

ZÁVĚREČNÁ MATURITNÍ PRÁCE

Úvod do problematiky a historie filmové řeči

Autor:	Jonáš Svoboda
Škola:	Gymnázium třída Kapitána Jaroše 14 658 70 Brno
Konzultant:	Mgr. Jan Pulkrábek

Brno 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že tato práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracoval samostatně. Všechny zdroje, prameny a literaturu, které jsem při vypracování používal, nebo z nich čerpal, v práci řádně cituji s uvedením úplného odkazu na příslušný zdroj.

V Brně dne 13. ledna 2012,

.....
Jonáš Svoboda

Poděkování

Rád bych poděkoval vedoucímu své závěrečné maturitní práce, panu Mgr. Janu Pulkráb-
kovi, za jeho čas a ochotu při konzultacích nad vznikajícím textem této práce.

Abstrakt

Téma filmové řeči jsem si pro svoji práci zvolil, protože mám k filmovému médiu silný vztah a filmařinou se amatérsky zabývám. Považuji za důležité seznámit čtenáře mé práce jak se samotnými postupy filmové řeči, tak s její historií a přelomovými snímky v kontextu doby. Čtenář má tedy k dispozici osnovu, podle které může snímky zhlédnout a na vlastní oči sledovat vývoj filmové řeči. Na závěr práce jsem umístil rozbor filmu *Život pod vodou* sloužící k demonstraci možností pohledu na film.

Obsah

1	Historie filmového média	1
1.1	Vynález kamery	1
1.2	Vznik fenoménu filmu	2
1.3	Vývoj filmu a výrazné zlomové momenty	2
1.4	Rozmach žánrových filmů	2
1.5	Nástup televize	3
1.6	Evropská avantgarda a její vliv na Hollywood	3
1.7	Éra velkofilmů, honba za blockbustery	5
1.8	Současnost	6
2	Základní vyjadřovací prostředky	7
2.1	Filmová řeč	7
2.2	Orientace diváka v ději	7
2.2.1	Vypravěč	7
2.2.2	Typizovaná prostředí jednotlivých lokací	7
2.2.3	Titulky	7
2.2.4	Filmová interpunkce	8
2.2.5	Hloubka ostrosti	8
2.2.6	Velikost záběru	9
2.3	Kompozice záběru	9
2.3.1	Detail	9
2.3.2	Polodetail	10
2.3.3	Polocelek	10
2.3.4	Americký plán	10
2.3.5	Celek	10
2.4	Prostředky zkratky	11
2.5	Prostředky k vyvolávání vjemů	11
2.5.1	Světlo	11
2.5.2	Zvuk	11
2.5.3	Kamera	12
2.5.4	Střih	12
3	Rozbor filmu s využitím znalosti prostředků filmové řeči	12
3.1	Podmínky k pochopení hodnoty filmu	13
3.2	Syžet	13
3.3	Fabule	14
3.4	Vlastní názor na film	15
4	Závěr	16
	Použitá literatura	17

1 Historie filmového média

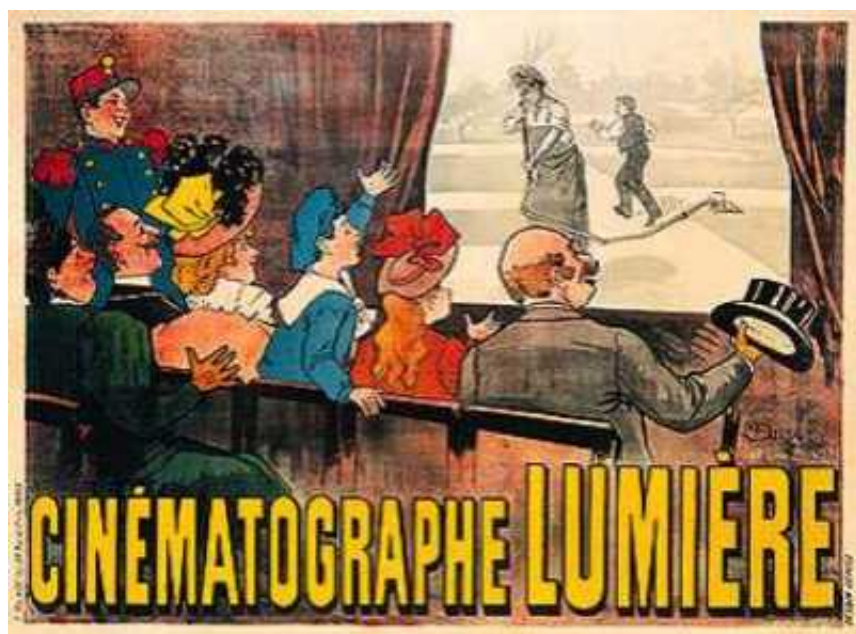
V této kapitole se pokusím ve stručnosti shrnout a zasadit do kontextu zásadní snímky, které ovlivnily další vývoj filmu.

1.1 Vynález kamery

Vynález kinematografu (prvního přístroje sloužícího k záznamu i k promítání) je přisuzován bratrům Lumièreovým. Avšak o „vynálezu“ filmu jako takového lze mluvit jen stěží. Nástroje využívali povětšinou k nekoncepčním, dokumentárním záběrům z pouhé radosti „z toho, že se to hýbe“. Jejich krátké filmy byly vlastně fotografiemi trvajících v čase.

Fotografie nemá dramatickou stavbu, neboť reprodukované předměty nejsou podrobeny žádnému vývoji, jenž by byl důsledkem nějakých konfliktů. Samy názvy takových filmů jako *Odchod z továrny*, *Příjezd vlaku*, *Koupání v moři*, *Pohled na lyonskou ulici* a jiné mohly být nápisy k nehybným fotografiím. V dramatickém smyslu to byly filmy bez pohybu. Zdroj: [1] str. 128.

Pouze jediný snímek bratří Lumièreů, *Pokropený kropic*, v sobě nesl prvek dramatického dění. Tento aspekt filmu začal poprvé rozvíjet Georges Méliès. Ani on však ve svých dílech nepoužíval střih, přestože jeho pozdější filmy již odpovídají rozvitému stádiu filmové techniky. Méliès nicméně film „naučil vyprávět příběhy“.



