

ÚSTAV FILMU A AUDIOVIZUÁLNÍ KULTURY, MASARYKOVA UNIVERZITA  
PŘÍPRAVNÝ KURZ PRO UCHAZEČE O STUDIUM

*Úvod do filmové teorie a rozboru  
filmového díla*

Dr. Radomír D. Kokeš

# Struktura

## 1) Filmová teorie

- Tři paradigmata (u Casettiho poválečná, ale zařadíme do ontologických teorií i předválečné koncepce)
- Ontologické teorie
  - rané teorie filmu jako umění
  - realismus
- Metodologické teorie
  - strukturalismus a sémiotika (naratologie)
  - psychoanalýza
  - Frankfurtská škola
- Teorie pole
  - ideologická kritika
  - feminismus a genderová studia
  - kulturní studia
  - nový historismus

## 2) Rozbor filmu

- Film jako systém
- Vyprávění: syžet, fabule a narace
- Fikční svět: mikrosvěty, subsvěty
- Styl: mizanscéna, práce kamery, střih, zvuk

# ONTOLOGICKÉ TEORIE

- Na počátku filmově teoretického uvažování stála otázka, zda je film umění.
- Postupně posun k otázkám ontologicko-esencialistickým: Co je to film? Jaké postupy jsou mu jako médiu nejvlastnější, pro něj nejspecifičtější?
- Snaha o *definování* filmu.
- Francesco Casetti: „Ontologické teorie se ptají, co je film sám o sobě, a v odpovědi se snaží nalézt jeho esenci a celý fenomén definovat, dospět k obecnému poznání a poměřovat se s pravdou.“
- Představitelé: kritici

# Fotogenie

- Francouzští impresionisté ve 20. letech: Luis Delluc, Jean Epstein
- "Vidět věci tak, jak jsme je nikdy neviděli. Pozorujeme ji na plátně mimo souvislost se syžetem, ale v postavách, krajině, pohybech." (Delluc)
- "Jak jinak definovat nedefinovatelnost fotogenie, než že je pro film tím, co je pro malíře barvou?" (Epstein)
- Fotogenie je esence filmu, která odlišuje magický film od ostatních umění.
- "Pokud řekneme, že je něco fotogenické, znamená to, že to je krásnější na fotografii než samo o sobě. Fotografie vynese na světlo, co nebylo dosud patrné."
- Fascinace detailem a pohybem
- Na pojem fotogenie se odvolávají i ruský formalismus (Boris Ejchenbaum) nebo česká avantgarda (Vítězslav Nezval)

# Rudolf Arnheim

- Rudolf Arnheim: Film als Kunst (1935)
- Arnheim tvrdil, že pro film jako umění je esenciální to, co jej činí špatným napodobitelem reality.
  - projekce těles na dvourozměrný povrch; z 3D do 2D
  - redukce hloubky a změna velikosti obrazu
  - svícení, osvětlení a absence barvy
  - rámování obrazu a vzdálenosti od předmětu
  - absence zapojení dalších smyslů (polemické)
  - absence časové a prostorové kontinuity díky stříhu  
(srov. s ruskou montážní školou: Vsevolod Pudovkin, Sergej Michajlovič Ejzenštejn)

# Realismus

## André Bazin

- Francouzský filmový teoretik, důležité eseje od čtyřicátých let
- Esenciální kvality filmu
- Zachytit znamená vyrvat objekt z toku času a vrátit mu život
- Fotografie dosahuje mechanické reprodukce bez působení člověka: je *objektivní* (a osvobozuje ostatní umění, která se mohou zbavit touhy po realismu)
- Je třeba tuto vlastnost fotografie pěstovat, podpořit – a jiné vyloučit
- Film a skutečnost jsou existenciálně spřízněny
- Realismus filmu je zásadně podmíněn samotným charakterem kinematografie
- Oceňování záběru-sekvence: schopnost sledovat plynutí života (sami si vybíráme), montáž falšuje skutečnost (slavný příklad se zvířetem a člověkem)
- Zákaz lásky (láska se prožívá, nezobrazuje) a smrti (metafyzická obscénnost, dvakrát se neumírá)
  
- V paralele k Bazinovu existenciálnímu (ontologickému) realismu pak stojí funkční realismus Siegfrieda Kracauera: řeší možnost reprodukovat obrysy věcí, dokumentovat existující

