stylová a narativní analýza sportovního dokumentu Beskydská sedmička* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. et Mgr. Janě Jedličkové, Ph.D. za její cenné rady, trpělivost a poskytnutí materiálů při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěla poděkovat Mgr. Daně Havlenové za její lidský přístup, čas a ochotu pomoci při zpracování práce.

OBSAH

| | |
|--|----|
| ÚVOD..... | 6 |
| KRITIKA PRAMENŮ A LITERATURY | 8 |
| METODODOLOGIE A TEORETICKÉ KONCEPTY | 12 |
| 1 Definice dokumentu | 15 |
| 1.1 Dokumentární módy zastoupené v <i>Beskydské sedmičce</i> | 15 |
| 1.2 Nonfikční modely zastoupené v <i>Beskydské sedmičce</i> | 18 |
| 2 Sociální aktéři..... | 20 |
| 3 Vyprávění a čas | 22 |
| 4 Práce se segmenty a vyprávěním..... | 24 |
| 5 Prostředí..... | 25 |
| 6 Kamera jako prostředek vyprávění..... | 27 |
| 6.1 Hloubka ostrosti | 28 |
| 6.2 Rychlost pohybu..... | 29 |
| 6.3 Velikost rámování (velikost záběru)..... | 30 |
| 6.4 Úhly a výška kamery..... | 32 |
| 6.5 Pohyb kamery..... | 33 |
| 6.6 Kontrasty | 35 |
| 7 Stříhová skladba | 36 |
| 7.1 Kompoziční vztahy v <i>Beskydské sedmičce</i> | 39 |
| 8 Zvuk a Hudební složka dokumentu | 40 |

| | | |
|-----|-------------------------------|----|
| 8.1 | Řeč..... | 42 |
| 8.2 | Hudba..... | 42 |
| 8.3 | Zvukové efekty..... | 44 |
| 9 | Jazykové prostředky..... | 46 |
| | Závěr..... | 48 |
| | Seznam použitých zdrojů..... | 50 |
| | Seznam použitých obrázků..... | 51 |
| | Abstrakt..... | 52 |
| | Abstract..... | 53 |

ÚVOD

Dokument *Beskydská sedmička: 95 kilometrů, které ti změni život* (dále jen zkráceně *Beskydská sedmička*) jsem si vybrala pro svoji bakalářskou práci, protože se podle mého názoru vymyká současné tvorbě obdobných sportovních dokumentů. Téma sportovních dokumentů shledávám aktuálním, a proto jsem ráda, že mohu analyzovat dokument z prostředí Beskyd, které je mi velmi blízké.

Na dokumentu jsem ocenila zejména jeho vizuální a narativní podobu zdůrazňující prostředí, emoce a fyzickou náročnost extrémního závodu. Cílem mé práce je zjistit, s jakými stylovými a narativními prvky dokument pracuje, aby zachytil dramatičnost zobrazené akce a extrémních podmínek, kterými jsou účastníci vystaveni v kontrastu se zasazením do poeticky vykresleného pohoří Beskyd. Při své analýze vycházím z publikace *Television: Visual storytelling and screen Culture* od Jeremyho G. Butlera (2018), z *Úvodu do dokumentárního filmu* od Billa Nicholse (2010) a z knihy *Umění filmu* (2011) od Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Mezi jednotlivými narativními a stylovými složkami hledám souvislosti, které analyzuji a následně zjišťuji, jak přistupují k dramatizaci zobrazované akce.

Výrazné zastoupení mají v dokumentu výpovědi sociálních aktérů, a proto samostatnou kapitolu věnuji jazykovým prostředkům. Pokusím se zjistit, jestli v dokumentu expresivní výpovědi souvisejí s použitými narativními a stylovými složkami, kam patří práce s kamerou, segmenty, střihem, prostředím, hudbou a zvukem. Jako podpůrná literatura mi poslouží publikace *Jazyková expresivita: v hlavních zpravodajských relacích ČT, TV Nova, FTV Prima a TV Barrandov* od Viktora Jílka a kolektivu z Univerzity Palackého.

Na svou stopáž 52 minut, má dokument nezvykle bohatou narativní linii, která zachycuje události předcházející závodu, závod, krajinu Beskyd, sleduje vybrané neherce - závodníky a mimo jiné zahrnuje i rozhovory s pořadatelem, účastníky závodu a rodinou. Filmaři měli na základě předchozí znalosti trasy

závodu přesně vytipované lokace k natáčení, vybrané záběry jsou tedy kompozičně i obsahově zajímavé. Od svého uvedení je *Beskydská sedmička* k dispozici na portálu Vimeo, jako nelineární televizní dokument.

KRITIKA PRAMENŮ A LITERATURY

V této kapitole se zabývám literaturou a prameny, z nichž vycházím při stylové a narativní analýze.

K definování dokumentárního filmu jsem převzala Nicholsův koncept dokumentárních módů z jeho monografie *Úvod do dokumentárního filmu* (B. Nichols, 2010). Bill Nichols je americký filmový kritik a jeho teoretické koncepce jsou dodnes hodnoceny jako průkopnické pro analýzu dokumentárního filmu. Z knihy převzatý metodologický koncept **dokumentárních módů neboli módů reprezentace**, mi pomohl určit jednotlivé funkce dokumentu a podnítil mě více zapřemýšlet nad zvukovou složkou dokumentu, mj. i nad jazykovými prostředky. V *Beskydské sedmičce* jazyk funguje jako sociologický vhled mezi sociální aktéry, a proto mi jeho samostatné zastoupení v Nicholsnových dokumentárních módech chybělo.

Dokumentární módy a nonfikční modely můžeme chápat jako podpůrný návod k rozlišování jednotlivých forem dokumentu. Způsoby dělení dokumentu jsou prostupné a navzájem se doplňují. Dokumentárních módů Bill Nichols definuje šest, a sice poetický, výkladový, observační, reflexivní, performativní a participační. Každý z těchto módů je příznačný pro určité metodologické postupy a stylistické prostředky (B. Nichols, 2010, str. 163).

Narativním složkám (tedy tomu, jak je příběh poskládán) se věnuje také J. G. Butler v knize *Television: Visual storytelling and screen Culture* (2018). J. G. Butler je americký filmový a televizní vědec, který velkou část své práce zaměřuje na činnost televizních studií. V kapitole *Beyond and Beside Narrative Structure* jsem našla postup, jak si v televizi všimnout konstruování iluze reality, jestli je přítomná narativní linie a jakým způsobem jsou poskládány jednotlivé segmenty. Z této kapitoly také čerpám při analýze struktury dokumentu, tedy začátku, středu a závěru.

Při popisu reality v televizi Butler vychází z dokumentárních módů (módů reprezentace) od Billa Nicholse. Tyto módy mírně pozměnil a zkrátil na výkladový, participativní, reflexivní a observační. Ve výkladovém módu Butler upozorňuje na rétorický princip, který může převažovat nad narativním. Naopak vyprávění může

sloužit rétorické stránce. V *Beskydské sedmičce* je přítomný „hlas shůry“, který zastává rétorickou funkci, ale zároveň pomáhá vyprávění. Nalezneme tam tedy oba tyto principy (J. G. Butler, 2018, str. 92).

Termín „sociální aktér“ Butler používá pro jednotlivce nebo skupinu lidí, kteří se představují před kamerou. Sociální aktéři reprezentují sami sebe a v dokumentu často odpovídají a reagují na filmaře, aniž by se museli držet scénáře (J. G. Butler, 2018, str. 91). Sociálním aktérům jsem v práci věnovala samostatnou kapitolu (strana č. 18), kde podrobněji líčím jejich zastoupení v dokumentu jako jeden z prostředků dramatisace děje.

Narativní strukturu definuje Butler také ve své knize *Television: Critical methods and application* (2002). V kapitole *Narrative Structure* Butler zahrnuje **expozi**ci, kterou rozděluje na dvě složky, a sice na **hlavní postavy** a jejich osobnost, **prostor** nebo prostředí, které obývají. Butler tvrdí, že každý příběh musí mít expozi, ať už je na začátku, ve středu nebo na konci příběhu. Expozice slouží k tomu, že divákovi „vysvětluje“, jaké jsou hlavní postavy a v jakém se pohybují prostředí (J. G. Butler, 2002, str. 25). V *Beskydské sedmičce* je expozi na začátku, kde nás tvůrci seznamují s hlavní postavou Liborem Uherem a prostředím Beskyd, kde se závod koná.

Další částí televizního vyprávění je **motivace**. Motivace vytváří a katalyzuje události, žene protagonisty, aby dosáhli svého cíle něco získat nebo něčeho dosáhnout (J. G. Butler, 2002, str. 25-26). V *Beskydské sedmičce* nalezneme motivaci všech závodníků, jejichž cílem je doběhnout závod. U některých jsou fyzické síly a motivace menší, a proto závod předčasně vzdávají. V dokumentu je zastoupení motivace vyvážené a můžeme vidět také extremisty, kteří chtějí závod dokončit s různými cíli, ať už je to v rekordním čase nebo přes zdravotní komplikace. Nejvýraznějšími zástupci motivace jsou dva protagonisté, a sice Libor Uher, jehož cílem je doběhnout první a závodníka, který celou trasu běží bos.

Z knihy *Television: Visual storytelling and screen Culture* od Jeremyho G. Butlera (2018), čerpám rovněž při analýze stylu *Beskydské sedmičky*, konkrétně **prostoru před kamerou, kamery, stříhové skladby a zvuku**. Při popisu kamerového stylu Butler používá metody blízké fotografii, například hloubku pole,

zaostřovací vzdálenost, zaměření, kompozice záběrů a využívá rovněž speciální techniky, jako například dronů. V práci analyzuji, jak velikosti záběrů, rámování a rychlost kamery pracují s narativní složkou a jestli spolu vzájemně kooperují. V kapitole *Style and the Camera* se Butler věnuje pohybům kamery a rámování, z čehož vycházím, abych poukázala na kontrast mezi panoramatickými širokoúhlými záběry a travellingem, který využívá souběžného pohybu kamery a snímaného objektu (J. G. Butler, 2018, str. 220-256).

V kapitole *Style and Editing*, Butler upozorňuje na stylovou složku **stříhové skladby**, která bývá často opomíjená. Kontinuitu stříhu propojuje s narativem (vyprávěním) a kontinuitou prostoru a času. Systému kontinuity podle Butlera nejlépe porozumíme, když se zaměříme, jak vytváří prostorovou a časovou návaznost v jednotlivých scénách. Tomu, jakou mají scény souvislost, se Butler věnuje ve třetí části knihy. V této kapitole Butler představuje možnosti ilustrace stříhové skladby rozdělením scén na jednotlivé záběry (J. G. Butler, 2018, str. 257-280). V *Beskydské sedmičce* je zachyceno několik ročníků závodu, ale skrze kontinuitní stříhovou skladbu dokument působí jako záznam z jednoho ročníku závodu.

V podkapitole *Space, Time, and Narrative*, Butler upozorňuje na použití **zvuku** v souvislosti s prostorem a vyprávěním. Butler nabízí sledovat, jak různé typy zvuků a jejich použití, dosahuje určitých cílů ve vyprávění (J. G. Butler, 2018, str. 302 - 305). V *Beskydské sedmičce* nediegetický zvuk, tedy ten, jehož zdroj je mimo příběh, dotváří atmosféru a posiluje vyprávění. Příkladem může být použití nediegetického zvuku a zpomalených, zrychlených záběrů k navození požadované atmosféry.

Doplňující informace ke stylové analýze jsem čerpala z knihy *Umění filmu* od Davida Bordwella a Kristin Thompsonové (2011). Kniha je však koncipovaná spíše jako elementární zdroj informací o filmové formě a Bordwell s Thompsonovou na množství obrazových ukázek detailně vysvětlují funkce specifických filmových složek a postupů.