Obrázek 1: Dobový plakát bratří Lumièreů. Zdroj: [7].

1.2 Vznik fenoménu filmu

V počátku filmového boomu vládne plátnu nemá groteska, žánr, který za svůj hlavní atribut zvolil humor (nejčastěji situační) či komiku, někdy i na úkor ostatních rozměrů díla jako je děj. S příchodem zvukového filmu přicházejí nové možnosti – film má možnost stát se velmi konkrétním, příběhovým. Vyvíjí se zcela nová forma nezávislá na svých fotografických a divadelních kořenech.

1.3 Vývoj filmu a výrazné zlomové momenty

Počátkem 20. století Francouz Émile Cohl a Američan Winsor McKay začínají experimentovat s animací. Roku 1912 vznikají filmová studia Warner Bros, Fox a Universal. S postupem času přestává mít film tendenci vyobrazovat scény jako dlouhé celky bez záběrů. Se záběrováním a prostorem ve filmu poprvé přichází až v roce 1915 D. W. Griffith, který byl zpočátku pouze hercem společnosti American Biograph. Po roce 1920 začínají do filmu pronikat i avantgardní literární a umělecké vlivy. Ve stejné době vzniká v Německu technologie zvukového filmu a sovětský filmový průmysl je znárodněn. Roku 1924 je založena společnost Columbia Pictures a MGM. Následně je založena London Film Society, první filmařská skupina zaštiťovaná manifestem své tvorby. V tomto roce byl uveden sovětský film Sergeje M. Ejzenštejna *Křižník Potěmkin* – zřejmě nejlepší němý film. BBC dostává koncesi, v USA zahajuje vysílání NBC. Roku 1929 přichází Alfred Hitchcock s prvním britským mluveným filmem *Její zpověď*. Přináší revoluční kompoziční práci s prostorem, světlem, klade větší důraz na přirozenost hereckých projevů. Velký vliv na Hitchcocka měl bezesporu Fritz Lang, velký technologický průkopník, jehož epické kompozice a triky neměly obdoby ještě deset let po svém vzniku. Svůj *Metropolis*, nevidaně nákladné „antibrakové“ sci-fi, už však nikdy nepřekonal. S nástupem zvukového filmu začal ztrácet náskok a další generace vypravěčů ho již v očích diváků překonala. Přechod na zvukový film z roku na rok zdvojnásobil příjmy ze vstupného. Nástup zvukového filmu byl završen, z filmu se stává prvotřídní byznys.

1.4 Rozmach žánrových filmů

Wellmanovým filmem *Veřejný nepřítel* začíná éra gangsterek, *Dracula* a *Frankenstein* zahajují boom hororového žánru. Ve filmu 40. let se nejvíce projevuje estetika tzv. uhlazené vytríbenosti, datuje se od filmu *Carioca*. Německý filmový průmysl se stává povětšinou propagandistickým a je pod kontrolou nacistického režimu. Film *Triumf vůle* režisérky Leni Riefenstahlové, oslavující nacismus, je toho důkazem. V roce 1935 se objevuje technologie třípásového barevného filmu Technicolor. Filmy začínají reagovat samy na sebe. Vzniká proud antipopulistických filmařů, upozorňující na manipulátorství běžného filmového průmyslu, viz Caprův film *Úžasná událost*.

Velkým milníkem ve filmovém průmyslu byl vynález lehké 35 mm kamery Arriflex. Kamera se teď může dostat takřka kamkoliv, což způsobuje rozkvet dokumentárního filmu. Na Arriflex se točila většina válečných dokumentů a propagandistických filmů. Těsně po začátku druhé světové války začal boom westernu, poté co John Ford natočil *Přepadení* (1939). V té době se Alfred Hitchcock stěhuje do Hollywoodu, později ho následuje i Remoiz (tvůrce komediálních

dramat). Rok 1941 je rokem velkých filmů, John Ford přichází se svou adaptací Steinbeckova románu *Hrozny hněvu*, John Huston dal vzniknout detektivnímu žánru svým *Maltézským sokolem* a Orson Welles (do této chvíle nepříliš známý herec a spisovatel brakové literatury) přichází s „velkým americkým filmem“ *Občan Kane*. Ten přináší revoluční vyprávěcí i filmové techniky, využívá potenciál filmu jako v té době nikdo jiný. Na žánrové filmy reagují neorealisté Rossellini a De Sica filmy *Řím* a *Děti ulice*. Roku 1946 začínají vysílat americké televizní stanice, BBC obnovuje své vysílání v nové síle. Nastává období televize, které posouvá nároky na běžný film opět o kousek dál. Běžná realita se nyní zprostředkovává pouze v televizi.

1.5 Nástup televize

Roku 1946 nastupuje film noir Hawksovým filmem *Hluboký spánek* a končí 1956 Hitchcockovým *Vertigem*. Pováleční tvůrci mají potřebu reflektovat válku a bilancovat s jejími dopady, viz *Nejlepší léta našeho života* od Williama Wylera. Začíná ale také období cenzury a kontroly ze strany Výboru pro vyšetřování neamerické činnosti, který zahazuje šetření „komunistického vlivu v Hollywoodu“. Mnoho osobností je předvoláno k výsledkům ohledně činnosti v komunistické straně. Odmítají spolupracovat, ale pod pohrůžkou zablokování fondů bankami vedení studií na spolupráci s Výborem přistupuje.

V roce 1948 začíná první televizní soutěžní pořad *Stop the Music*, o rok později přichází Sid Caesar a Imogene Cocaová s první veleúspěšnou televizní sérií *Your Show of Shows*, což předznamenává nástup prvních seriálů (*The Marriage* – první barevný seriál, *Miluju Lucy*, *Zátah*, *Bonanza*).

Na Benátském filmovém festivalu je úspěšný Kurosawův film *Rašomon*, jedná se o první kontakt západního filmového světa s asijskou kinematografií.

Vrcholí vliv beat generation na současné kulturní dění.