# METODOLOGICKÉ TEORIE

- „Pod jakým úhlem pohledu film zkoumat a jak se v takovém úhlu pohledu film jeví?“
- Pojetí a vedení výzkumu: výběr a prezentace údajů
- Posílení systematické složky teorie
- Zdůraznění toho, co je výstižné
- Napříč vědními obory: sociologie, psychologie, psychoanalýza, sémiotika
- Větší důraz na analýzu než definici filmu -> vědění je odvozeno od určitých nástrojů bádání, vázáno na účinnost pohledu
- Představitelé: vědci, odborní badatelé (poznání metodologických prostředků předcházelo bádání o filmu)

# Strukturalismus a sémiotika

- Strukturalismus vázán na lingvistiku, ptá se po možnosti uvažování o filmu jako o jazykovém systému
- Odpor k ontologickému hledání esence a k impresionistickému psaní
- Potřeba upřesnit své zájmy, zavést přísné analytické postupy, používat jasně vymezené kategorie, nový slovník
- Sémiotika je věda o znacích
- Znak je něco, co znamená něco jiného vzhledem k něčemu dalšímu na základě určité kulturní domluvy (Umberto Eco)



# Sémiotika: Ferdinand de Saussure

- Švýcarský badatel – Kurz obecné lingvistiky (1916, vydáno posmrtně)
- Znak: označující (fyzická povaha znaku) a označované (mentální reprezentace, kterou v nás označující vyvolává) → vztah mezi nimi je arbitrární

# Sémiotika: Charles Sanders Peirce

- Americký filozof, zakladatel pragmatismu
- Triadická povaha znaku
- Řada triád:
  - Objekt, vehikulum, interpretans (interpretans se může stát vehikulem dalšího znaku)
  - Ikon (podobnost), index (příčinnost), symbol (konvence)

# Filmová sémiotika: Christian Metz

- Vůdčí představitel sémiotického, psycho-sémiotického, později sémiopragmatického bádání
- Vlivná studie z roku 1964: „Film – Jazyk, nebo řeč?“
- Jak se může film stát předmětem sémiotického bádání?
- Je film skutečným jazykem (langue), nebo jen řečí (langage), tedy polem spontánním a samo sebe regulujícím?
- Metz se přiklání na stranu řeči
- Studie vyvolala v 60. letech velkou diskuzi (Pier Paolo Pasolini, Umberto Eco)
- Metz sestavil systémový návrh v knize *Language and cinema* (1971, v angličtině 1974)

# Filmová sémiotika

- Sémiotické debaty jsou vysoce abstraktní, s řadou odborných pojmů, pokrývající pole otázek od nejmenších jednotek až po komplexní systémy kódů (druhá vlna sémiotiky v sedmdesátých letech, textuální obrat)
- Stačí si vedle Metz, Eca či Pasoliniho zapamatovat ještě jména jako Peter Wollen (*Signs and Meaning in the Cinema*) nebo Jurij Lotman (*Sémiotika filmu a problémy filmové estetiky*)
- Vliv strukturalismu a sémiotiky na naratologii, vědu zabývající se vyprávěním (Roland Barthes, Gérard Genette, Christian Metz, Nick Browne, Raymond Bellour, Michel Colin, Seymour Chatman)

# Psychoanalýza

- Přední představitelé psychoanalýzy: Sigmund Freud (Oidipovský komplex, falus, kastrační komplex), Carl Gustav Jung (archetypy), Jacques Lacan (lingvistické pojetí, zrcadlová fáze)
- Oidipovská trajektorie
  - Převyprávění oidipovského mýtu
  - Vztah k otcovské figuře
  - Kastrální hrozba
  - Získání matky
  - Zejména analýzy Raymonda Belloura
- Podle Casettiho lze vypořádat tři způsoby psychoanalýzy filmu
  - 1) Film je psychoanalyticky posuzován: režisér sedí na pohovce, film je jeho výpovědí a kritik psychoanalytikem
  - 2) Jsou odhalovány rysy filmu spojené s psychoanalýzou: film a sen
  - 3) Kinematografický aparát: dispozitiv a sutura

# Teorie aparátu

- 60. a 70. roky
- Filmové postupy jsou jiné verze mechanismů, jimiž jsou utvářeny sny
- Psychoanalýza jako nástroj zkoumání ideologie
- Vliv Lacanovy interpretace Freuda: lingvistické pojetí psychických jevů
- Jean Pierre Oudart (1969, 1971): zavedení pojmu sutury (švu) do filmové teorie, divák je všíván do filmu
- Jean-Louis Baudry (1970, 1975): pojmy kinematografický aparát, dispozitiv -> využití fáze zrcadla (dítě si mezi 10. a 18. měsícem vytváří v zrcadle první obraz svého já), kdy sedíme nehybně v křesle a plátno připomíná zrcadlo, protože se identifikuje s děním na plátně, s projekcí vlastního já. Později Baudry využil Platónův mýtus o jeskyni jako analogii s filmem.