Z knihy *Umění filmu* čerpám informace při popisu mizanscény, u které zkoumám pouze **prostředí**. Prostředí pomáhá dotvářet dramatickosti ztvárněné

situace a může ovlivnit chápání děje. Spolu s ostatními stylovými složkami mizanscéna (mizanscénou chápeme vše, co vidíme před kamerou) utváří napětí a podněcuje zvědavost. Zaměřuji se na to, jak prostředí plní svou funkci a jaký vytváří motiv ve vztahu k celkové formě filmu (D. Bordwell, 2011, str. 160 - 166). V kapitole *Záběr: Mizanscéna* Bordwell s Thompsonovou zmiňují i prostor a čas. Tyto složky však analyzuje také Butler v knize *Television: Visual storytelling and screen Culture* (2018). Ve své práci primárně vycházím z Butlera, který svůj text více vztahuje na televizi.

METODODOLOGIE A TEORETICKÉ KONCEPTY

Cílem této práce je zjistit, jak se v dokumentu pracuje s navozením dramatičnosti a jak se k dramatizaci děje využívá narativních a stylových prvků ve sportovním dokumentu *Beskydská sedmička*. Ve své práci nejprve definuji **dokument a jeho dominující složky**, které jej odlišují od jiného audiovizuálního díla. Tyto dominující složky vzápětí aplikuji na dokumentární módy a nonfikční modely od Billa Nicholse (2010) a Jeremyho G. Butlera (2018). Rozdělení mi dále pomůže při analýze narativu dokumentu, ale i jeho stylových prostředků.

Aby byla moje práce přehlednější, rozdělila jsem ji na dvě části, přičemž v té první rozebírám naratologické postupy, použité v *Beskydské sedmičce*, a v druhé části za pomoci obrazových ukázek analyzuji stylové prostředky.

Dále ve své práci analyzuji, jakou roli v dokumentu zastávají **sociální aktéři** a jejich **jazykové prostředky**, které v dokumentu dotváří emocionalitu situace (J. G. Butler, 2018, str. 91). Jazyk je v dokumentu výraznou složkou a vypovídá o subjektivních pocitech závodníků, kteří vzhledem k náročnosti trasy užívají spíše úsporné expresivní výrazy, ironii a sarkasmus. V dokumentu si všímám charakteristických znaků dvou hlavních postav Libora a bosého běžce. U prvotních záběrů na Libora jsou jeho výpovědi zpětně rekonstruované a vzájemně se prolínají. I když je Libor nejprve prezentovaný jako sociální aktér, který podává svědectví o tom, co zažil, jeho výpovědi jsou podpořené dotáčenými scénami, kde vystupuje nikoliv jako sociální aktér, ale spíše jako herec. Do těchto záběrů následně vstupují scény ze závodu *Beskydské sedmičky*, a divákovi tak dokument představuje současně tři narativní linie – zpětné výpovědi Libora, rekonstruované události, které předcházely vzniku závodu a závodníky. V práci analyzuji, jak se v dokumentu pracuje s výpověďmi sociálních aktérů a jak v něm tyto výpovědi budují narativní linii.

Čas má v dokumentu neméně výrazné zastoupení, protože se často střídá denní a noční doba a návaznost záběrů. V kapitole *Style and Editing*, Butler rovněž upozorňuje na důležitost v návaznosti záběrů, tedy na **kontinuitu**. Ta je dalším prostředkem k budování autenticity a narativu (vyyprávění), a proto sleduji, co kontinuitu v dokumentu vytváří a jestli v něm převažují kontinuální nebo

diskontinuální kompoziční vztahy (J. G. Butler, 2018, str. 257). Dále se zaměřuji na **práci se segmenty, vyprávěním a hlasem shůry**, který je zastoupený takzvaným off-screen vypravěčem, kterého pouze slyšíme doprovázet obraz a případně i zvukovou složku dokumentu (J. G. Butler, 2018, str. 92).

Prostředí je jednou ze složek mizanscény, tedy toho, co vidíme před kamerou. Může dynamicky vstupovat do hlavního děje a spolupodílet se při tvorbě narativní akce. Prostředí pomáhá stupňovat napětí, zdůrazňovat autenticitu či zvýrazňovat motivy (D. Bordwell, 2011, str. 160-216). V *Beskydské sedmičce* se objevuje převážně exteriérové prostředí, které zdůrazňuje výškový profil závodu, okolní krajinu a proměnlivé počasí. V některých záběrech je prostředí uměle dotvořené koupnými záběry z videobank, aby posílilo atmosféru děje. (Dokument *Beskydská sedmička*, 2022, facebook.com)

Další ze stylových složek, kterou analyzuji, je **práce s kamerou**, prostorem před kamerou a obrazem. Konkrétně v dokumentu identifikuji nejčastěji používané velikosti rámování (též záběru), úhly a pohyb kamery. Kamera spolu se střihem může ovlivnit výslednou narativní složku a kontext scén (J. G. Butler, 2018, str. 221). V *Beskydské sedmičce* se střídá jednokamerový i vícekamerový systém v závislosti na natáčených scénách. V dokumentu můžeme vidět záběry z dronu, letecké záběry i archivní nebo časosběrné záběry, mapující několik ročníků závodu.

Střihovou skladbou analyzuji návaznost scén. Za pomoci obrazových ukázek si kompozičně nejbohatší scény rozdělují na jednotlivé segmenty, na kterých poukazují na práci s časem a prostorovou kontinuitou. Také budu sledovat montáž, kterou vnímám jako sjednocení zdánlivě nesouvisejících záběrů. V dokumentu je využíván i takzvaný „křížový střih“, který divákovi umožňuje vidět několik akcí, které se protínají na základě logických souvislostí. Konkrétní scénou, kdy je použitý „křížový střih“, je střetnutí několika záběrů se závodníky v cíli dokumentu. V práci analyzuji obdobné druhy střihových skladeb a použití filmové interpunkce, kam patří prolínačky, roztmívačky a zatmívačky atd.

Ve své práci se zaměřuji také na to, jak je v dokumentu pomocí **zvuku** budovaná atmosféra či dramatizace děje. Rozeberu, jakou funkci zvuk v dokumentu zastává. V *Beskydské sedmičce* je použita kombinace diegetického i nediegetického

zvuku. U nediegetického zvuku analyzuji, jak souvisí s narativní a stylovou složkou dokumentu (J. G. Butler, 2018, str. 302-305). Dále zhodnotím hojnost využití synchronního a asynchronního zvuku, přičemž obojí je v dokumentu *Beskydská sedmička* zastoupeno. Ve své práci kromě zvukové složky, sleduji také ruchy, které pomáhají zvyšovat autenticitu a udržovat divákovu pozornost.

V dokumentu pomáhá dotvářet atmosféru rovněž **hudba**, která by se měla ve faktuální televizi objevovat spíše ojediněle, a proto v práci sleduji, s jakou hudbou se v dokumentu pracovalo, jestli se tematicky shodovala s formátem *Beskydské sedmičky* a zdali se její využití podílelo na dramatinaci událostí (J. G. Butler, 2018, str. 302 - 305).

V práci se mi hojně vyskytuje spojení „rekonstrukce záběrů“, které ve vztahu k *Beskydské sedmičce* vnímám jako postprodukčně dotočené scény se vzpomínkami a vyprávěním Libora Uhra. V některých z těchto scén je Libor v roli herce, aby si divák dokázal lépe představit jeho situaci.

1 DEFINICE DOKUMENTU

Francouzský filmový kritik Gauthier Guy na dokument nahlíží jako na tvorbu, která se snaží ukázat pravdivost v okamžiku natáčení. Dokumentární film má proměnlivý vztah reality a může mít i tvůrčí podobu. Dokumenty převážně zachycují nějaké místo, událost, osoby nebo okamžiky a autor dokumentu by měl usilovat o minimální zásah do událostí (G. Guy, 2004. str. 22). V dokumentu *Beskydská sedmička* převažují následující dokumentaristické módy a nonfikční modely, jak je podrobněji definuje Bill Nichols (2010) a Jeremy G. Butler (2018).

1.1 DOKUMENTÁRNÍ MÓDY ZASTOUPENÉ V *BESKYDSKÉ SEDMIČCE*

1. Poetický mód

Jak už napovídá název, hlavním znakem poetického módu je důraz na záběry a zvuky, aby v divákovi výsledný dokument vyvolal emoce. Dominantním prvkem tohoto módu je obrazový a zvukový rytmus, struktura a celková forma snímku. Estetický účinek často převažuje nad sociálními aktéry, kteří mají v dokumentu zastoupení pouze jako „hrubý materiál“, tudíž je nepoznáváme do hloubky. V dokumentu tohoto typu je stěžejní atmosféra, nálada a emoce (B. Nichols, 2010, str. 176).

V *Beskydské sedmičce* je kladen důraz na zvukový a obrazový rytmus, na strukturu i celkovou formu dokumentu. Všechny tyto aspekty jsou typické pro poetický mód, který se „vzdává konvencí kontinuálního střihu a dojmu konkrétního místa v čase a prostoru, jenž z takového střihu vyplývá.“ (B. Nichols, 2010, str. 176)

Sociální aktéři nesou v dokumentu stejnou váhu jako jiné objekty, které filmař třídí podle vlastního uvážení. Skrze přirozené reakce na situace kolem nich mohou sociální aktéři znění dokumentu do jisté míry ovlivnit. Nichols přichází s myšlenkou, že se sociální aktéři v poetickém módu stávají hlavními hybateli děje, ale to bych tak úplně neřekla, protože výsledný materiál prochází ideovou selekcí filmařů, kteří mají největší vliv na výsledný snímek (B. Nichols, 2010, str. 176-181). V *Beskydské sedmičce* je spíše než na přímočaré sdělení faktů, kladen důraz

na atmosféru, emoce a dojmy. Záběry z videobank mnohdy v *Beskydské sedmičce* zkreslují realitu, aby dokument jako celek lépe zapůsobil na diváka. Zastoupení poetického módu v *Beskydské sedmičce* nalezneme u panoramatických záběrů, záběrů zvířat a krajiny, doprovázených melodickou folkovou hudbou. (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com)

2. Reflexivní mód

Reflexivní mód upozorňuje na ustálenou dokumentární tvorbu i metodologické postupy, kam patří například rozhovory nebo natáčení v terénu. Reflexivní mód diváka pobízí k tomu, aby si uvědomil, jak dokument přetváří jeho očekávání a co má dokument představovat. Tyto dokumenty pracují s procesem zobrazování reality, což by se dalo chápat jako opak poetického módu. Fungují na principu ozvláštnění světa, který známe, mnohdy zpochybňují společenské konvence a dal by se v něm obsáhnout také způsob mluvy. Pro reflexivní mód je příznačný proces sebezpřítání a sebeuvědomění sociálních aktérů (B. Nichols, 2010, str. 208 – 215). V *Beskydské sedmičce* je konkrétní využití tohoto módu u rekonstruovaných scén v Tatrách, Himalájích nebo Beskydech s pořadatelem Liborem Uherem (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

3. Výkladový mód

Hlavním cílem výkladového módu je sdělování informací, objektivita a podložená stanoviska. Výkladový mód obvykle využívá „důkazní stříhovou skladbu“, která zachovává logickou spojitost argumentů nebo stanovisek, mnohdy na úkor různorodého obrazového materiálu. V *Beskydské sedmičce* je „důkazní stříhová skladba“ ve výpovědi Libora Uhra, kde je použitý různorodý obrazový materiál, podporující logičnost jeho výpovědi. Prostorová a časová návaznost se může obětovat podpoře argumentu nebo názoru. V *Beskydské sedmičce* autorskou argumentaci podporuje obrazový materiál, zachycující náročný horský terén se značnými výškovými rozdíly, nepříznivé počasí a výpovědi zjevně velmi unavených aktérů. Pro tento mód je příznačné objektivní sdělení informací (B. Nichols, 2010, str. 181 – 187).