Roku 1954 se začíná v USA vysílat barevně. Do globálního povědomí se dostává režisér Federico Fellini svým nadčasovým existenciálním dramatem *Silnice*, které se odehrává v poválečné Itálii v prostředí cirkusu. Symbolem 50. let se stává herec Marlon Brando, tuto pozici si upevňuje rolí ve filmu Elii Kazana *V přístavu*. Studio Walta Disneye dostává kontrakt na výrobu pořadů pro stanici ABC. Jejich animované pohádky se stávají světovým fenoménem. Vznikají také nové vztahy mezi televizním a filmovým průmyslem, pro vysílání se uvolňují stovky filmů natočených před rokem 1948. Americký statistický úřad uveřejňuje, že 67 procent Američanů má doma televizi, příjmy televizí poprvé překonávají příjmy rozhlasu.

1.6 Evropská avantgarda a její vliv na Hollywood

Tón pozdních 50. let určuje *Rebel bez příčiny* Nicolase Raye. Filmem *Sedmá pečeť* proráží do světa švédský filmový režisér a inovátor Ingmar Bergman. Objevuje další rozměry filmové psychologie a přináší nové postupy budování atmosféry. Své divadelní kořeny zprvu promítá do ostrého svícení. Do filmového světa vnáší hrátky s nelinearitou času, přináší témata individuality, snů a emocí. S podobnou dávkou přesahů a mysteriózní atmosféry přichází ve filmu *Vertigo* Alfréd Hitchcock, který touto tajemnou detektivkou dělá tečku za film noir, aby mohl o rok později přijít s *Na sever Severozápadní linkou*, předzvěstí dobrodružných špiónážních filmů. Truffautův film *Nikdo mě nemá rád* zahazuje francouzskou Novou vlnu



Obrázek 2: Fotka z filmu *Zvětšenina* od Michelangela Antonioniho.

a svojí kritikou burcuje francouzské filmaře k osobitějšímu vyjádření. Osobitým způsobem debutuje francouzský filmař Jean Luc Godard s filmem *U konce s dechem*. Mladí němečtí filmaři přicházejí s manifestem *Autorenkino* – film je záležitostí jednotlivce, režisér si film sám napíše, natočí i sestříhá. Pro tento směr je často využívaný formát Super8. Stanley Kubrick dokončuje svůj film *Dr. Divnoláška, aneb Jak jsem se naučil nedělat si starosti a mít rád bombu*, svůj první komerčně úspěšný film. Godard svou *Vdanou ženou* rozvíjí film jako esej. V dalším svém filmu *Dvě nebo tři věci, které o ní vím* zase kritizuje společenský a mravní úpadek. Michelangelo Antonioni svou *Zvětšeninou* vytváří ve filmu prostor pro intelektuály a umně mapuje novou generaci umělců.

Vliv beatníků se pomalu přechyluje v hnutí hippies, převažuje vliv rockové hudby, k čemuž se do značné míry vyjadřuje film *Půlnoční kovboj* Johna Schlesingera.

Na konci 60. let přichází Arthur Penn s typem antihrdiny, který se hojně rozšíří v 70. letech, ve filmu *Bonnie a Clyde*. Film posouvá hranice ve znázorňování sexuálních aktivit, vzniká spousta soudních sporů s cenzory (asi nejznámější je soudní spor cenzoři vs. sbírka *Kvílení* Allena Ginsberga z roku 1955, který ji v podstatě spíše zpopularizoval, na začátku 70. let probíhaly podobné soudní spory ve filmu). Ve Francii se film využíval jako polemický prostředek o smyslu konzervativní francouzské 5. republiky během květnových pařížských studentských nepokojů roku 1968. Při protestech skandovali „Celý svět se dívá“. Kubrick prezentuje ve Washingtonu svou výpravnou zamyšlenou sci-fi *2001: Vesmírná odysea*, přináší revoluci ve tvorbě triků a v práci s kamerou. Do svého eposu nezapomněl vtisknout zamyšlení nad evolucí, životem mimo planetu Zemi a umělou inteligencí. Ve stejném roce zastavuje sovětská invaze rozkvět československého filmu.

Následující rok 1969 přináší rostoucí násilí ve filmu, následováním *Divoké bandy* Sama Peckinpaha. Film *Butch Cassidy a Sundance Kid* George R. Hilla přináší posílení mužských rolí oproti ženským rolím a ohlašuje spoustu mužských dvojic v hlavní roli ve filmech 70. let. Nedlouhý život čekal explozi mladého filmu po *Bezstarostné jízdě* Denise Hoppera.

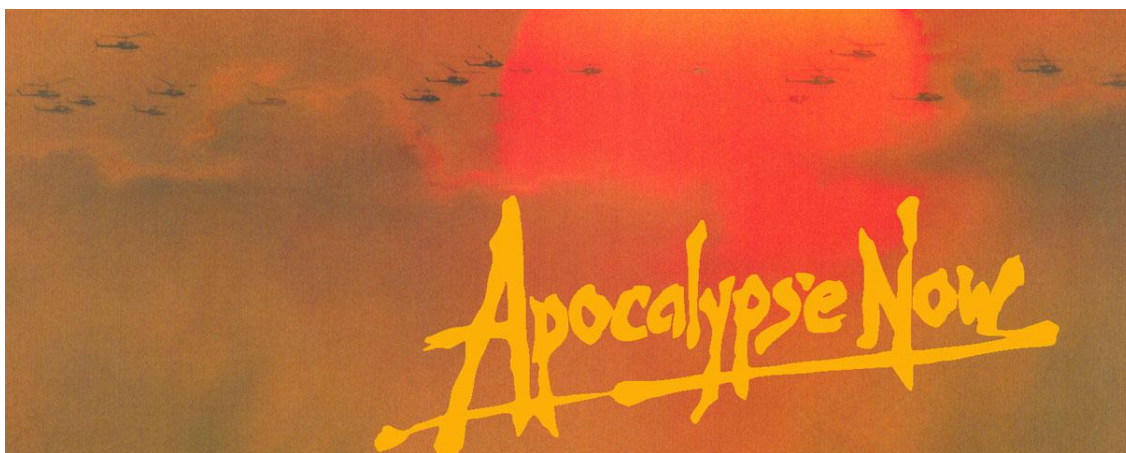
Začátek 70. let je provázen ekonomickou recesí, produkuje se méně filmů, pokračuje rychlý růst kabelových televizních sítí a ve velkém se vyvíjí televizní zábavní průmysl. Přichází nová generace televizních seriálů *Sága rodu Forsytů* a *Všechno v rodině*.