# Christian Metz: Imaginární signifikant

- Metzův posun k psychosémiotice (1977)
- Oprava vztahu mezi snícím a divákem: divák na rozdíl od snícího ví, že je v kině, tudíž zážitek v kině má blíže spíš k dennímu snění
- Hledá způsoby konstruování filmového označujícího: zrcadlová identifikace, voyeurismus, fetišismus
- Film není zrcadlo, protože divák v něm není: s kým se identifikuje? se sebou samým v kině, se sebou jako aktem vnímání
- Subjekt se nechce objektu touhy zmocnit – udržování si distance: zobrazené vypadá jako existující, ale zároveň je to někde jinde
- Fetišem je kinematografie ve své fyzičnosti, technických kvalitách
- Působením všech tří oblastí se vytváří filmový označující

# Sociologie filmu

## Frankfurtská škola:

- Institut pro sociální výzkum (od dvacátých do šedesátých let)
- Theodor W. Adorno, Max Horkheimer
- Komodifikace umění: nadvládu získala hodnota směnná nad hodnotou užitnou, umění se stává zbožím; základním rysem je uniformita, produkce homogenních výrobků
- Walter Benjamin („Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, 1936)

---

- **Siegfried Kracauer:** *Od Caligariho k Hitlerovi* (1947), metodologicky problematická, ale slavná kniha - film je odrazem společnosti a může zpětně ukázat psychologii národa; film produkuje mentalitu národa víc než mnohá jiná umění
- **Edgar Morin:** 50. roky, sociologické výzkumy diváctví
- **Pierre Sorlin:** 70. roky, film není obrazem nevědomí, ale obrazem přijatelnosti a toho, jak společnost považuje některá témata za zveřejnitelná. Film tak může poukázat na nějaké ideologické limity doby.



# TEORIE POLE

- „Které otázky film vyvolává, jak je může vysvětlit, a zároveň být s jejich pomocí sám vysvětlován?“
- Dialog mezi badatelem a předmětem studia
- Od materiálu k výsledkům – nezjevuje se esence (ontologické teorie) ani výstižnost (metodologické teorie), nýbrž pole otázek nebo *problematika*
- 1) pole pozorování, 2) pole otázek
- Lze se vydat mnohými cestami: feminismus, ideologická kritika, kulturní studia, historická poetika, kognitivismus
- Vše se odvíjí od kvality pokládaných otázek a od hutností nabízených odpovědí: zajímavost výzkumu, užitečnost zjištěného, jedinečnost pozorování, plodnost debaty
- Představitelé: specialisté a intelektuálové

# Ideologická kritika

- Od konce 60. let, nejdříve francouzská diskuze (např. Gerard Leblanc, Jean Louis Comolli), od 70. let se přesouvá i do Velké Británie
- Časopisy Cinématique, Cahiers du Cinéma, Tel Quel, Screen
- Pozice vycházející z Lacana, Marxe, Althussera jsou využity pro ideologickou kritiku filmové produkce
- Althusser: „Ideologie je systém existujících reprezentací (obrazů, mýtů, idejí a konceptů), které mají v dané společnosti svou roli.“ „Ideologie je reprezentací imaginárního vztahu jednotlivců k aktuálním podmínkám jejich bytí.“

# Screen theory

- Od 1971 do 1980 – návaznost na francouzskou ideologickou debatu
- Kombinace sémiotiky, psychoanalýzy, marxismu a auteurismu: zkoumají vztah mezi politikou a estetikou
- Reprezentace jako prostředník i pole ideologie
- Představitelé: Peter Wollen, Colin MacCabe, Stephen Heath, Ben Brewster aj.
- Filmový text jako zkonstruovaný předmět, místo střetů a rozporů kódů, ovšem v napojení na širší společenské procesy
- Kdo jedná, pro koho a v čím zájmu?
- Sílící vliv psychoanalýzy (rozkol v roce 1976, část redakce odešla)

# Feminismus

- Proč došlo v sedmdesátých letech k vytvoření feministické linie filmové teorie?
  - Hnutí tematizující umenšování ženské role, potlačování kreativity...
  - Studium reprezentace: jakým způsobem je reprodukováno patriarchální vidění světa

# Feminismus

- Laura Mulvayová: „Vizuální rozkoš a narativní film“ (1975, publikováno ve Screenu)
  - Jak je žena situována jako divák?
  - Divácká pozice je mužská: žena musí buď přijmout roli pozorovaného pasivního objektu touhy, nebo zaujmout mužskou pozici
  - Ženy v hollywoodských filmech buď objekt touhy, nebo hrozba (kastroční úzkost)
- Molly Haskellová, Jackie Staceyová, bell hooksová, Mary Ann Doanová...