U tohoto módu Bill Nichols představuje „hlas shůry“, pro který je typická „vševědoucnost“ a objektivita. Hlas je pro diváka důvěrným vodítkem k obrazu

a v dokumentu zastává podpůrnou a informativní roli. Obvykle bývá do dokumentu dosazován odděleně od obrazu žitého světa, jenž doprovází (B. Nichols, 2018, str. 181-184).

V dokumentu je hlas shůry použit jako prostředek k doplnění diskontinuitních záběrů krajiny, zvířat, ale i závodníků. Hlas shůry představuje mužský hlas filmového, divadelního a dabingového herce Jaromíra Meduny. Vypravěč má klidnou barvu hlasu (témbr) a cítíme z něj rozvážnost ve skladbě vět, které vypráví jako pohádku. Místy do vět dosazuje epiteton (básnický přívlastek) a vytváří věty jako: „*Rozprostírají se zde velké, květnaté louky, protékají divoké potoky i klidné říčky. Krajinou se táhnou mírné, dlouhé kopce a tyčí se zde i vysoké, majestátní hory.*“ (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com)

4. Observační mód

Observační mód pouze pozoruje, aniž by hodnotil. Tento mód se týká pasáží, kde je ponechán autentický zvuk identický s obrazem. Filmař se ocitá v roli pasivního pozorovatele a zdržuje se komentáře. Vytváří tak dojem, jako by nebyla přítomná kamera (B. Nichols, 2010, str. 188). Konkrétní scénou v dokumentu, představující tento mód, je například odstartování závodu a hlasitá podpora přihlížejících fanoušků, kdy divák pouze sleduje dění (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

5. Participační mód

Participační mód oproti observačnímu aktivněji zapojuje jak filmaře, tak sociální aktéry. V tomto módu filmař své subjekty pozoruje a zároveň na ně reaguje, ať už formou rozhovoru nebo konverzace. V tomto módu jsme si vědomi přítomnosti kamery, která podporuje dojem angažovanosti. Filmař se tak svým vstupem stává spoluúčastníkem dění. Sociální aktéry může pobízet k reakcím na své otázky, ale zároveň si musí udržet odstup (B. Nichols, 2010, str. 195 - 208). V *Beskydské sedmičce* tazatele před kamerou téměř nevidíme, ale pouze místy slyšíme jejich otázky, na které dotazovaní reagují (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

1.2 NONFIKČNÍ MODELY ZASTOUPENÉ V *BESKYDSKÉ SEDMIČCE*

Abychom se ve formách a struktuře dokumentu lépe zorientovali, Nichols v knize *Úvod do dokumentárního filmu* (2010) dokumentární módy doplnil o nonfikční modely, které jsou přejaté především z literatury. Tyto modely mi pomohly lépe rozebrat dokument. Nonfikční modely, aplikovatelné na Beskydskou sedmičku, jsou:

- reportáž – shromáždění důkazů a předkládání stanovisek
- obhajoba nebo podpora případu – důraz na přesvědčivost
- výzkum nebo cestopis – důraz na odlišnost a zprostředkování exotických míst
- svědectví – shromáždění záznamů z historie nebo svědků, kteří popisují své zkušenosti
- sociologie – zúčastněné pozorování subjektů (sociálních aktérů), jejich popis nebo interpretace
- profil nebo biografie – sleduje typické znaky jednotlivce nebo skupiny (B. Nichols, 2010, str. 164-167)

Reportážní prvky se v *Beskydské sedmičce* objevují při rozhovorech s účastníky závodu. V dokumentu jsou převážně zaznamenané výpovědi sociálních aktérů bez otázek tazatelů, ale v některých situacích jsou otázky tazatelů ponechané, aby filmaři předešli nelogickým větným stavbám.

Obhajoba, která má za cíl přesvědčovat diváka k přijetí určitého názoru, je v dokumentu přítomná vždy, když autoři potřebují zdůraznit náročnost závodu. Dokumentaristé pracují se zpomalenými záběry, zoomem, s detaily na tváře závodníků a využívají kontrastu proměnlivého počasí, aby posílili dojem dramatičnosti.

Výzkum a cestopis lze identifikovat v samotné formě *Beskydské sedmičky*, která nám zprostředkovává dosud nezdokumentovaný závod. Pro někoho, kdo závod a prostředí Beskyd zná, mohou působit exoticky záběry Tater nebo prostředí Himalájí z rekonstrukcí vzpomínek Libora Uhra.

Prioritou **svědectví** je shromáždění výpovědí o osobních zkušenostech sociálních aktérů. V dokumentu je forma svědectví využita hned v úvodu, kdy nám Libor Uher představuje své zkušenosti s horským prostředím, turistikou a během. Věrohodnost svědectví dotváří jeho vlastní výpověď o nevydařených akcích, které mu byly poučením a následně také motivací uspořádat závod v Beskydech.

Sociologie se v dokumentu objevuje při zúčastněném pozorování bosého účastníka, na kterého filmaři, ale i ostatní závodníci, reagují dotazováním nebo poznámkami.

Profil nebo **biografii** lze zaznamenat například u výpovědí závodníků na kameru, kdy se nám jednotlivci představují. Nejčastěji od nich slyšíme subjektivní pocity ze závodu a motivaci, proč se rozhodli zúčastnit (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

2 SOCIÁLNÍ AKTÉŘI

Sociální aktéři, též svědci nebo participanti, jsou nezbytnou složkou dokumentu a představují jeden z prostředků vyprávění. Sociální aktéři nejsou herci, a tak by se měli prezentovat přirozeně, bez toho aniž by do jejich role zasahoval režisér (J. G. Butler, 2018, str. 91). V *Beskydské sedmičce* jsou přítomné dvě hlavní postavy, a sice pořadatel závodu Libor Uher a účastník, který se rozhodl celou trasu běžet bos (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

Libor Uher

Zakladatel závodu *Beskydské sedmičky*, horolezec Libor Uher, je divákovi představen jako první pojmenovaná postava. V dokumentu ho vidíme v roli pořadatele, kdy události s odstupem času komentuje, ale také v roli závodníka, motivovaného závod vyhrát. Jeho motivace je v dokumentu znát už z rekonstruovaných událostí, které ho vedly k uspořádání závodu. Záběry z Himalájí, Tater a Beskyd, slouží jako podpora jeho svědectví. S výjimkou velkého detailu, se Libor objevuje snad ve všech typech záběrů. Při výpovědích u ohně převažují záběry na detail a polodetail, aby tvůrci zdůraznili hodnotu jeho výpovědí.

Právě slova Libora Uhra a muže, který celý závod běžel bos, výrazně kontrastují s výpověďmi většiny závodníků, jejichž hlavním cílem bylo závod dokončit bez dalších přidaných výzev (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

Bosý účastník

Bezejmenný bosý účastník je nám poprvé představen až ve čtvrtině dokumentu, když běží na vrchol Lysé hory. V dokumentu zastupuje extrémní prvek motivace a soutěživosti. Filmaři u něj střídají velikost rámování, tedy je vzdálenost od snímaného objektu, aby zdůraznili bosé nohy a další znaky, které běžce charakterizovaly. Nejčastěji použitá velikost záběru je v této části dokumentu polocelek, polodetail a detail. Velikosti rámování (též záběru) se věnují v samostatné kapitole *Kamera*, kde informace doplňují obrazovými ukázkami (viz strana č. 28). Bosý účastník je zajímavým kontrastem k ostatním závodníkům a Liboru Uhrovi, protože se nesnaží doběhnout v co nejlepším čase, ale naopak posunout hranice možností, jak závod dokončit. Filmaři tento prvek zdůrazňují

různými prostředky. Dotazují se závodníků, co si o bosém běžci myslí a jejich upřímné odpovědi doplňují detailními záběry na běžcovy nohy. Záběry běžcových výpovědí podtrhují jeho pozitivní nadhled a tuto skutečnost posiluje energická asynchronní hudba (zvuk neodpovídá obrazu, je dodán až postprodukčně).

Výraznější zastoupení má v dokumentu také organizátor závodu *Beskydské sedmičky* Marián Žárský. V dokumentu odpovídá buď na nepřímé otázky „hlasu shůry“, například co podle něj vede lidi k účasti v extrémním závodu, anebo jsou jeho výpovědi použité k doplnění hlavní dějové linky, kterou je závod. Jeho výpovědi diváka vedou k zamyšlení nad vlastními hodnotami, ke vztahu k lidem a překonání fyzických a psychických hranic. Zaujalo mě, že ho kamera nesnímá samotného, ale společně se ženou, která v dokumentu sedí po jeho boku a její jméno se objeví až v závěru. (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

Rozmanité zastoupení sociálních aktérů ilustruje dějovou dramatičnost. V dokumentu se pracuje s kontrasty jejich psychického rozpoložení (autoři využívají síly jejich emoce a vůle) a využívanými jazykovými prostředky (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com). Jazykovým prostředkům jsem v práci věnovala samostatnou kapitolu na straně č. 47.

3 VYPRÁVĚNÍ A ČAS

Vyprávění, jak ho definuje David Bordwell, je „*příčinně propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a prostoru*“ (D. Bordwell, 2011, str. 111). Vyprávění obvykle tvoří příběh a odvíjí se od kauzálního vzorce příčin a následků, přitom je důležité propojení času a prostoru, aby se divák ve snímku neztrácel. V souvislosti s televizí však jednotlivé segmenty nemusejí podle Bordwella nutně navazovat.

Pro faktuelní televizní pořady, kam mimo dokumenty spadá i zpravodajství, publicistika, reality show nebo populárně – zábavné pořady, jsou typické reálné postavy (v práci používám termín J. G. Butlera „sociální aktéři“) a zachycení událostí, které se reálně staly. Vztah mezi fikcí a faktuelními pořady je dynamický, ale tvůrci by měli mít jasno, kde je hranice, kterou už nemohou překračovat.

Čas pomáhá narativnímu uzavření jakéhokoliv snímku, funguje jako prostředek střihu a divákovi slouží zejména k orientaci (J. G. Butler, 2018, str. 24-36). V *Beskydské sedmičce* filmaři postprodukčně spojili několik příběhových linek, které se vzájemně prolínají, anebo na sebe navazují. V jednu chvíli máme následující scény:

- Libor sedá k ohni a představuje nám myšlenku závodu (tuto scénu považují za hlavní, protože se dosud v dokumentu neobjevil nikdo, na koho by se divák mohl fixovat, až od scény s Liborem se v dokumentu objevují další titulky)
- Zvuk přechází do asynchronního (neodpovídá obrazu), Libor přitom vypráví a obraz je rekonstrukcí (vysvětlení rekonstrukce záběru mám v kapitole *Metodologie*), doplněnou o druhý, diegetický zvuk (zdroj zvuku je v příběhu)
- Do Liborova vyprávění, kdy je střídavě v obraze, anebo v rekonstruovaných scénách se přidává nediegetická hudba (zdroj zvuku je mimo příběh), tato hudba dokresluje obraz majestátních hor
- Libor uzavírá vyprávění a v rekonstruovaných záběrech končí den, vidíme panoramatický záběr krajiny, která plynule přechází do zatmívačky
- Následuje scéna ze závodu, která zastupuje participační mód (filmaři na sebe vzájemně se ztracenými závodníky reaguji), následně jsou v dokumentu jen výpovědi závodníků

- Scénu s Liborem u ohně, který opět pokračuje ve vyprávění, střídají rekonstruované události, ve scéně jsou využité koupené záběry s liškou (Dokument Beskydská sedmička, 2022, facebook.com)
- Sekvenci uzavírá scéna, kdy se od Libora vracíme k závodu

V této scéně jsme mohli postřehnout, jak je v dokumentu poskládaná dějová linka s Liborem a jak tvůrci pracují s časem a gradací událostí. (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com) Tomu, jak jsou v dokumentu poskládané jednotlivé segmenty, se věnuji v následující kapitole.