1.7 Éra velkofilmů, honba za blockbustery

V dobách měnící se morálky počátku 70. let přichází Bernardo Bertolucci s mezníkem ve vnímání filmové sexuality. Jeho *Poslední tango v Paříži* je vyzrálým zpracováním sexuálního tématu. Godard v této době s kolegou a hercem Jeanem Pierrem Gorinem navazují na experiment Dzigy Vertova (*Muž s kinoaparátem*) v díle *Všechno je v pořádku*. Godard se poté věnuje videu. V roce 1972 zamává kinematografií Francis Ford Coppola se svým „nejvýdělečnějším filmem všech dob“ – prvním dílem trilogie *Kmotr*, na jehož scénáři pracoval s autorem knižní předlohy Mariem Puzem.

Televize se stává hlavním informačním zdrojem, překonává i noviny. Mimořádné sledovatelnosti se těší televizní přenosy ohledně aféry Watergate iniciované Davidem Frostem. Ingmar Bergman pro švédskou televizi natáčí šestidílné drama *Scény z milostného života*.

Rok 1975 přináší další režisérský objev vedle F. F. Coppoly – Stevena Spielberga, který svým filmem *Čelisti* udělal kasovní rekord. Poprvé se objevuje technologie steadicamu (konstrukce připevňující kameru na kameramanovo tělo a tlumící otřesy, která posunula kamerové možnosti) ve filmu *Cesta ke slávě*. Koncem roku 1975 opouští I. Bergman Švédsko.



Obrázek 3: Část plakátu k filmu Apokalypsa F. F. Coppoly.

Rok 1976 přináší vysoké výdělky, začíná se produkovat více filmů. Woody Allen sbírá komerční i kritické úspěchy s filmem *Annie Hallová*, do kin přichází vevýdělečné *Hvězdné války* George Lucase s hojným využitím trikových technik Kubrickovy *Vesmírné odysey*, začínají éru sci-fi filmů. Touhu diváků po senzaci posiluje toho roku ještě *Pomáda* a *Superman* Richarda Donnera. Vedle velkorozpočtových blockbusterů si nacházejí své místo i malá, nenákladná, snadno čitelná lidská dramata – tzv. malé filmy, jako třeba *Kramerová versus Kramer* Roberta Brentona. Vzniká celovečerní film z prostředí populárního seriálu *Star Trek*. Francis Ford Coppola natáčí svůj nevídaně náročný film *Apokalypsa*, kvůli kterému rozprodává veškerý svůj majetek a vojenské vrtulníky si půjčuje od filipínského diktátora. Vzniká mohutný existenciální snímek s revoluční zvukovou složkou. Poprvé na sebe výrazně upozorňuje Martin Scorsese filmem *Zuřící býk*, distribuuje jej i v černobílé verzi.

1.8 Současnost

Roku 1981 dokončilo duo Spielberg – Lucas výpravný dobrodružný film *Indiana Jones: Dobyvatelé ztracené archy* a oživují seriálový styl pozdních 40. let a dávají vzniknout žánru dobrodružného filmu. Na úspěch *Indiany Jonese* pak Spielberg navazuje sci-fi *E.T. Mimozemšťan*. Woody Allen předbíhá dobu propojením dokumentárních záběrů s hranými postavami ve filmu *Zelig*. Ridley Scott vytváří žánr temného sci-fi propojením film noiru a sci-fi ve filmu *Blade Runner*. Nové vztahy mezi popkulturou a filmem nastavují *Krotitelé duchů*, komedie Ivana Reitmana. James Cameron debutoval akční sci-fi *Terminátor*, která mu otevřela cestu k technologicky složitým, novátorským blockbustům. Oliver Stone začíná vlnu liberálně politicky smýšlejících filmů a svým filmem *Četa* oživuje tematiku vietnamské války.

Největším výdělkům se těší akční sci-fi *Predátor* od zručného řemeslníka Johna McTierana a Buddy movie *Smrtonosná zbraň*, která vynesla na povrch kontroverzní hereckou hvězdu a režiséra Mela Gibsona.

Pád berlínské zdi je sledován po celém světě, stejně tak nepokoje v Pekingu. Umírá Federico Fellini.



Obrázek 4: Část plakátu k filmu *Toy Story* od Johna Lassetera.

Filmy *Terminátor 2* od Camerona a *Jurský park* od Spielberga zahajují éru digitálních efektů. Éra digitálních médií ohromě zaujala J. L. Godarda, který s videem již 10 let experimentoval. Natáčí autobiografické snímky *JLG/JLG*. Pod záštitou Stevena Spielberga vzniká studio Dreamworks. Za finanční podpory Stevea Jobse vzniká animační studio Pixar a pod Disneyem vydává první celovečerní počítačově animovaný film *Toy Story: Příběh hraček*.

Těsně před premiérou svého filmu *Eyes Wide Shut* v roce 1999 umírá režisér Stanley Kubrick. V téže roce finančně propadá film *Klub rváčů* režiséra Davida Finchera, zásadní snímek pro další filmovou dekádu. Velmi úspěšný je naopak film bratří Wachovských *Matrix*, který přináší revoluční trikové postupy, práci se zvukem a opět upozorňuje na asijský film, ze kterého mnohé choreografické postupy Matrixu vycházejí.

Někde mezi hudbou, malbou a filmem se od 80. pohybují také noví avantgardní filmaři,

jako David Lynch, David Cronenberg či dánský filmař a provokatér Lars von Trier, spoluautor manifestu *Dogma 95* za filmový minimalismus. Jejich vlivy nejsou v současné době příliš rozpoznatelné (roztěkaná kamera se jako vyjadřovací prostředek ujala, minimalismus, který je základním kamenem *Dogma 95*, se však mimo filmy vzniklé v rámci manifestu neprosadil). Jejich přínos pro vývoj kinematografie zřejmě ukáže čas.