# Kulturální studia

- Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham - Centrum pro současná kulturální studia (1964-1988)
- Stuart Hall, Raymond Williams, Antonio Gramsci
- Proti ahistorické povaze strukturalismu a psychoanalýzy, proti Screen theory
- Je nutné neustále přihlížet k historickým proměnám vztahu mezi médiem a divákem – jak text vstupuje do divákova prostředí

# Kulturální studia

- Jasný odklon od důrazu na text, protože ten je de facto mnohovýznamový, otevřený mnoha interpretacím
- Kulturální studia přestanou brát čtenáře jako něco izolovaného, stabilizovaného a na co nepůsobí sociální a historické podmínky – mají mnohem větší důvěru v aktivitu diváka, analýzy publika
- Kultura chápána jako místo soubojů a vyjednávání, jako místo soupeření, nikoli jako místo kánonu a velkých děl
- Gramsciho koncept hegemonie: pozice hegemonie (pozice dominance) je popsitelná jako (sou)boj – soupeření o pozici ve společnosti, o prosazování hodnot, boj o morální, kulturní a politické vedení společnosti

# Stuart Hall

- Preferované významy: odesílatel chce něco předat a chce, aby si příjemce tento význam odečetl
- Tento význam vůbec doputovat nemusí a může být čten jiným způsobem
- Triáda čtení:
  - **Dominantní (hegemonická) pozice:** Divák přijímá významy zcela a přímo, pracuje uvnitř dominantního kódu
  - **Dohodnuté čtení:** Směs adaptivních a opozičních prvků
  - **Opoziční čtení:** Divák může sice plně porozumět doslovnému i odvozenému významu, ale může zprávu dekódovat zcela opačně



# Nová filmová historie

- Opozice ke klasické filmové historii
- Robert C. Allen – Douglas Gomery: *Film history. Theory and Practice.*
- Petr Szczepanik (ed.): *Nová filmová historie.*
- Socio-kulturní (kdo dělal filmy a proč?, kdo se na filmy díval, jak a proč?, co bylo viděno, jak a proč?, jak byly filmy hodnoceny, kým a proč?), estetická, technická, ekonomická (hospodářská)
- Raný film, archeologie médií, postklasický film atd.

# Nová filmová historie

- Dá se pojmout v sérii opozic:

nevědecké postupy x vědecké pracovní postupy

narativní podání x nenarativní podání

„prameny“ x prameny

„great man theory“ x jedinec v historickém kontextu

všeobsáhlá historie x historie v plurálu

makrohistorická perspektiva x mikrohistorická perspektiva

dějiny jako uniformní časové kontinuum x pluralita

historických časů

# ČÁST II

## ROZBOR FILMU

# Fáze filmové výroby

- 1) Literární příprava a plán financování
- 2) Období přípravných prací
- 3) Období natáčení
- 4) Dokončovací práce

# „Cesta filmu“

- 1) Filmová výroba
- 2) Filmová distribuce
- 3) Uvádění filmu
- 4) Recepce filmu (sledování)

# FILM JE SYSTÉM

- Každé dílo je složitá soustava prostředků, částí a dílčích celků. Této soustavě lze porozumět pouze skrze objasnění a vysvětlení spolupůsobení těchto prostředků, částí a dílčích celků – a rozličných vzájemně soupeřících funkcí.
- Tři základní systémové složky:
  - vyprávění,
  - fikční svět,
  - styl.

# Systemová dynamika

- Určitý **styl**, tedy soubor postupů organizujících viditelné a/nebo slyšitelné podněty, odkazuje k určitému **fikčnímu světu**, o němž je určitým způsobem **vyprávěn** určitý **příběh**.
- **Styl**: mizanscéna, práce kamery, střih, zvuk
- **Vyprávění**: syžet, fabule a narace
- **Fikční svět**: mikrosvěty, subsvěty

# FORMA vs. OBSAH...?

- Neplatné klišé, protože forma netvoří žádnou nádobu, do které lze nalít obsah jako vodu do džbánu – obsah (význam filmu) je utvářen formou, **vše je forma**