Obrázek 1: Koupené záběry

4 PRÁCE SE SEGMENTY A VYPRÁVĚNÍM

Jak už jsem zmínila v předchozí kapitole, tak segmenty v televizi nemusejí podle J. G. Butlera nutně souviset s narativními strukturami jako řetězcem příčin a následků, dramatickým obloukem atd. Měly by však neustále udržovat divákovou pozornost. V *Beskydské sedmičce* jsou segmenty uspořádané s důrazem na dominující prvky, kterými jsou vizuální obraz a dramaticčnost scén (J. G. Butler, 2018, str. 13).

V dokumentu *Beskydská sedmička* jsem si segmenty rozdělila do několika bodů. Takto rozdělený dokument mi usnadnil orientaci a práci s ním i v dalších kapitolách. Inspiraci pro toto rozdělení jsem našla v knize *Umění filmu* Davida Bordwella (D. Bordwell, 2011, str. 455).

1. Úvodní titulky nás seznamují s tvůrci dokumentu
2. Odstartování závodu
3. Představení prostředí, kde se dokument odehrává – Beskydy (upozornění na kontext *Beskydská sedmička* = trasa sedmi vrcholů v Beskydech)
4. První výpovědi závodníků
5. Libor Uher a rekonstrukce jeho vyprávění
6. Průběh závodu spolu s výpověďmi závodníků, scény jsou proloženy rekonstrukcí Liborova vyprávění
7. Seznámení s „bosým účastníkem“, výpovědi závodníků a scéna s Liborovým vyprávěním a rekonstrukcí
8. Výpovědi organizátorů závodu, archivní záběry, bosý účastník
9. Krize závodníků a scéna s organizátory
10. Konec závodu, zhodnocení závodníků, organizátorů, vize do budoucna, závěrečné titulky

Orientaci v narativním uspořádání usnadňují titulky s počtem kilometrů, se jmény organizátorů a záběry charakteristického prostředí, které jsou chronologické a odpovídají trase závodu. V dokumentu *Beskydská sedmička* můžeme vidět stejné sociální aktéry, což je další prvek, který u faktuelní televize zpřítomňuje příběhovou linku (*Beskydská sedmička*, 2020, vimeo.com).

5 PROSTŘEDÍ

Primárně je v dokumentu zachycené pohoří Beskyd, avšak objevují se zde i záběry z Tater, Himalájí a z prostředí organizátorů. Prostředí pomáhá v dokumentu budovat dramatickou atmosféru skrze mlhu, déšť, náročný terén, tmu a vítr. Nabývá také na významu a autentičnosti, protože do něj tvůrci dokumentu nezasahují, ale těží z jeho přirozených změn. Prostředí dynamicky vstupuje do narativní akce, když vidíme, jak působí na sociální aktéry. Mimo závodníky lze v některých záběrech vidět, jaký dopad má nepříznivé počasí také na organizátory a dobrovolníky, kteří se choulí v bundách a schovávají před deštěm.

Úvodní záběr dokumentu nám ukazuje prostředí vlakového nádraží a vlaku. Následně vidíme odstartování závodu, ale divák netuší, kde to je. Tyto záběry se odehrávají v noci, slyšíme spoustu nerozeznatelných zvuků a v blikajících světlech rozeznáváme dav lidí, kteří čekají na odpočítávání startu. Z prostředí můžeme vycítit stísněnost a napětí závodníků. V další scéně je několik záběrů na panorama Beskyd a na lesní zvěř. Funkcí těchto záběrů je vtáhnout diváka do příběhu, a proto je ve scéně přítomný i hlas shůry. V další scéně vidíme fanoušky na trase, kteří podporují skupinu závodníků. V noční scéně kontrastují svítící čelovky závodníků a ruchy skandujících fanoušků. Čelovky jsou jediným osvětlením a spolu s prostředím lesa, vytváří v noční krajině temnější stíny, a tudíž i napětí. Brzy vidíme první checkpoint (kontrolní bod) a slyšíme rozhovory se závodníky. V tomto místě už je světlo v množství čelovek rozptýlenější, a snad i proto na nás prostředí checkpointu působí uvolněněji.

V následující scéně se divák ocitá za pěkného počasí v blízkosti chalupy, kde Libor seká dřevo a připravuje ohniště. U ohně začíná vypravovat své zážitky spojené s organizací závodu. Záběry na diváka působí klidně a vtahují do příběhu, který o něco později rekonstruuje Libor v autentickém prostředí Himalájí a Tater. Další scéna pokračuje v nočním prostředí závodu, v momentu kdy se někteří závodníci ztratili. Svou situaci ale berou úsměvně, a proto i na nás působí atmosféra uvolněně. Jediným zdrojem světla ve scéně jsou opět čelovky. Od ztracených závodníků se dostáváme k druhému checkpointu, kde je stále noc. Dominantou

tohoto prostředí jsou výpovědi závodníků, které ve své práci rozebírám v kapitole *Jazykové prostředky*.

Ostrým stříhem navazuje další Liborovo vyprávění u ohně, jehož výpovědi jsou opět rekonstruovány (v záběrech vzpomíná na předešlé události). V těchto scénách se vystřídá prostředí Tater a Beskyd, kde jsou zdůrazněny jejich dominanty. U Tater to jsou špičaté skály a vysokohorská krajina. V Beskydech tvůrci zdůrazňují lesy, zakulacené kopce s hlavním bodem Lysou horou.

V dokumentu lze zaznamenat více rekonstruovaných pasáží. Ve scéně, kdy se Libor dozvídá počet přihlášených závodníků, je ve stanu obklopeném sněhem, ale v prostředí Himalájí ho vidíme až v pozdějších záběrech.

Navazující záběry sledují prostředí závodu, kde je tvůrci zdůrazňují převýšení trasy, malebnost Beskyd a nevyzpytatelné počasí. Celkový dojem jim pomáhá dotvořit folková hudba a výpovědi závodníků. V dokumentu zazní otázka, „*proč se závodníci dobrovolně vystavují tak extrémní zátěži?*“ (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com). Organizátoři odpovídají spolu s Liborem u ohniště mimo závod, ale i závodníci během závodu. Výpovědi jsou víceméně totožné, pouze se liší okolnosti a prostředí, v jakých se kdo nachází. Jazykové prostředky rozebírám ve své práci později (viz strana č. 47).

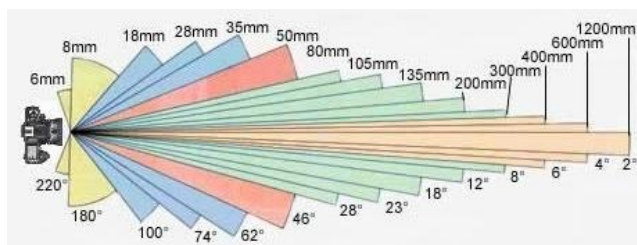
Dále je v *Beskydské sedmičce* prostředí autobusu, který odváží ty, co už nemohou v závodu pokračovat. Tato scéna je v dokumentu důležitá, protože nám ukazuje realitu závodu, kde jsou i poražení, kterým je ponechán prostor na vyjádření.

Další prostředí, kam nás dokument přivádí, je z charitativní organizace. Každý ročník závodu se na pomoci s přípravami podílí jiná. Divák tak má možnost nahlédnout do chráněných dílen, kde lidé s různými typy zdravotního znevýhodnění vyrábějí trofeje pro ty, kteří závod dokončí. Touto scénou tvůrci ukazují kontrast fyzických sil a možností, které mají účastníci závodu a pracovníci v dílnách.

Poslední prostředí, které tvůrci dokumentu akcentují, je v cílové rovině, kam dobíhají vyčerpaní závodníci. Na diváka se přenesou jejich úlevné pocity a radost z dokončení závodu. Můžeme slyšet jejich výpovědi a dojmy z trasy. Prostředí působí dynamicky a živě, protože je v cíli spoustu vjemů a lidí, kteří se přišli na závod podívat (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

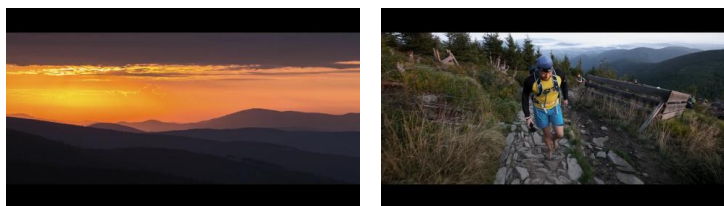
6 KAMERA JAKO PROSTŘEDEK VYPRÁVĚNÍ

K pochopení kamerového stylu je důležité brát v potaz několik technických prvků. V kapitole *Style and the Camera*, Butler zmiňuje ohniskovou vzdálenost, tedy vzdálenost čočky (optické soustavy) od ohniska. V závislosti na délce ohniskové vzdálenosti se mění zabíraný úhel, a my tak můžeme rozlišovat mezi širokoúhlým, normálním objektivem nebo teleobjektivem. (J. G. Butler, 2018, str. 221) Na obrázku chci pro představu ukázat různé ohniskové vzdálenosti. Normální objektiv s ohniskovou vzdáleností 50 mm (na obrázku červené pole), má pozorovací úhel nejbližší lidskému oku.



Obrázek 2: Úhly záběru a ohniskové vzdálenosti

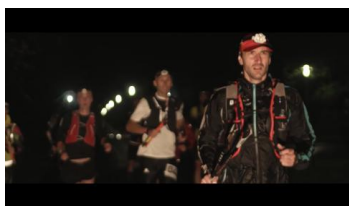
Širokoúhlý objektiv má krátkou ohniskovou vzdálenost, a proto nám poskytuje široký pohled do stran a také umocňuje iluzi hloubky obrazu. V *Beskydské sedmičce* se krátká ohnisková vzdálenost objevuje při záběrech zvýraznění perspektivy, scénérií nebo závodníků, jejichž pohyby se mohou zdát rychlejší (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).



Obrázek 3: Příklad použití širokoúhlého objektivu

Teleobjektiv naopak zužuje a přibližuje pohled na scénu. Oproti širokoúhlému objektivu zmenšuje hloubku. Teleobjektivy jsou hojně využívány při zachycení sportu, abychom získali detailnější pohled na scénu (J. G. Butler, 2018, str. 222).

V *Beskydské sedmičce* je teleobjektiv použitý při záběrech, kde by filmaři natáčením zblízka závodníkům překáželi (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

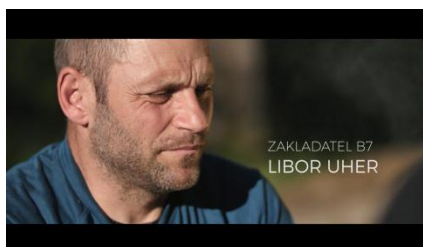


Obrázek 4: Příklad použití teleobjektivu

Objektiv s proměnnou ohniskovou vzdáleností (s transfokátorem neboli zoomem), nám může částečně nahradit širokoúhlé objektivy a teleobjektivy. I přes velký rozsah nemají transfokátory dobrou světelnost, a proto mohou být záběry rozostřené (Jiří Vrba, 2008, str. 10).

6.1 HLOUBKA OSTROSTI

Hloubku ostrosti bychom neměli zaměňovat za „iluzi hloubky ostrosti“, kterou tvoří úhly záběrů ohniskové vzdálenosti, jak jsem již zmiňovala (J. G. Butler, 2018, str. 224). Hloubku ostrosti můžeme chápat jako „*rozsah vzdáleností, kdy je snímáný objekt zaostřený*“ (Jiří Vrba, 2008, str. 11). Kameraman může manipulovat s hloubkou ostrosti, aby ovlivnil divákovu vnímání obrazu. Rozostření části snímku na úkor zaostření jiné části je dalším prvkem, jak lze scénu drammatizovat. Butler v knize zmiňuje termín „malá hloubka ostrosti“, neboli „mělké zaostření“, tedy zaostření pouze na popředí, střed nebo pozadí (J. G. Butler, 2018, str. 226).