2 Základní vyjadřovací prostředky

2.1 Filmová řeč

Všechny rozlišitelné komponenty obrazové a zvukové složky filmu je možné chápat jako znaky, které kromě přesně pojmenovaného významu (denotativního významu), získávají také přenesené významy (konotativní významy). Tak jako mluvený jazyk pracuje s hláskami, slovy, větami a souvětími, má i film svoji specifickou řeč, která má i svůj slovník, gramatiku, strukturovanou stavbu. Touto řečí je možné podávat srozumitelné informace, ale i záměrně vyvolávat emoce a estetické účinky. Film je druhem umění – prostředkem umělecké komunikace.

2.2 Orientace diváka v ději

Jelikož má běžný film ambice být sdělný, je třeba diváka v ne nutně triviálním a lineárním ději nějak orientovat. Prostředky pro orientaci diváka v ději se táhnou od scénáře až po střih a postprodukcii.

2.2.1 Vypravěč

Element provádějící diváka filmem. Musí být zapracován již ve scénáři nebo nějak logicky vložen. Může být zároveň postavou filmu, může ale být i zcela nepředstavený a neosobní, viz mnohé dokumentární filmy.

2.2.2 Typizovaná prostředí jednotlivých lokací

Ke každému místu filmu by se, není-li záměr jiný, mělo vztahovat určité vizuální pojetí. Například jednotné nasvícení, typizované snímání. Krásným příkladem je film *Traffic* od režiséra Stevena Soderbergha, který se odehrává v osmi různých městech, kde má každé vlastní filmový „jazyk“, například Ciudad de México je snímáno bez používání detailů, velmi dynamicky, velkou úlohu zde má zvuk ulice, scény z města Tijuana jsou zase snímány výhradně ruční kamerou. Režisér zvolil na každou lokaci i odlišný filmový materiál. Výsledkem je dokonalé odlišení „mentality“ jednotlivých měst. Tento aspekt nám sice sám o sobě nic neříká, ale v orientaci velmi výrazně pomáhá.

2.2.3 Titulky

Velmi účinným řešením orientace v ději i prostoru jsou titulky. Hojně jsou používány v moderních gangsterkách Guye Ritchieho, Quentina Tarantina a Joea Carnahana. Jsou prostředkem elegantní filmové zkratky, protože jednoznačně šetří čas. Divák se nemusí rozkou-

kávat, prostředí je mu polopaticky pojmenováno a určeno. V odlehčenějších žánrech fungují v podstatě neomezeně. V hlubších dramatických strukturách je použití ošidné, vyprávění zde funguje trochu na jiné rovině a všechny neživé „artefakty“ v obraze povětšinou musí mít nějaký dějový význam.

2.2.4 Filmová interpunkce

Stmívačky, roztmívačky, prolínačky. To vše nám uvádí, ukončuje i propojuje jednotlivé sekvence ve filmu. Prolínačka je elegantní metoda, jak poukázat na podobnosti či rozdíly jednotlivých prostředí a lépe diváka s prostředím seznámit.

2.2.5 Hloubka ostrosti

Rozčleňuje obraz na plány. S malou hloubkou ostrosti („zaostřený je pouze objekt zájmu, zbytek je rozmazaný“) se povětšinou pojí jeden plán, soustředění se pouze na jeden konkrétní děj, popřípadě prolínání, oddělování dvou paralelních dějů. Malá hloubka ostrosti byla taky vhodná na hrátky s kulisami a pozadím. Studiově se pak daly snáze vytvořit různé exotické lokace, protože nedokonalosti v hloubce zanikaly. S vynálezem objektivu s velkou hloubkou ostrosti a širokoúhlého objektivu pak přichází Orson Welles a kameraman Gregg Toland s více plány v jednom záběru, kdy ve filmu *Občan Kane* vidíme v domě truchlícího otce a v pozadí za oknem sáňkující dítě nebo pozoruhodnou scénu táhlé místnosti s hoduujícími lidmi a ledovými sochami.



Obrázek 5: Porovnání malé (vlevo) a relativně velké (vpravo) hloubky ostrosti.

2.2.6 Velikost záběru

Původně se natáčelo zpravidla vždy celé filmové pole, tedy dnešní celky – polocelky. Až D. W. Griffith si uvědomil, že důležité není vyobrazovat dějiště, ale že svoboda filmu tkví v zaměření na postavy, tedy použití detailu, kde vynikne i jemná mimika a naopak začnou nepatřičně působit přílišná „divadelní gesta“; odtud specifika filmového herectví. Abel Gance ve svém *Napoleonovi* z roku 1927 využil poprvé skládání obrazů dohromady. Na jednom plátně mohl divák naráz vidět detail Napoleonova obličeje a zároveň dva celky bitevní vřavy (obr. 6). Od Bergmanova filmu *Tváří v tvář* je dělení scén vedví i přirozenými prostředky (stěžejní scéna dvou pokojů rozdělených společnou zdí) zcela běžně používanou technikou.



Obrázek 6: Ukázka dělení obrazu z filmu *Napoleon* Abela Gance.

2.3 Kompozice záběru

Kompozice je označení pro soubor pravidel a doporučení ohledně úhlu záběru a uspořádání předmětů v záběru. Pomocí kompozice můžeme soustředit divákovu pozornost na určité části obrazu. Často se komponuje do zlatého řezu, což je velice přirozený poměr působící esteticky příznivým dojmem. Dalším hojně využívaným kompozičním postupem je pravidlo třetin, kdy se obraz protne na třetiny horizontálními i vertikálními liniemi a cílem filmaře je zaznamenat objekt zájmu v jednom z průsečíků linií. Pravidlo třetin je aplikováno na valnou většinu záběrů z „celku“ (obr. 7).

2.3.1 Detail

Synekdocha ve filmu (část zde zastupuje celek). Má význam v charakteristice postavy. Slouží pro poukázání na charakteristické rysy a přenesení pozornosti na ně. Detail dokážeme interpretovat, je pro nás vizuálně známý.