# Konvence, zkušenost, ozvláštnění

- Očekávání jsou tvarována jak povahou formy, tak naší dosavadní zkušeností s uměním a se světem kolem nás.
- Např. žánrové vzorce (western, muzikál, aj.)
- Pokud dílo odporuje naší zkušeností s uměním, překvapí nás, zneklidní a rozhodí
- Filmová forma je vždy ovlivněna místem, dobou a podmínkami, ve kterých vzniklo (ovlivňuje třeba realismus)

# Principy filmové formy:

- funkce (motivace)
- podobnost/opakování
- odlišnost/variace
- vývoj
- soudržnost/nesoudržnost

# Opakování – *Matrix* (1999)



# Paralelismus

## *Matrix* (1999)



# VYPRÁVĚNÍ

- **Vyprávění:** příčinně propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a prostoru
- **Syžet:** vše, co ve filmu vidíme a slyšíme, a to v pořadí a v podobě, v jaké to vidíme a slyšíme.
- **Fabule:** příčinná a chronologická rekonstrukce událostí představených syžetem a událostí vyvozených

## FABULE

---

Předpokládané  
a vyvozené události

| přímo uvedené události  
|

| přidaný nediagetický  
| materiál

---

SYŽET

# Červená Karkulka

- **Syžet:** Karkulka potká v lese vlka a poví mu, že jde k babičce, načež se rozejdou. Dojde k babičce a na základě série otázek zjistí, že babička je vlk, který sežral babičku

# Červená Karkuka

- **Fabule:** Karkulka potká v lese vlka a řekne mu, že jde k babičce. Vlk dostane na důchodkyni zálsusk a zatímco Karkulka k babičce míří, vlk ji stihne sežrat, obléci si její šaty, vlézt do její postele a čekat na evidentně poloslepou mladistvou, která přichází a klade otázky, které vedou k úspěšnému zjištění.



# Narace

- Proces interakce syžetu a stylu, který je regulovaný do šířky a do hloubky, a zprostředkovává divákovi informace o fabuli a fikčním světě.
- Klasická narace:
  - Neviditelná, divák by si neměl uvědomovat, že sleduje vyprávěný příběh
  - Divák ví obvykle víc než postavy, dostává velké množství informací
  - Dvojí linie vyprávění: práce a soukromí
  - Důraz na příčinné vazby -> propojení scén
  - Deadliny, zaměření na cíl
  - Psychologicky definovaný hrdina

# FIKČNÍ SVĚT

- **Fikční svět:** představuje časoprostor utvářený dílem, a sice časoprostor zahrnující v sobě různé soubory podmínek (podmínky možného, hodnotného, povoleného či věděného), který zároveň představuje tematickou úroveň díla.
- Dvě základní kategorie
  - **Mikrosvět:** Odvozuje se od postavy a zahrnuje její vlastnosti, sny, přání, cíle a představy.
  - **Subsvět:** Oblast fikčního světa, již sdílejí nebo by mohly sdílet nejméně dvě různé postavy, přičemž jde o jistý soubor vědění, pravidel či hodnot.
- O **dění** ve fikčním světě lze hovořit ve chvíli, kdy **na sebe začnou mikrosvěty a subsvěty vzájemně působit**. Nemusí ale stát jen v konfliktu, mohou i spolupracovat na překonání konkrétní překážky nebo na dosažení nějakého cíle.

# Dění ve fikčním světě

- O dění uvažujeme, když na sebe spolupůsobí
  - přinejmenším jeden subsvět s přinejmenším jedním dalším subsvětem (např. revoluce proti carskému režimu v *Křižníku Potěmkinovi* – 1925),
  - přinejmenším jeden mikrosvět s přinejmenším jedním subsvětem (např. agent Jason Bourne bojující proti tajné službě v *Bournově ultimátu* – 2007),
  - přinejmenším jeden mikrosvět s přinejmenším jedním mikrosvěttem dalším (např. Blondák, Tuco a Krásnoočko v *Hodném, zlém a ošklivém* – 1966),
  - různé cíle v rámci jednoho mikrosvěta (např. Glum ve *Dvou věžích* – 2002, případně John Nash v *Čisté duši* – 2001)

# Styl

- Na rozdíl od vyprávění a fikčního světa je **mediálně specifický**
- **Systematické a rozpoznatelné užití technických prostředků a estetických postupů filmového média, které chce nějakým způsobem působit na diváka.**
- Styl filmu, režiséra, období,...
- Složky stylu: mizanscéna, práce kamery, střih, zvuk
- Film není nutně realistický, realismus je jen konvence (podobně není podstatné, zda jde o záměr)