Obrázek 5: Ukázka mělkého zaostření

6.2 RYCHLOST POHYBU

Cílem postprodukční úpravy rychlostí pohybu je upoutat divákovu pozornost. Zrychlené záběry mohou vyjadřovat akci a spěch a zpomalené záběry naopak zesilovat důraz a prodlužovat dramatické či poetické okamžiky. V *Beskydské sedmičce* jsou zastoupené zrychlené i zpomalené záběry v závislosti na dějovém spádu. Zpomalené záběry zdůrazňují náročný terén, emoce závodníků a nepříznivé podmínky. Ve zpomaleném záběru na šťavnaté ovoce můžeme vidět kontrast k deštivému počasí, které trápí závodníky. Tyto záběry mají v divákovi nejspíše evokovat jejich vyčerpanost, a tedy i následné doplnění energie ovocem. (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).



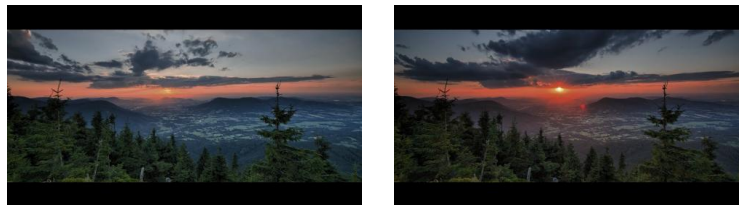
Obrázek 6: Sekvence zpomalených záběrů

Dramatičtější sekvence, v níž filmaři taktéž využili zpomalených záběrů, začíná pohledem na houstnoucí mlhu v krajině. V celé téměř dvouminutové sekvenci je použita ambientní hudba, která posiluje celkový dojem neútešného prostředí a zcela absentuje mluvené slovo. V dalším záběru můžeme vidět zamlžený vrchol Lysé hory, tedy nejvyšší bod nejen trasy, ale i Beskyd. Sekvence svojí dramatičností vystupuje z dokumentu. V záběrech je výrazná hloubka ostrosti s doprovodem úderné hudby, která postupně graduje až do momentu pohlazení symbolicky nejvyššího bodu Lysé hory (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com). Na posledním obrázku lze identifikovat stylistický postup nazývaný **velká hloubka pole**. U velké hloubky pole je příznačné intenzivní osvětlení a kratší ohnisková vzdálenost. Rovněž je žádoucí přeostrůvání na detaily v pozadí nebo popředí (D. Bordwell, 2011, str. 234).



Obrázek 7: Scéna se zpomalenými záběry

Zrychlené záběry upozorňují v *Beskydské sedmičce* na posun času a denní doby. Můžeme je postřehnout například při statických krajinných scénách, viz obrázky níže, anebo v některých záběrech běžců, konkrétně i u bosého závodníka (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).



Obrázek 8: Sekvence zrychlených statických záběrů

6.3 VELIKOST RÁMOVÁNÍ (VELIKOST ZÁBĚRU)

Rámování obrazu určuje, co může divák vidět. Velikost rámování určíme podle vzdálenosti od snímaného objektu, do které nás umísťuje rámování obrazu. Rámování v televizi může být jiné než například v kinech a je dané zejména rozlišením obrazovky. (J. G. Buler, 2018, str. 235) Obecně se rozlišuje osm velikostí záběru, a sice:

a) Velký celek – zachycuje rozsáhlost prostoru, a proto je využíváný na začátky a konce snímků, děj uvádí nebo rekapituluje. Lidská postava je

nerozeznatelná nebo sotva viditelná. V *Beskydské sedmičce* můžeme za velký celek považovat záběry krajin (viz obrázek č. 7), výjevy z nadhledu u záběrů z dronu nebo u davových scén se závodníky.

b) Celek – u těchto záběrů stále dominuje pozadí, ale jsme schopni rozeznat postavy. *Beskydská sedmička* používá celek u záběru na bosého závodníka (obrázek č. 2).

c) Americký plán – zabírá postavu od kolen po hlavu a nabízí vyváženost mezi postavou a prostředím. Tyto záběry se v dokumentu soustředí především na pohyby postav.

d) Polocelik – u polocelku je zdůrazněná postava od pasu nahoru, její pohyby a gesta. Pozadí je většinou rozostřené, protože je doplňkové. Konkrétním záběrem polocelku, je běžící muž na obrázku č. 3.

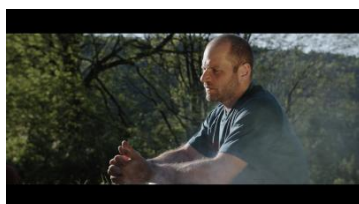
e) Polodetail – zaměřuje tělo od hrudi směrem nahoru, takže postavu vidíme podobně jako v reálu. U polodetailu může být rozostřené prostředí, a proto v dokumentu převažuje u rozhovorů sociálními aktéry.

f) Detail – v detailu jsou obvykle záběry na hlavu, ruce, nohy nebo malý předmět a téměř si vynucují naši pozornost, protože nemáme kam uhnout pohledem. Detailní záběry zdůrazňují mimiku a emoce a jsou prostředkem k vytvoření důvěrného vztahu k postavě. Detailní záběry jsou v *Beskydské sedmičce* hojně zastoupené především u výpovědí sociálních aktérů nebo u zdůraznění jejich charakterizujících prvků, jako například nohy u bosého závodníka.

g) Velký detail – se nejčastěji zaměřuje na předměty nebo části obličeje (oči, ústa, brada) a zdůrazňuje jejich vlastnosti, ale i chyby. Předmětům dodává na



Obrázek 11: Americký plán



Obrázek 10: Polocelik



Obrázek 9: Detail

důležitosti. Velký detail se v dokumentu objevuje například u záběru na ovoce (v mé práci obrázek č. 5).

Poslední velikost rámování je **makrodetail**, který v *Beskydské sedmičce* zastoupený nebyl, protože se používá zejména k mikroskopickému zvětšení. U makrodetailů ztrácí divák přirozenou orientaci, protože se zdůrazňuje měřítko zvětšení. S makrodetailními záběry se můžeme setkat v dokumentárních snímcích nebo například ve filmech, kde jsou zobrazovány účinky drog (Luboš Ptáček, přednáška Úvod do filmu, ústní sdělení, 1. 10. 2019).

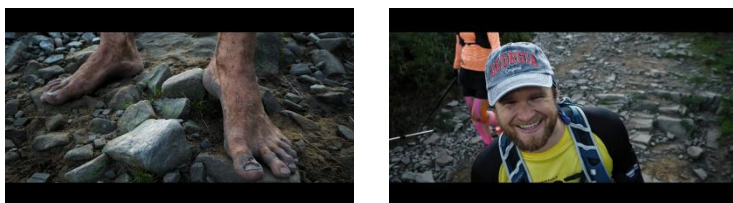
6.4 ÚHLY A VÝŠKA KAMERY

Butler v knize *Visual Storytelling and Screen Culture* zmiňuje také výšku a úhly kamery (též rakurs) a zaměřuje se na rozdílnost mezi televizní a filmovou produkcí. U televizních záběrů odpovídá výška kamery výšce sociálních aktérů a můžeme hovořit o takzvaném „normálním snímání“ (David Bordwell mluví o „přímém pohledu“), které divák bere jako samozřejmost, protože je nejběžnější. Manipulace s výškou a úhly kamery nám mohou naznačovat nejrozličnější narativní významy a asociace. Přesto bychom měli vždy zohlednit kontext celého snímku. Butler v kapitole *Style and the Camera* rozlišuje **nízký úhel kamery**, kdy je kamera níže než snímáný objekt a **vysoký úhel kamery**, kdy je kamera naopak výše. Výška a úhly kamery zpestřují výsledný snímek a jsou dalším prostředkem k udržení divákovy pozornosti nebo dramatizace zobrazované akce (J. G. Butler, 2018, str. 238).

Beskydská sedmička využívá spíše podhledů, které nás přibližují k zemi, kde nejčastěji vidíme boty, nohy, bláto nebo kameny. Podhledy v dokumentu dodávají scénám na autentičnosti a zdůrazňují surovost natočeného materiálu. Díky podhledům se divák ocitá přímo v dění a není v odstupu, jako u nadhledů. Butler zmiňuje i psychologické působení ve změnách úhlů, kdy se nám postavy z nízkého úhlu mohou zdát silnější a naopak z pohledu vysokého úhlu (kdy se na ně díváme seshora), můžeme jejich působení vnímat jako slabší (J. G. Butler, 2018, str. 238).

6.5 POHYB KAMERY

Butler rozlišuje dva druhy kamerového snímání, a sice **statické a dynamické**. U statických záběrů, kdy je kamera na stativu, mohou být její pohyby horizontální, vertikální, panoramatické nebo rakursy (podhled a nadhled viz výše). Dynamické záběry nabízejí více pohybu v prostoru, ale mezi nejpoužívanější patří nájezdy, odjezdy, jízda, travelling a natáčení z jeřábu a steadicam (J. G. Butler, 2018, str. 238-244).



Obrázek 12: Švenk

Švenk

U horizontálních a vertikálních pohybů mohou filmaři využít takzvaného švenkování, kdy kamerou provádí rychlé pohyby ze strany na stranu nebo seshora směrem dolů. Švenk vytváří amatérský dojem, mění velikosti záběrů a může nahrazovat střih. Zdůrazňuje hloubky prostoru a kopíruje prostorový průběh akce (sleduje objekty). V *Beskydské sedmičce* je využitý vertikální švenk například u scény s bosým účastníkem, kdy plní spíše zábavnou funkci (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

Travelling

Pro travelling je typický souběžný pohyb kamery a snímaného. Oproti švenku je pohyb kamery „plynulejší“ a může trvat delší dobu. V *Beskydské sedmičce* filmaři často sledují závodníky a mnohdy běží spolu s nimi. Tyto záběry zesilují dramatičnost a skrze akci vtahují diváka do dění (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

Drony

Drony obecně filmařům velmi usnadňují práci, protože nahrazují obtížně ovladatelné jeřáby. Jejich malá velikost umožňuje filmařům flexibilitu při zachycování nejrůznějších úhlů v různých vzdálenostech. Používání dronů je v některých místech legislativně omezené, ale přesto se podle Butlera staly „nezbytnou součástí výroby nejen pro televizi“ (J. G. Butler, 2018, str. 243). Kvůli obtížně přístupnému terénu a zajímavým lokacím k natáčení tak v *Beskydské sedmičce* většinu leteckých záběrů obstaraly drony (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

Panoráma

Panoráma diváka informuje o prostoru. Kamera se otáčí okolo vertikální osy, ale nepřesouvá se do nové pozice. Panoráma nabízí možný úhel až 360°. Panoramatický záběr můžeme v dokumentu vidět hned na začátku, kde je nám představené prostředí Beskyd, ale ve scénách se objevuje i později (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

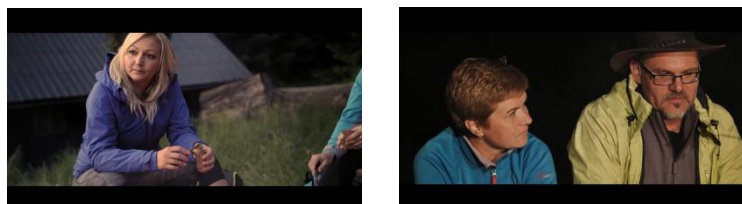
Ruční kamera

Ruční kamera je typická pro dokumentární tvorbu, a proto bych ji nerada opomenula. Je realistickým prvkem, protože se skrze ni díváme očima postavy. Pohyb s ruční kamerou je nejbližší lidskému pohybu a velmi pomáhá budování narativu, tedy vyprávění (J. G. Butler, 2018, str. 243). Může vyvolávat rušivé pocity nebo dokonce násilí (například při otřesech kamery). *Beskydskou sedmičku* tvoří z největší části záběry ruční kamery, protože je práce s ní nejjednodušší (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

6.6 KONTRASTY

Nejvýraznější kontrasty tvoří v dokumentu různorodost závodníků. Vidíme extrémně zapálené sportovce a horolezce (například Libora), kteří celoročně trénují, pak „sváteční“ sportovce, seniory, partnerské dvojice, nadšence překonávající vlastní cíle (bosý účastník), nespportovce, kteří na hory nechodí vůbec, a v jednom záběru divák uvidí i běžící těhotnou ženu. Podobného kontrastu si můžeme všimnout ve scéně, kdy závodníci dorazí na Lysou horu. Ve sledu záběrů vidíme, jak si někteří závodníci sednou k pivu, jiní si fotí scenérie a ti postarší zapíjejí léky pivem. Dokument tak nenásilně poukazuje na zažité stereotypy a na rozmanité zastoupení závodníků s různými cíli. Výše jmenované kontrasty mohou být chápány, jako další prostředek k dramatizaci děje (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

Dalším kontrastem je v dokumentu změna počasí a denní doby. V dokumentu je ze změn počasí zřejmé, že je natáčený v rozmezí několika ročníků. Kontinuita záběrů zůstala zachovaná, protože jsou záběry poskládané do segmentů, které většinou prokládají scény s organizátory, rekonstruovanými výpověďmi, krajinnými scenériemi nebo dalšími scénami ze závodu. Diskontinuitní záběry jsou nejvíce zjevné u scén s organizátory sedícími kolem ohně, jejichž výpovědi jsou v dokumentu poskládané podle celkového kontextu a ne podle časové návaznosti. Lze si tak všimnout proměn v čase. Na obrázku vidíme hned dva po sobě navazující záběry. V jednom záběru je ještě světlo a v tom druhém naprostá tma (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).