Vstoupíme-li do místnosti, prohlížíme si ji nejdříve jako celek. Pokud však nás něco zaujme, přistoupíme k věci blíže a prohlížíme si ji zblízka. Detail nás tedy upozorňuje na určitý význam, který věc má v rámci příběhu. Zdroj: [2] str. 167.



Obrázek 7: Ukázka kompozice dle pravidla třetin. Zdroj: Wikipedie.

2.3.2 Polodetail

Záběr polodetailu rámuje postavy od pasu lehce nad hlavu. Odděluje postavu od pozadí a zvýrazňuje její intimní akce, v krajině vyjímá část z celku. Psychologicky zesiluje kontakt s divákem.

Prostorově izoluje hlavní motiv, omezuje pohyb, snadno se jednájící postava dostane mimo obraz. Polodetail rozvíjí konflikt, dává poznat vnitřní stav jednájící postavy a charakter. Zdroj: [2] str. 168.

2.3.3 Polocelk

Polocelkem zabíráme nanejvýš tři osoby, obraz se soustředí na člověka. Tyto záběry jsou dynamické, dělají prostředí komornějším, tímto záběrem povětšinou vnímáme lidi v reálném životě. Nepodtrhuje nic intimnějšího, je vjemově neutrální.

2.3.4 Americký plán

Tento zvláštní druh polocelku zabírá prostředí a v něm jednu až dvě postavy od hlavy po kolena. Tímto záběrem je obvykle snímán pohyb, gesta postav tu bývají o něco výraznější. Používá se velmi často v gangsterkách a muzikálech.

2.3.5 Celk

Zabírá celé dějiště, ukazuje prostředí a v něm jednájící postavy. Účinek záběru je především informační. Výtvarně je akční, protože se v něm odehrávají akce, většinou více jednájících postav.

2.4 Prostředky zkratky

Zkratka je jedním ze základních kamenů filmového vyprávění. Umožňuje v rychlosti popsat činnost, myšlenkový pochod, představit postavu nebo situaci v krátkém čase. Nejčastěji užívaný typ zkratky pro činnost nebo představení postavy je rapidmontáž. Tou rozumíme sled za sebou jdoucích krátkých záběrů na typizované činnosti pro předmět zkratky, často doplněný o komentář, nebo hudbu. Filmař tak v krátké stopáži odvypráví průběh dlouhého, ale pro film nedůležitého děje. Dále se často setkáváme se zkracováním pohybu postav mezi jednotlivými scénami. Například když jde postava ze svého domova do obchodu, filmař obvykle nezobrazuje celou její skutečnou cestu, ale pouze pár klíčových momentů, které jsou nějak zajímavé, nebo pro její přesun typické.

2.5 Prostředky k vyvolávání vjemů

2.5.1 Světlo

Světlo pomáhá vytvořit správnou atmosféru prostředí a také filmaři umožňuje uměle vytvářet denní dobu scény. Světlo může scénu přibližovat realitě, ale také od reality oddalovat. Slouží k dokreslení a podtržení tvarů zabíraného předmětu a sbližuje nás i s materiálem předmětu. Může sloužit také jako dramatický prvek. Například v *Mazací hlavě* Davida Lynche pronikáme do hlavní postavy za výrazné pomoci ostrého svícení, podpořeného monochromatickým obrazem (obr. 8).



Obrázek 8: Fotka z filmu *Mazací hlava* od Davida Lynche.

2.5.2 Zvuk

Zvuková stránka filmu tvoří zhruba polovinu výsledného vjemu při sledování filmu. Zvuk ve filmu je velice pocitový prostředek, jehož vhodné použití otvírá filmaři nové vyjadřovací možnosti.

Ve filmu se uplatňuje řeč, hudba a hluk (zvukové efekty). Zvuk nečteme stejně vědomým způsobem jako obraz, je všudypřítomný a všesměrový. Má vliv na vytváření prostoru a času. Nehybný obraz ožívá, jakmile k němu přidáme zvuk,

který navodí pocit plynutí času. Řeči a hudbě se obvykle věnuje určitá pozornost proto, že má specifický význam, skutečná konstrukce zvukového prostředí se však realizuje v oblasti zvukových efektů. Zdroj: [5].

2.5.3 Kamera

Psychologické aspekty jednotlivých typů záběrů jsem probral výše v oddíle 2.2. Je však třeba ještě zmínit možnosti forem těchto typů záběrů. Pro vyvolání dojmu reality filmaři často volí dokumentární rozklepanou kameru, která podporuje autentičnost hereckých projevů a posiluje prožitek. Kameraman však ztrácí většinu možností důkladnější kompozice. Opakem roztěkané dokumentární kamery je statická kamera, ta diváku dovolí soustředit se na detaily. Pokud není scéna dostatečně dokonalá, divák případnou nedokonalost velmi jednoduše odhalí a scéna začne působit až legračně, čehož mnozí dnešní tvůrci, například Wes Anderson a Jim Jarmusch, s oblibou využívají. Pro budování napětí se často používá kombinace pohybu kamery a transfokace, což změní perspektivu pozadí a hloubku ostrosti, předmět záběru ovšem zůstane stejný. Tento druh záběru navozuje pocit stísněnosti a překvapení.

2.5.4 Střih

Velice jednoduchým a účinným prostředkem k vyvolání vjemu je střih. Jeho nevýhodou je jeho prvoplánovost a „prozrazenost“. Neutrální střih by měl být nenásilný a „nepostřehnutelný“, ale vjemový střih naopak postřehnutelný být musí, jinak by vjem nevyvolal (mimo podprahově sdělované informace, pro které platí opak). Základním kamenem střihové skladby je záběrová osa, což je na začátku určených 180 stupňů, ve kterých se odehrává situace scény. Orientace v prostoru je pak jednodušší a divák přesně ví, co a odkud sleduje. Velice jednoduchým prostředkem k vyvolání pocitu zmatení je tedy záměrné nedodržení osy. Rychlým střihem zvyšujeme napětí scény, pomalým vyzýváme diváka k soustředění se na detaily.