# Co je mizanscéna...?

- Mizanscéna zahrnuje všechny ty aspekty filmu, které jsou shodné s uměním divadla: *prostředí, osvětlování, masky, kostýmy a inscenování.*
- Vše, co je přítomno ve filmovém rámu, obrazový prostor.
- Plány akce: popředí, střední plán, pozadí
- Mělký prostor vs. hluboký prostor

# Hluboký prostor: *Občan Kane* (1941)



# Kamera

- *Záběr* neexistuje, dokud nejsou určité vzorce zaznamenány na filmový pás.
- Filmař rozhoduje též o *vlastnostech snímání* záběru – tedy nejen o tom, *co* se natáčí, ale také *jak* se to natáčí.
- V otázkách onoho „jak“ se pak může filmař rozhodovat pro konkrétní volby ve třech oblastech:
  - (1) fotografické aspekty záběru (materiál, rychlost snímání, kontrast, typy objektivů, hloubka pole atd.)
  - (2) rámování záběru (velikost, výška, úhel, rovina)
  - (3) délka záběru

# Velká hloubka pole *Jurský park* (1993)





Malá hloubka pole  
*Jurský park* (1993)



# Rám: dělený obraz

## *Zelený sršeň (2011)*



# Rám: dělený obraz

## *Suspense* (1913)



# Velký celek



# Celek



# Americký plán



# Polocelek



# Polodetail





# Detail



# Velký detail



# Úhel rámování: nadhled



# Úhel rámování: podhled



# Úhel rámování: přímý pohled



# Střih - definice

- **Technicky** je střih spoj mezi dvěma samostatnými kusy filmového pásu (či mezi dvěma souvislými digitálními záznamy akce před kamerou).
- **Kompozičně** lze nicméně mluvit o střihu **jen tam**, kde jej filmaři jako **postup** okázale neskrývají. Dochází tedy k viditelné časové výpustce ze snímání akce nebo se změní pozice, ze které je snímána – digitálně zakryté střihy či čistě navazující střihy proto nebudou jako spoje mezi záběry zaznamenávány.
- **Rozlišení umožňuje hovořit o střizích i v případě počítačově animovaných filmů, kde žádné technické střihy doslovně vzato nenajdeme. A současně lze rozebírat jako dlouhé záběry i takové, které jsou složeny z digitálně či pečlivou návazností propojených záběrů kratších, případně byly celé vytvořené v počítači.**

# Typy spojení

- Zatmíváčka/roztmíváčka
  - zčernání/roztmívání obrazu (ale nemusí jít jen o černou)
- Prolínačka
  - krátké překrývání záběru A se záběrem B
- Stíračka
  - nahrazení záběru A záběrem B pomocí nějaké hraniční čáry
- Ostrý stříh

# ROZTMÍVAČKA

## *Přehlídka smrti (1925)*





# ZATMÍVAČKA

## *Přehlídka smrti (1925)*



# PROLÍNAČKA

*Na opuštěném místě (1950)*



# STÍRAČKA

*Star Wars* (1977)