Obrázek 13: Příklad diskontinuitních záběrů

7 STŘIHOVÁ SKLADBA

Střih je základní jednotkou filmové, rozhlasové a televizní tvorby. Pokud jsou záběry uspořádané v logickém celku (v kontinuitě), divák techniku střihu přehlíží a soustředí se na příběh. Prostřednictvím střihu se přesouváme z jednoho záběru na druhý a zároveň na snímaný objekt nahlížíme z jiné perspektivy nebo úhlu. V kapitole *Style and Editing* Butler upozorňuje na časovou tvárnost, utvářenou střihem a narativní linií. Záběr může skončit a filmaři nás střihem přesunou do jiné doby, místa a času. Střih má potenciál pro kreativní manipulaci, ale musí se dbát na několik pravidel, aby divák neztrácel orientaci v příběhu, prostoru, kde se postavy nacházejí, a času, kdy se záběr odehrává (J. G. Butler, 2018, str. 257-261).

Filmovou interpunkci (spojování záběrů), můžeme rozlišovat podle běžně používaných technických postupů:

- ostrý střih – používaný nejčastěji, střih je bezpříznakový (nemá skrytý význam)
 - prolínačka – funguje na principu dvojexpozice (jeden záběr se prolne do druhého, a tím ho nahradí)
 - stíračka – jeden záběr vytěsňuje druhý, ale nepřekrývají se jako u prolínačky (v jednu chvíli jsou vidět oba záběry)
 - zatmívačka – záběr postupně zčerná
 - roztmívačka – záběr se vynoří z černé až do přeexponování
 - mrtvolka – zamrzlý záběr
 - rozeznění záběru – navozuje atmosféru a rytmus
 - doznění záběru – čas na rekapitulaci
 - titulky – mají informační charakter (u němých filmů funkce dialogu)
- (J. G. Butler, 2018, str. 272-273)

V *Beskydské sedmičce* se kromě ostrého střihu objevuje také zatmívačka, a to v první scéně s vypravěčem, kdy scénérie ukončuje časosběrný záběr na zapadající slunce až do zatmívačky a začátku nové scény. Podobnou scénu

s použitím zatmívačky lze postřehnout na konci Liborovy rekonstrukce, kterou rovněž uzavírá zatmívačka se zapadajícím sluncem.

Z dalších technických postupů a typů střihů, které můžeme v *Beskydské sedmičce* identifikovat, bych ráda zmínila kontinuální střihovou skladbu, diskontinuální střihovou skladbu, eliptický střih (též elipsu), paralelní střih a křížový střih.

Kontinuální střihová skladba

Kontinuální střih usiluje o kontinuitu prostoru a času (kontinuita je plynulý přechod, který zachovává logiku vyprávění). Systém kontinuity je též známý jako **pravidlo osy akce**, kde je prostor na natáčení uspořádaný, zpravidla pod úhlem 180°. Důležité je uvědomit si postavení kamery, jaké zabírá úhly, jak jsou uspořádané snímané objekty, aby nedošlo k prostorové dezorientaci. Prostorová kontinuita může fungovat, pokud vytváří uspořádané záběry (J. G. Butler, 2018, str. 261-262). V *Beskydské sedmičce* si můžeme osu akce všimnout v záběrech na Libora a ostatní organizátory u ohně. Ostrými střihy se mění pouze vzdálenost od snímaných lidí, ale v centrálním prostoru figuruje vždy ten, kdo právě mluví a sedící okolo (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

Rytmus střihu se obvykle odvíjí od vzdálenosti kamery. Divák potřebuje déle času na vnímání záběrů s více informacemi, a proto na obrazovkách zůstávají déle velké celky a celky než záběry na detail (viz kapitola *Kamera* v mé práci na straně č. 28).

Diskontinuální střihová skladba

Diskontinuální střih nedodrží časoprostorovou kontinuitu a může diváka mást. Bordwell v knize *Umění filmu* navrhuje, ať si vždycky všimáme účelu, k jakému byl diskontinuální střih použitý (D. Bordwell, 2011, str. 341). V *Beskydské sedmičce* se diskontinuální střih objevuje například v prvních záběrech na krajinu a zvířata a divák očekává chronologické pokračování závodu. Namísto toho vidí nový, převážně vizuálně uchopenou scénu s krajinou a zvířaty, a slyší hlas shůry doprovázený hudebním doprovodem. Po této scéně se střihem ocitáme zpátky mezi závodníky na trase (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

Eliptický střih (elipsa)

Eliptický střih slouží k vynechání nepodstatných pasáží a zkrácení času. Příklad eliptického střihu můžeme vidět ve scéně, kdy Libor Uher v jednom záběru seká dřevo a ve druhém záběru už ho nevidíme, jak ho sbírá, ale rovnou je nese k ohništi. V prostřihu si můžeme všimnout, že je dodrženo pravidlo osy 180°, protože jsme pořád v jedné ose chalupy, špalku a ohniště. Dalším záběrem je velký detail na Liborovy ruce, jak zapaluje oheň pomocí suchého listí a v následujícím záběru už vidíme, jak Libor rozfoukává doutnající dřevo. Posledním záběrem před začátkem nové sekvence, je detail na hořící oheň. Nebýt eliptického střihu, tak by celá tato akce zabrala mnohem více času, kdy by divák mohl ztratit pozornost (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

Paralelní střih

Paralelní střih sleduje střídavě dvě akce, které spolu vzájemně souvisí ať už časově nebo prostorově. *Beskydská sedmička* používá prostorovou paralelní souvislost, kde spolu záběry souvisí prostorově, ale ne časově.

Prostorová souvislost je použita například v záběrech, kdy závodníci za slunného počasí dobíhají ke studánce a odpočívají. Kamera upozorňuje na studánku, kolem které se v dalších záběrech shromažďují jiní závodníci. Slunné počasí je najednou vystřídané mlhou a deštěm, a proto je jasné, že se skupinky závodníků nemohly u studánky potkat ve stejném ročníku závodu (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

Křížový střih

Křížový střih v jednom okamžiku propojuje paralelní linie na základě logických souvislostí. Časové, příčinné a prostorové informace se dozvídáme skrze střídající se záběry z jednoho místa a záběry, které se odehrávají jinde. I přesto, že křížový střih vytváří prostorovou diskontinuitu, nakonec záběry propojuje. Divák tak má pocit, jako by jedna událost byla příčinou druhé, ale obě se odehrávaly zároveň (D. Bordwell, 2011, str. 320). Příkladem křížového střihu v *Beskydské sedmičce* může být setkání závodníků v cíli trasy. Nejprve vidíme záběr na závodníky, kteří se blíží k cíli. V dalším záběru jsou jiní závodníci, kteří taktéž míří

k cíli, kde se nakonec potkávají závodníci z prvního i druhého závodu (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

7.1 KOMPOZIČNÍ VZTAHY V *BESKYDSKÉ SEDMIČCE*

Kompoziční vztahy jsou v dokumentu narušené počasím a denní dobou. Narativ dokumentu se odvíjí od trasy závodu, která je pevně daná charakteristickým prostředím, denní dobou, výpověďmi sociálních aktérů a mnohým dalším.

Abych uvedla příklad kompozičních vztahů z *Beskydské sedmičky*, tak hned v úvodním záběru vidíme nádražní hodiny, které ukazují čas okolo půl osmé. Nejspíše se jedná o večerní čas, kdy závodníci odjíždějí, protože se stmívá a z nádraží mává spousta lidí těm ve vlaku.

Jako další vidíme letecký záběr shora na projíždějící vlak, kdy už je buď zcela jasno, anebo je záběr extrémně přexponovaný (přesvětlený). V následujícím záběru vidíme vnitřek vlaku plný závodníků. Nepatrně jsou vidět i okna, za kterými můžeme identifikovat nejspíše prostředí osvětlené stanice. V navazujícím záběru vlak přijíždí do cílové stanice, kde je naprostá tma. Tma zůstává i po úvodních titulcích, když je závod okolo 1:00 odstartován (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

8 ZVUK A HUDEBNÍ SLOŽKA DOKUMENTU

Zvuky a hudba zprostředkovávají význam a obvykle bývají více soběstačné než obraz bez zvuku. Zvuk pomáhá vytvářet divácké očekávání a iluzi spojitosti (kontinuity) prostoru. Divácké očekávání a iluze spojitosti vzrůstá, pokud je zdroj zvuku mimo záběr. Máme tak pocit, jako by prostor před kamerou překračoval za rámec obrazovky. Společně s hudbou má zvuk také estetický rozměr, je totiž využíván jako prostředek pro ozvláštnění a rytimizaci obrazu. V dokumentech je zvuk nadřazený obrazu, protože nám zprostředkovává autentické výpovědi sociálních aktérů.

Zvuky můžeme podle Butlera v **souvislosti s prostorem** dělit na **diegetické a nediegetické** podle toho, je-li zvuk umístěn ve světě příběhu nebo mimo něj. V **souvislosti s časem** a tím, jestli zvuková stopa odpovídá obrazu, dělíme zvuky na **synchronní a asynchronní**. Jako poslední můžeme rozlišovat zvuky **simultánní** (to, co slyšíme se, právě děje) a **nesimultánní** (zvuk se objevil dříve nebo později než zobrazovaná akce).

Butler ještě doplňuje takzvaný **intradiegetický zvuk**, kam spadá podkres k dotvoření nálady a doprovází scény. Zvuk slyší pouze divák, protože není součástí světa před kamerami (J. G. Butler, 2018, str. 282 - 304).

Manipulace se zvukem, časem a použití asynchronních zvuků, tedy těch, které neodpovídají obrazu, pomáhá tvůrcům vtahovat diváky za rámec vyprávění. Butler v knize definuje tři možné druhy zvuku a času:

- zvuk dřívější než obraz
- zvuk současný s obrazem
- zvuk pozdější než obraz (J. G. Butler, 2018, str. 303)

V *Beskydské sedmičce* jsem identifikovala všechny druhy zvuku. Hned v úvodních titulcích slyšíme déšť a pozdrav mužského hlasu, ale ještě neznáme kontext s obrazem. Vzápětí vidíme odjíždět vlak z nádraží a až tehdy se zvuková složka s obrazem srovnává. Zvuk pozdější než obraz se objevuje ve scéně po odstartování závodu, kdy vidíme záběry krajin, která doplňuje zvuk deště a hromů,

melodie v podkresu a až o něco později se přidává „hlas shůry“, tedy vypravěče mimo obrazovku.