3 Rozbor filmu s využitím znalosti prostředků filmové řeči

Film *Život pod vodou* (v originále *Life Aquatic with Steve Zissou*) se začal natáčet v roce 2003 a premiéru měl v New Yorku v roce 2004.



Obrázek 9: Fotka z filmu *Život pod vodou* režiséra Wese Andersona.

Snímek *Život pod vodou* jsem si zvolil, protože mne poprvé v životě upoutal jako film. Viděl jsem jej v roce 2005. Hned v prvních několika minutách jsem poznal, že se zřejmě nebude jednat o tuctový film a naladil jsem se na vlnu očekávání něčeho nového.

Dostalo se mi vynikajícího tragikomického dramatu o zvláštních, v bublinách uzavřených postavičkách s podivnými cíli (pomsta žraloku za zabití přítele) a nejasnou charakteristikou (je Steve Zissou opravdu oceánologický odborník?). Kouzlo *Života pod vodou* tkví v tom, že chceme, aby postavy byly rozporuplné. *Život pod vodou* je žánrově složitě zařaditelný, kombinuje v sobě totiž drama, komedii a dokument (tedy spíše mokument – Felliniho parodie na dokument).

3.1 Podmínky k pochopení hodnoty filmu

Pro sledování *Života pod vodou* je zřejmě velice důležité znát i jiné filmy Wese Andersona, se kterými je snazší ztotožnit se, protože jsou žánrově jasnější. Jeho specifický druh humoru je totiž snáze rozklíčovatelný. Andersonův humor je inteligentní a je založený na vesmés tragických postavách, které absurdně reagují na jisté podněty a vedou neméně absurdní dialogy. Osobně mě dosti mátló označení *Života pod vodou* za dobrodružný film. Výhodou ve sledování mi byla znalost osoby oceánologa Jacquese-Yvese Cousteaua, na jehož dokumenty jsem se kdysi díval na VHS kazetách a z jejichž ražení Anderson jistě vycházel ve stylizaci svého filmu. Občas jsem se domníval, že jde o samotnou Costeauovu biografii. Film je také zcela jistě inspirovaný románem *Bílá velryba* od Hermana Melvilla.

3.2 Syžet

Steve Zissou je stárnoucí egocentrický oceánolog, kterému při natáčení jeho nového dokumentárního filmu zabil podivuhodný jaguáří žralok (v jehož existenci nikdo nevěří) přítele Estebana. Stevea zrovna opouští manželka a producentka společnosti Zissou – Eleanor. Na scénu také přichází jeho údajný syn Ned, kterého přibere do týmu Zissou. Ned je svým vkladem schopný opět nahodit Steveovu oceánologickou filmovou společnost. Ten se rozhoduje vyplout na výpravu za zabitím jaguářího žraloka. Po cestě se Ned seznamuje s posádkou Steveovy lodi a jeho filmařským týmem, který je složen z bizarních postaviček, a také s těhotnou reportérkou Jane, která o Steveovi píše článek do novin. Steve se ukazuje být podivný, intrikářský. Během plavby lodi posádka projde všemi částmi tvorby dokumentárního filmu, pro vystopování jaguářího žraloka vykradou podvodní laboratoř Steveova konkurenta a bývalého manžela Steveovy manželky, lorda Alistaira Hennesseyho. Steveova vůdčí i otcovská autorita se hroutí, Belafonte je přepadena piráty. Je unesena postava bankovního špicla, který byl na Belafonte dosazen bankou, jež spolufinancuje natáčení. Steve, který prozírá skrz svoji aroganci, nakonec dává dohromady většinu rozbourěné posádky a vydává se bankovního špicla zachránit. Nalézají potopenou Hennesseyho loď, poráží piráty v akci, během které se Steve usmíří s Nedem, zachrání špicla i uneseného lorda Hennesseyho. Steve se snaží dát dohromady rozbité vztahy a zachytává na sonaru jaguářího žraloka. Když ho Steve s Nedem letí lokalizovat, starý vrtulník havaruje a Ned umírá. Steve a posádka ho pohřbí a v ponorce se vydávají do hlubin, navázat kontakt s jaguáří žralokem. A úspěšně, Steve rázem ztrácí pozici lháře

v očích jeho oceanologických odpůrců. Film končí na premiéře hotového dokumentu, který je věnován Nedovi, a který se setkává s úspěchem u kritiky.

3.3 Fabule

Zajímavý je na *Životě pod vodou* fakt, že Steve by měl být poměrně nesympatická postava pro své převažující špatné vlastnosti (neustále se snaží dokazovat svoji již pomalu ztracenou autoritu a zvýšit si sebevědomí neustálým přejmenováváním a zcestným pojmenováváním, čímž si vytváří vlastní svět).

Zvláštností na *Životě pod vodou* je také Andersonova práce s minulostí, kde se nedozvíme nic o minulých vztazích, které ústí do současnosti (viz vztah Stevea s Nedovou matkou, vztah Stevea a Estebana). Také se nedozvíme nic o bývalém manželství Eleanor a lorda Hennesseyho. Syžet se zaměřuje na současnost, dokonce nás v otázkách minulých činů znejišťuje, viz rozhovor Stevea a Neda ohledně Steveova otcovství: Steve: „*Nevím, jestli je to pravda. Vy ano?*“ Ned: „*Ne, nevím.*“ Esteban zde vystupuje jako postava, která dost dobře mohla být jen součástí světa v hlavě Stevea Zissoua, žádná jiná postava o něm konkrétně nemluví, a jeho existence je dokazatelná pouze existencí jaguářího žraloka, z čehož také možná pramení Steveova touha po jeho nalezení.

Film je zarámován lokací Loquasto International Film Festival, kde film začíná projekcí první části Steveova dokumentu a kde film končí promítnutím druhé části. Dále se ve filmu nacházíme chronologicky na Belafonte, v Klubu výzkumníků, na Steveově ostrově Pescespad, v kanceláři Osearyho Drakouliase, opět na ostrově, na Belafonte, když vyplouvá. Z Belafonte se hrdinové postupně dostanou i do podmořské laboratoře, kde kradou Hennesseyovi přístroje, do přístavu Port-Au-Patois, na ostrov pirátů Ping (do prostředí hotelu Citroen), do helikoptéry, kde Ned umírá na otevřeném moři a malém ostrově a v závěru do prostředí ponorky, ve které se tým Zissou a spol. potápí za jaguáří žralokem.