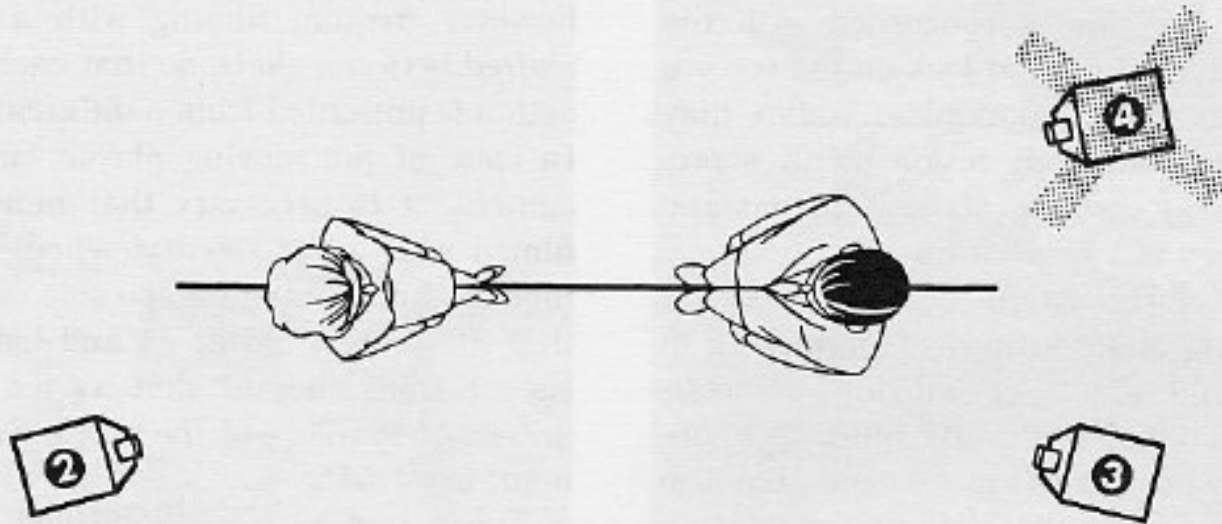


# Dimenze filmového stříhu

Stříh nabízí filmařům čtyři základní oblasti výběru a skladby:

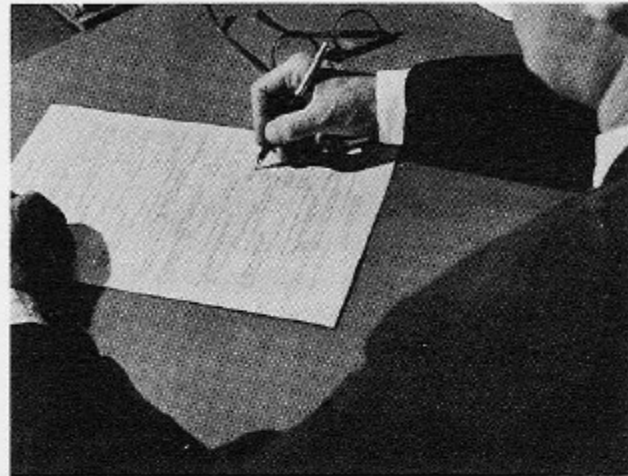
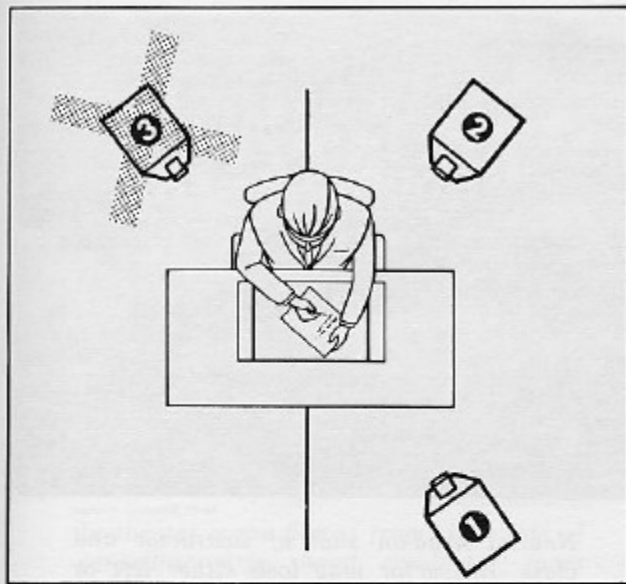
1. **Kompoziční** vztahy mezi záběrem A a záběrem B
2. **Rytmické** vztahy mezi záběrem A a záběrem B
3. **Prostorové** vztahy mezi záběrem A a záběrem B
4. **Časové** vztahy mezi záběrem A a záběrem B

# Pravidlo osy



Camera #1 films two-shot – girl on left, boy on right. Camera #2 shoots close-up of boy over girl's shoulder. Camera #3 shoots close-up of girl over boy's shoulder. Camera #4 crosses axis and films over wrong shoulder of boy – thus transposing players: boy is now on left and girl on right.





University of So. Calif. Cinema Dept.