Zvuk pomáhá porozumět vizuálním prvkům. Divák může za pomoci zvuku předvídat, jak budou záběry pokračovat. V *Beskydské sedmičce* můžeme předpovídat komickou vsuvku například ve scéně, kdy začne hrát svižná hudba a bosý závodník se rozběhne z Lysé hory dolů. Vzápětí hudba na moment ztichne a kamera se zastaví před dvojicí jiných závodníků, kterých se autor ptá: „Co si myslíte o tom, že tady ten borec před váma to jde úplně celé boso?“ Ve scéně je záměrně ztišený zvuk, aby vyzněla otázka i odpověď dotazovaného, který odpovídá: „Tak z toho jsem byl v prdeli támhle nahoře, když jsem to zjistil.“ Zvuk je po jeho odpovědi stále ztišený a pro změnu je přenechaný prostor bosému závodníkovi, který dodává: „No, to by mě zajímalo, jestli je za tou bolestí hlubší motiv. Já jsem to asi úplně nepochopil, proč to dělám“ (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com). Následně se hudba opět rozezní a v obraze vidíme rozesmátého bosého závodníka, jak pokračuje v běhu dolů. Tato scéna je důkazem, že i ticho má svou hodnotu, vytváří napětí a nutí diváka, aby se soustředil.

Zvuk má podobné vlastnosti jako střih. Dokáže spojovat záběry téměř jakýchkoli míst a vytvořit mezi nimi smysluplný vztah (D. Bordwell, 2011, str. 348). V *Beskydské sedmičce* se pracuje s hudebními motivy písně *Slunéčko* od skupiny Čechomor, která se naplno rozezní až ve scéně s východem slunce. Do té doby slyšíme pouze melodii písně beze slov. *Slunéčko* zastupuje v dokumentu takzvanou horizontální melodii, která se postupem času rozvíjí ve vyprávění. Poprvé melodii slyšíme jako podkres (na pozadí) ke komentáři hlasu shůry, vypravěči tedy pomáhá dotvořit atmosféru a spojit jednotlivé záběry krajiny a lesní zvěře. Následně melodie utichá a slyšíme ji až o několik scén později, kdy Libor Uher chystá dřevo na oheň. V této scéně rytmus melodie opět pomáhá spojit záběry. Když se do melodie *Slunéčka* přidá i zpěv, ostatní zvuky jdou do pozadí a řeč je v záběrech zcela vynechaná. Hudba tak nechává působit vizuální stránku dokumentu (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

V kapitole *Style and Sound*, Bulter rozlišuje **tři typy zvuku**, které jsou slyšet v televizi:

1. Řeč
2. Hudba
3. Zvukové efekty

K tomuto rozlišení Butler dodává podrobný popis zvukových stop a jejich vzájemného mixování (J. G. Butler, 2018, 282 – 283). Tuto pasáž jsem v práci záměrně vynechala, protože jí shledávám jako vzdálenou mému záměru. Tři typy zvuku od Butlera by se mohly doplnit ještě o ticho, které se sice v televizi objevuje zřídka, ale je důležitou složkou navození dramatičnosti.

8.1 ŘEČ

Řeč je podle Butlera nejnápadnější složkou televizního zvuku. Bez řeči se ztrácejí významy. U dialogu mezi postavami na obrazovkách jsme v roli posluchače jejich konverzace. V některých situacích (komedie, pořady pro děti) postavy na obrazovkách „prolomí“ hypotetickou stěnu a promluví přímo k divákovi (J. G. Butler, 2018, str. 284). V *Beskydské sedmičce* je přítomna postava mimo obrazovku, kterou nevidíme, ale pouze ji slyšíme. Bill Nichols pro tento zvuk uvádí termín „hlas shůry“ a J. G. Butler „voiceover“. Význam však zůstává stejný. Postava hlasem bývá vševědoucí a v *Beskydské sedmičce* zastává funkci vypravěče. „Hlasu shůry“ se více věnuji v kapitole *Dokumentární módy – výkladový mód*.

Řeč se může zaznamenávat současně s obrazem, ale není tomu tak vždy. V postprodukci se zvuk upravuje, a tak může být řeč nahrazená (nadabovaná) nebo upravená (J. G. Butler, 2018, str. 284). U výpovědí sociálních aktérů v *Beskydské sedmičce* je využito autentického zvuku, ale střídá se doba, kdy zaznívají. Typickým příkladem, kdy slyšíme řeč odlišně od obrazu, jsou rekonstruované scény s Liborem Uhrem (*Beskydská sedmička*, 2020, vimeo.com).

8.2 HUDBA

Hudba a řeč jsou v televizní dokumentární tvorbě neodlučitelnými zvukovými složkami. Jen málokdy televize postrádá hudbu a řeč. Přesto je v používání populární hudby v narativních pořadech zdrženlivá, zejména kvůli estetickému a ekonomickému zaměření. Televize by musela platit licenční poplatky za každou skladbu, která je chráněna autorským právem. Řeč se dá natáčet živě, ale

hudba se do snímků přidává až postprodukčně, pokud se nejedná o záznam z koncertu (J. G. Butler, 2018, str. 286-288).

S výjimkou jedné zahraniční a spíše rockově laděné skladby *Music* od Assafa Ayalona zaznívají v *Beskydské sedmičce* folkové skladby, jako *Slunéčko* od kapely Čechomor, (stříhové vlastnosti této skladby zmiňuji na straně č. 42) *Aj, starala se, Išli, išli a Beránci a Vlci* od kapely Beránci a Vlci. Všechna hudba v dokumentu je nediegetická, zdroj zvuku mimo příběh je tedy dodán až postprodukčně (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com). Hudba v dokumentu pomáhá ilustrovat děj a emocionální prožitky sociálních aktérů.

Slunéčko slyšíme na začátku dokumentu i na konci, kdy se postupně rozeznívá melodie až do zpívané části. Ve scéně s hudbou vidíme záběry na závodníky, přírodu a Lysou horu. Hudba končí záběrem na bosého účastníka. Ve většině z těchto záběrů figuruje slunce, a proto je zde hudba i nositelem významu (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

Skladba *Išli, išli* zaznívá v záběru na beskydský vrchol Smrk a ve scéně je dominantním zvukem. Autentické zvuky slyšíme pouze na pozadí. Hudba má výraznou melodii a hraje při pohledu na závodníky, kteří míří nahoru. V momentě, kdy se závodníci i kameraman rozebíhají z kopce dolů, přechází zpívaná část do instrumentální melodie, a tím udává tempo a akci jejich běhu. Teprve, když vidíme letecké záběry a záběry z dalšího záchytného bodu, hudba opět hraje i se zpěvem. Tvůrci dokumentu skladbu vložili k záběrům tak, aby k nim melodie rytmem odpovídala. Když se zaposloucháme do textu, významově dokonale odpovídá obrazu i prostředí (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

Aj, starala se, začíná znít se záběrem na houstnoucí mlhu, kterou střídají krátké záběry na závodníky, dobíhající na vrchol Pusteven – na Radhošť. Scéna zobrazuje deštivé počasí, a proto je zvýrazněný doprovodný zvuk deště. Záběry v této scéně jsou dynamické a krátké. Hudba zde opět významově i symbolicky odpovídá prostředí. V písni se zpívá o Bohu a kostelu ve spojení se záběry na kapli sv. Cyrila a Metoděje a závodníky, kteří se pro štěstí dotýkají pietních míst (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

V dokumentu je zajímavě propojená hudba a prostředí s vyprávěním. Všechny tři skladby v dokumentu zaznívají ve scénách se třemi významnými vrcholy Beskyd, kterými jsou Lysá hora, Smrk a Radhošť. Začátek každé skladby začíná nejprve záběrem krajiny a až následně vidíme záběry závodníků. V každé scéně je také prostor na zobrazení dominant těchto tří vrcholů, kterými jsou vysílač na Lysé hoře, rozcestník na Smrku a kaple na Radhošti (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

8.3 ZVUKOVÉ EFEKTY

Do zvukových efektů zařazuje Butler vše, co není řeč nebo hudba, jako třeba ruchy a šumy. Zvukové efekty mohou být nahrané zároveň se zbytkem materiálu, anebo mohou být do obrazu přidány až zpětně v postprodukční fázi (J. G. Butler, 2018, str. 289). Nejčastějším ruchem je v *Beskydské sedmičce* déšť. Jeho funkce je posílit autentický zvuk a podtrhnout tak v záběrech dramatičnost (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

V kapitole *Image and Sound* Butler rozepisuje čtyři účely zvuku v televizi, kterými jsou **upoutání pozornosti diváka, manipulace s divákovým chápáním obrazu, udržování toku televize a zachování kontinuity jednotlivých scén** (J. G. Butler, 2018, str. 290).

1. Upoutání pozornosti diváka

Hlavním cílem televize, ať už lineární (vázané na televizní program) nebo nelineární (př. on-line televize), je upoutat v konkurenčním prostředí divákovu pozornost. Diváka poutá vizuálně a ještě účinněji zvukem. Sportovní pořady by například divákovu pozornost bez přítomnosti komentátora stěží udržely (J. G. Butler, 2018, str. 290). *Beskydská sedmička* naši pozornost upoutává už k úvodním titulům, které doprovází zvuk deště. Dokument pracuje s představivostí diváka a jeho aktivní účastí, divák totiž netuší, co uvidí v následujícím záběru (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

2. Manipulace s divákovým chápáním obrazu

Dalším účelem zvuku, je utvářet divákovu chápání obrazu. Butler vztah obraz – zvuk, rozdělil do tří způsobů, kterými jsou:

- **Zvuk a obraz se navzájem podporují** (příklad s bosým účastníkem a komickou vsuvkou na straně č. 33)
- **Zvuk a obraz si odporují** (rozpor mezi zvukem a obrazem jsem v *Beskydské sedmičce* neidentifikovala)
- **Zvuk pomáhá zdůraznit vybrané prvky v obrazu** (příklad s použitím hudby, která významově odpovídá obrazu na straně č. 35)
(J. G. Butler, 2018, str. 290-292)

3. Udržování toku televize

Zvuková návaznost mezi segmenty dokumentu je dynamická tak jako obraz na základě střihu. Tyto přechody nebývají současné, ale nejprve vidíme změnu záběru a až poté zvuku nebo naopak. Totéž platí u výšky zvuku, kdy jeden zvuk nahrazuje jiný, a v jeden moment se oba překrývají. Použití zvuku by mělo odpovídat příběhovému zasazení do prostředí, jinak by si zvuk s obrazem odporoval (J. G. Butler, 2018, str. 293-294).

4. Zachování kontinuity jednotlivých scén

Poslední použití zvuku zachovává kontinuitu prostoru a času. Scény se skládají ze záběrů, které jsou následně střihem seskládané dohromady. Hlavním účelem zachování kontinuity je odstranit potencionální narušení, která jsou způsobená střihem z jednoho záběru na druhý. Z tohoto důvodu se mezera v čase a prostoru mezi záběry vyplňuje zvukem (J. G. Butler, 2018, str. 294-295). V *Beskydské sedmičce* je kontinuita scén zachovávána pomocí řeči a hudby. Ve scéně s Liborem Uhrem, jsou jeho výpovědi rekonstruované a doprovázené diegetickým, synchronním zvukem (zvuk v záběrech odpovídá obrazu) společně s nediegetickým asynchronním zvukem, (zvuk v záběrech neodpovídá obrazu, protože je zdroj zvuku mimo příběh). K jeho výpovědi se vzápětí přidává i melodie. Obraz se ve scéně mění, ale zvuk je jako podpora svědectví, zachován. Hudba ve scéně pomáhá vše spojit dohromady v jeden fungující celek.