Úvodní dokument promítaný na festivalu v Loquasto je schovaná další typická Andersonova představovací montáž, kde nám během chvíle představí jednotlivé postavy a funkce.

Děj je vyprávěn chronologicky, za jakousi formu vracení se do minulosti se dá považovat sledování Steveových dokumentů, které nám Stevea představují jako úspěšného oceánologa, a také čtení dopisu, který psal Ned Steveově oceanologické společnosti, když byl ještě malý. Celý film je členěn na jednotlivé natáčecí dny a výrazné události, intervaly mezi jednotlivými dny jsou v podstatě náhodné, bez rozporu s logikou a časovou kontinuitou.

Častým Andersonovým prvkem vyprávění jsou montáže, kterými shrnuje průběh nějaké dlouhodobé činnosti, a to zpravidla podkreslené hudbou 60. a 70. let. V *Životě pod vodou* je také častá kombinace různorodé ruční animace a reálného světa, průletů v modelech, průletů přiznanými kulisami. Také různé dvojrozměrné kompozice s podivně se hýbajícími rybami na pozadí i v popředí, prazvláštně nabarvenými korály nebo hlavou v pozorovacím okénku, která je přemrštěně velká oproti potápějící se rakvi v popředí. Tyto animované sekvence nás mají upozornit, že jsme ve světě Stevea Zissoua, který je sice reálný, ale je na něj v podstatě nazíráno očima dítěte, akorát trochu přerostlého.

Rytmus Andersonových záběrů dodává zvláštním způsobem na gradaci jeho osobitého humoru a osobitého pojetí akce. Například když celá veselá montáž výcviku týmu Zissou na jednu prudkým stříhem skončí srdeční masáží Neda, který se potápěl, i když neumí plavat.

Anderson používá i „staré“ metody vyvolávání pocitů, jako jsou prostřihy na jen tak plouvícího Stevea s „crazy eyes“ (v českém překladu se žádný ekvivalentní termín nevyskytuje, Steve má v tomto záběru červeně nateklé oči s podivnými ornamenty), nebo na problikávání červené plochy, rychlé střihy na nepříliš efektní praskání, jiskření a stříkání oleje při pádu helikoptéry. A následný velmi dlouhý kolmý pád, který je brán staticky, v kompozici se Steveovými botami. Poté následují rychlé prostřihy zpěněné oceánské vody s červenou barvou a záběrem, kdy Steve poprvé uviděl Neda při diskusi po uvedení svého dokumentu na festivalu v Loquasto. Následuje dlouhý záběr, v němž kamera sledující vynořeného Stevea vplouvá a vyplouvá z vody, která se postupně barví krví a divákovi postupně dochází, že se něco stalo.

Pro Andersona je typický jistý druh záběrů. Své záběry rád komponuje staticky nebo s velmi mírným pohybem do zlatého řezu či do středu, čímž rád podtrhuje absurditu právě se dějících věcí nebo nenápadně poukazuje na nějakou odlišnost. Záběruje velice ploše, kamera se nezaobírá prostorem, nýbrž estetikou prostoru. S kamerou nedělá žádné kreace, používá ji funkčně a jednoduše. Velice důležité je pro Andersonovy filmy i pozadí záběrů, které nechává jen zřídka bez akce, s tím se samosebou pojí i velká hloubka ostrosti mnohých jeho záběrů. Nepoužívá žádné nestandardní úhly. Pro Andersonovu akci jsou typické dlouhé pohyblivé záběry, akce není dosaženo střihem, nýbrž pohybem, podpořeným vhodnou, mnohdy velmi stylizovanou nebo písničkovou hudbou.

3.4 Vlastní názor na film

Život pod vodou je můj velice oblíbený film. Wes Anderson dokázal, že jeho postavy nejsou pouhými postavičkami, ale že jsou to archetypy určitých lidských vlastností, a na těchto archetypech ukazuje, že i do sebe uzavřený egoista může být dobrý člověk. Andersonova podivnost ve všech složkách filmu je pro mne natolik zábavnou a inspirativní, že se na *Život pod vodou* mohu dívat neustále, a jeho tvůrčí invence a kvalita se ukazuje být natolik zásadní, že si na Životě pod vodou při každém zhlédnutí najdu něco nového.

4 Závěr

Doufám, že se mi v mé práci podařilo čtenáři zprostředkovat informace o možných pohledech na film a jeho složky. Dále doufám, že bude čtenáři, v případě zájmu, nápomocna krátká historie milníků ve vývoji filmu a filmové řeči.

Použitá literatura

- [1] Jerzy Plażewski – Filmová řeč, přeložil Zdeněk Smejkal, vydalo nakladatelství Orbis v roce 1961.
- [2] James Monaco – Jak číst film, přeložil Tomáš Liška a Jan Valenta, vydalo nakladatelství Albatros v roce 2004.
- [3] Petr Szczepanik – Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury, přeložil Tomáš Dvořák, vydalo nakladatelství Herrmann a synové v roce 2004.
- [4] André Bazin – Co je to film?, přeložil Lubomír Oliva, vydalo nakladatelství Čs. filmový ústav v roce 1979.
- [5] Jiří Voráč, Multimediální pomůcka z audiovizuální kultury pro potřeby vyučujících a studentů MU. Brno: 1992.
- [6] http://cs.wikipedia.org/wiki/Obrazov%C3%A1_kompozice [cit. 2011-12-30]
- [7] <http://web.quick.cz/franfilm/lumiere/lumierove.html> [cit. 2011-12-30]
- [8] BlueRay s filmem Life Aquatic with Steve Zissou a přiložené bonusové materiály (komentář Wese Andersona a Marka Mothersbauga, film o filmu). Touchstone Pictures: 2007.