*Camera #2 films over left shoulder. Man is still facing screen left.*



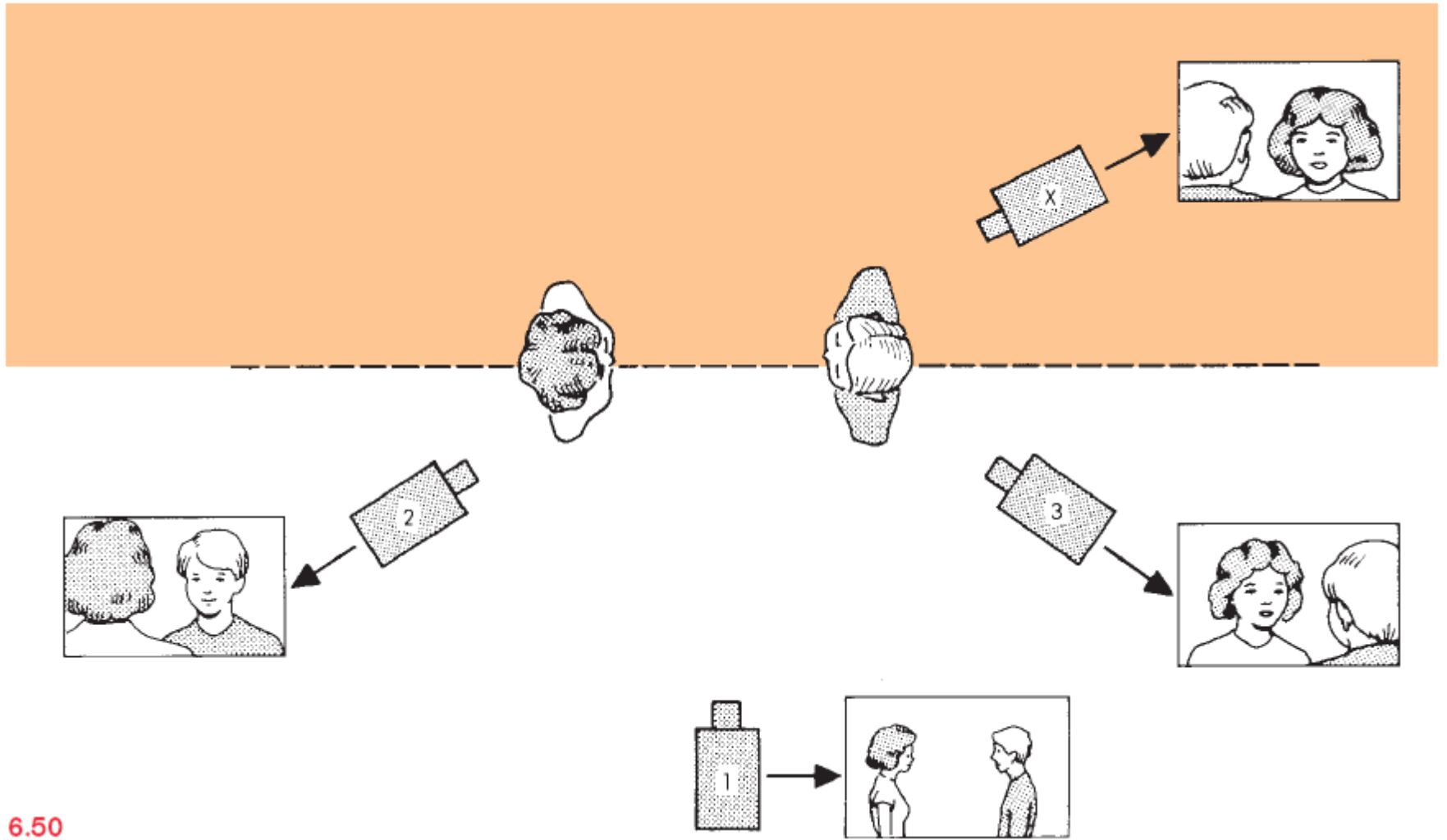
University of So. Calif. Cinema Dept.

*Camera #1 films three-quarter angle of man facing screen left.*



University of So. Calif. Cinema Dept.

*Camera #3 is positioned across axis – films over right shoulder. Man is transposed – now faces screen right.*



6.50

# Kompoziční návaznost (prolínačka)

## *Tintinova dobrodružství (2011)*





# Návaznost pohledu

## *Agent Palmer: Případ Ipcress (1965)*



# Zvuk

- Ne pouhý doplněk obrazu, ale aktivní činitel
- Základní vlastnosti: hlasitost, výška, barva
- Základní složky: mluvené slovo, hudba, ruchy
- Základní operace: výběr a kombinace (střih, mixáž)
- Dimenze: rytmus, věrnost, prostor, čas
- Vztah k obrazu:
  - synchronní/asynchronní
  - simultánní/nesimultánní
  - zvuk přítomnost/minulost/budoucnost
  - interní/externí
  - diegetický/nediegetický

# Výběřová literatura

- Bordwell, David – Thompsonová, Kristin: *Umění filmu*. Praha: AMU, 2011.
- Casetti, Francesco: *Filmové teorie 1945-1990*. Praha: NAMU, 2008.
- Kokeš, Radomír D.: *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita, 2015.
- Kokeš, Radomír D.: *Světy na pokračování*. Praha: Akropolis, 2016.
- Szczepanik, Petr (ed.): *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann a synové, 2004.