V dokumentu se zvuky vzájemně překrývají a mnohdy jsou doplněné i hudbou, aby byl děj více dramatizovaný (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

9 JAZYKOVÉ PROSTŘEDKY

Jazyk je obecně považován za hlavní prostředek mezilidské komunikace a právě barvitá, nestrojená a zcela přirozená mluva v dokumentu podporuje a dotváří emocionalitu jeho vyznění. Může mít několik podob a funkcí. Funkce, které jsou v *Beskydské sedmičce* nejvýraznější, jsou: **referenční** („neutrální“ výpověď o faktech, má informativní roli) a **emotivní**, kam patří **expresivní** jazykové prostředky (vyjadřují emoce a subjektivní postoje pomocí jazyka) (F. Čermák, 2011, str. 19).

Do referenční jazykové funkce patří všechny informace o závodě, které se divák dozvídá od Libora nebo organizátorů. Realnost výpovědí je podložena rekonstrukcemi nebo autentickými záběry ze závodu. Sociální aktéři vypovídají o svých zkušenostech.

S expresivní jazykovou funkcí se nejčastěji setkáme v mluvené komunikaci. Lidé vyjadřují své emoce, postoje a k vyjadřování dodávají emocionální zabarvení, jako „*Fuj*“. Expresivita je považována za neuvědomělé (autentické) nebo záměrně simulované vyjádření emocí. U recipienta (příjemce) má expresivita potenciál vzbudit emoční odezvy, vytvořit nebo změnit názor, postoj k osobám, ději a situacím. Může být také prostředkem k manipulaci (V. Jílek, 2020 str. 7-10). Jazykovou expresivitu lze hodnotit podle artikulace, melodie, tempa, síly, emočního stavu, barvy hlasu, atd. (M. Kopečková, 2020, str. 29).

V *Beskydské sedmičce* je snaha o expresivní a referenční vyváženost. Expresivní jazykové prostředky, ironii a sarkasmus, používají převážně závodníci na trase, kde překonávají hranice svých fyzických i psychických sil. S počtem dosažených kilometrů se také zvyšuje množství expresivity (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

Příklad užití ironie:

Tazatel: „Jaké jsou pocity po prvním kopci?“

Závodnice: „Výborné, výborné, super.“

Tazatel: „A únava?“

Závodník: „Žádná! Kde? Co to je?“ (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com)

Závodnice odpovídá za běhu, směje se do kamery, a můžeme tak vycítit, že svou odpověď myslí upřímně. Tento pocit zdůrazňuje závodník, který běží za ní a odpovídá na druhou otázku se silným ironickým zabarvením.

Ve výpovědích organizátorů i závodníků slyšíme nářečí a slangové výrazy. S ohledem na prostředí, do kterého je dokument zasazený, tak převažuje moravsko-slezská nářeční skupina, která je charakteristická zkracováním samohlásek a důrazy na předposlední slabiku. Konkrétně ve výpovědích Libora Uhra lze zaznamenat silné nářečí a výrazy, jako: „taky dlouhy chvost“ (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com).

Příklad různorodosti a expresivních výrazů ve výpovědích závodníků:

Příklad 1: „Zpocená jsem úplně jak prase, ale jde to zatím. Zvrtla jsem si kotník, tak uvidíme. Prý se dá běžet i se zlomeným, tak snad to nebude tak hrozné.“

Příklad 2: „No pěkněj terén teda. Vybral tadhlec ten seběh sem, ten teda byl fakt kouzelnej.“

Příklad 3: „Hodil jsem tlamu jak cyp, ale dobré. Makáme s partákem, tak běžím, čau.“ (Beskydská sedmička, 2020, vimeo.com)

Upřímné výpovědi posilují v dokumentu autentičnost a dojem náročnosti trasy závodu. Divákovi umožňují, aby si vytvořil vlastní názor na závod, jeho atmosféru, sociální aktéry a organizační tým.

ZÁVĚR

Hlavním cílem mé práce bylo poukázat na narativní a stylové prvky, které v dokumentu *Beskydská sedmička*, posilují dramaticčnost. Během mé analýzy se mi potvrdila domněnka, že je dokument poutavý převážně díky výpovědím sociálních aktérů – závodníků. Výpovědi závodníků byly zaznamenávané v autentickém prostředí během závodu, a proto mají v dokumentu největší váhu. V práci jsem se ve spojitosti s výpověďmi sociálních aktérů zaměřila na to, jak dokážou jazykové prostředky ovlivnit výslednou podobu snímku. Při práci s literaturou jsem však identifikovala problém s rozmanitějším zastoupením jazykových prostředků. Primárně jsem vycházela z monografie J. G. Butlera *Television: Visual storytelling and screen Culture*, který v samostatné kapitole *Style and Sound*, zmiňuje pouze řeč v televizním prostředí, ale u faktických informací o jazykových prostředcích zůstává pouze na povrchu. Jako podpůrnou literaturu k analýze expresivních jazykových prostředků jsem použila publikaci Viktora Jílka a kolektivu z Univerzity Palackého s názvem *Jazyková expresivita: v hlavních zpravodajských relacích ČT, TV Nova, FTV Prima a TV Barrandov*. V této publikaci nalezneme ucelený přehled expresivních jazykových prostředků zvukových, morfologických, lexikálních a syntaktických, včetně analýzy jejich výskytu. Pro mou práci jsem shledala přínosné pouze teoretické vymezení expresivity a zvukovou rovinu, kterou doplnila Michaela Kopečková.

Dramaticčnost v dokumentu vyjma sociálních aktérů, utváří také stylové prostředky, jako mizanscéna, kamera, stříhová skladba a zvuk. Určit, jak jednotlivé stylové složky pracují s dramaturgií, mi pomohla kniha *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu* od Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Myslím si, že tvůrci nechtěli diváky odradit nebo vyděsit pohledem na extrémní závod. Spíše jim šlo o to, ukázat jeho reálnou podobu, jejíž autenticitu podpořily výpovědi jak závodníků, tak organizátorů.

Jsme si vědomá, že by se moje práce dala rozšířit například o kapitolu, kde bych sledovala osvětlení, ale zhodnotila jsem, že jsou ostatní stylové složky v dokumentu zastoupené výrazněji. Proto jsem práci se světlem stručně zahrнула do podkapitoly *Kontrasty*.

Jako nejhodnotnější zdroj k popisu dokumentu jsem shledala Úvod *do dokumentárního filmu* od Billa Nicholse, který dokument rozděluje podle módů a nonfikčních modelů. Toto rozdělení mi v práci pomohlo k lepší orientaci v typech dokumentu a určení jejich dominant. Primárně jsem při analýze vycházela z *Television: Visual storytelling and screen Culture* od J. G. Butlera, protože jsem jeho knihu při popisu televizního stylu, shledala jako nejaktuálnější. Skrze jeho poznatky se mi potvrdilo, že je dramatickosti nejlépe dosahováno spojením narativní struktury a stylových prostředků. Narativní strukturu tvoří samotné prvky vyprávění, práce se stříhem, segmenty a časem. Do stylových prostředků jsem zařadila práci s kamerou, prostředím, zvukem a hudbou.

Ráda bych poukázala na skutečnost, že dosud bylo do českého jazyka přeloženo velmi málo odborné literatury, která by se věnovala televizi, a proto je většina informací v této práci, mým vlastním překladem.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Literatura

- BUTLER, Jeremy. Television: Visual storytelling and screen Culture. Fifth edition. New York and London: Routledge, 2018. ISBN 978-1-138-74400-4.
- NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.
- BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- JÍLEK, Viktor, Jitka HORÁKOVÁ, Michaela KOPEČKOVÁ, Monika PITNEROVÁ a Wendy ZIMMEROVÁ. Jazyková expresivita: v hlavních zpravodajských relacích ČT, TV Nova, FTV Prima a TV Barrandov. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2020. ISBN 978-80-244-5801-4.
- ČERMÁK, František. Jazyk a jazykověda: přehled a slovníky. Vydání 4., v Karolinu 2., doplněné. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2011. ISBN 978-80-246-1946-0.
- VRBA, Jiří. Úvod do audiovizuálních technologií. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. ISBN 978-80-244-2060-8.
- GAUTHIER, Guy. Dokumentární film, jiná kinematografie. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-7331-023-6.

Prameny

- Beskydská sedmička [online]. Režie Radim GRZYBEK. Česko, 2020. Dostupné z: <https://vimeo.com/380724803?fbclid=IwAR3cWCDXuh5VzYiyZQ6KP-RKSGdLkvRFAgwrUFbsLSM8KrQ6Sr6GO4NW4ug>
- Trasa závodu. Beskydská sedmička [online]. Dostupné z: <https://www.beskydskasedmicka.cz/b7/trasa-zavodu/>
- Dokument Beskydská sedmička [online sdělení]. 2022. Dostupné z: <https://www.facebook.com/messages/t/277244226387941>
- (Luboš Ptáček, docent na Univerzitě Palackého, přednáška Úvod do filmu, ústní sdělení, 1. 10. 2019)

SEZNAM POUŽITÝCH OBRÁZKŮ

| | |
|--|----|
| Obrázek 1: Koupené záběry | 23 |
| Obrázek 2: Úhly záběru a ohniskové vzdálenosti | 27 |
| Obrázek 3: Příklad použití širokoúhlého objektivu..... | 27 |
| Obrázek 4: Příklad použití teleobjektivu..... | 28 |
| Obrázek 5: Ukázka mělkého zaostření | 28 |
| Obrázek 6: Sekvence zpomalených záběrů | 29 |
| Obrázek 7: Scéna se zpomalenými záběry | 30 |
| Obrázek 8: Sekvence zrychlených statických záběrů..... | 30 |
| Obrázek 11: Detail..... | 31 |
| Obrázek 10: Polodetail | 31 |
| Obrázek 9: Americký plán | 31 |
| Obrázek 12: Švenk | 33 |
| Obrázek 13: Příklad diskontinuitních záběrů | 35 |

Všechny obrázky jsem čerpala z dokumentu *Beskydská sedmička*.

- Beskydská sedmička [online]. Režie Radim GRZYBEK. Česko, 2020.
Dostupné z: <https://vimeo.com/380724803?fbclid=IwAR3cWCDXuh5VzYiyZQ6KP-RKSGdLkvRFAgwrUFbsLSM8KrQ6Sr6GO4NW4ug>

NÁZEV:

Stylová a narativní analýza sportovního dokumentu *Beskydská sedmička*

AUTOR:

Adéla Havlíková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. et Mgr. Jana Jedličková, Ph.D.

ABSTRAKT

Předkládaná bakalářská práce analyzuje sportovní dokument *Beskydská sedmička: 95 kilometrů, které ti změni život*. Cílem této práce bylo zjistit, jak se v dokumentu pracuje s navozením dramatičnosti. Práce se skládá z narativní a stylové analýzy, ze kterých vycházím při popisu jednotlivých složek, jež vytvářejí nebo posilují dramatičnost. V dokumentu posilují dramatičnost zejména jazykové prostředky sociálních aktérů s ohledem na prostředí, ve kterém se sociální aktéři nacházejí a také samotné prostředí, které tvůrci dokumentu zobrazili v jeho reálné podobě. Narativní a stylové principy zastoupily v dokumentu podpůrnou funkci, aby dojem zobrazované dramatičnosti posílili.

KLÍČOVÁ SLOVA

dokument, narativní analýza, stylová analýza, *Beskydská sedmička*, dramatičnost

TITLE:

Stylish and narrative analysis of the sports documentary *Beskydská sedmička*

AUTHOR:

Adéla Havlíková

DEPARTMENT:

Department of Theater and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. et Mgr. Jana Jedličková, Ph.D.

ABSTRACT

This bachelor thesis analyses the sports documentary *Beskydská sedmička: 95 kilometres that will change your life*. The aim of this thesis was to find out how the documentary works with creating drama. The thesis consists of a narrative and stylistic analysis, which I draw on to describe the different components that create or enhance drama. In particular, the linguistic devices of the social actors in the documentary reinforce dramaticity, with respect to the environment in which the social actors are located and also the environment itself, which the makers of the documentary have depicted in its realistic form. The narrative and stylistic principles have a supporting function in the documentary to reinforce the impression of the drama depicted.

KEYWORDS

documentary, narrative analysis, stylish analysis, *Beskydská sedmička*, drama