

Obrazový pohyb a jeho estetika

Kamil Kuzník

Bakalářská práce
2015



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Kabinet teoretických studií
akademický rok: 2014/2015

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: Kamil Kuzník
Osobní číslo: K12255
Studijní program: B8206 Výtvarná umění
Studijní obor: Multimédia a design – Audiovize
Forma studia: kombinovaná

Téma práce: 1. Teoretická část: **Obrazový pohyb a jeho estetika**
2. Praktická část: **Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka minimálně 10 min., kamera.**

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

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

Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R.

Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.

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

2. Praktická část:

Výstupní dílo:

- 3 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem
- 1ks datového DVD obsahující: grafický návrh bookletu (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách), návrh filmového plakátu formát 70 x 100cm (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách)
- 1ks datového DVD obsahující: film ve formátu SD/HD v odpovídajícím datovém toku

a kontejneru MPEG2 ve dvou verzích: 1) česká verze (české znění či titulky vypálené do obrazu), 2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu)

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí celé práce budou rovněž vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA a podepsaný formulář "Údaje o bakalářské práci studenta".

Na samostatném nosiči CD/DVD-R, označeném "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně", odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce: viz. Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

J. Plažewski: Dějiny filmu, Academia, Praha, 2009
D. Bordwell, K. Thompsonová: Dějiny filmu, AMU, Praha, 2011
J. Monaco: Jak číst film, Albatros, Praha 2006
D. Bordwell, K. Thompsonová: Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu, AMU, Praha, 2011

Vedoucí bakalářské práce: doc. Mgr. Juraj Fandli
Ateliér Audiovize
Datum zadání bakalářské práce: 1. prosince 2014
Termín odevzdání bakalářské práce: 15. května 2015

Ve Zlíně dne 1. prosince 2014

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka



Mgr. Silvie Stanická, Ph.D.
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užit své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně

27.2.2015

KAMIL KUZMÍK KZ

Jméno, příjmení, podpis

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

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

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

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

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3;

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

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

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

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

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

ABSTRAKT

Obrazový pohyb ve filmu prošel v časově krátkém období rychlým vývojem. Nebyl to jen technologický pokrok, co zapříčinil posun ve vnímání obrazového pohybu, ale také objevování různých úhlů kamery (rakurzů), vazby záběrů, zkoumání psychologického i estetického účinku různých forem pohybu na filmovém plátně či v televizi. Tato práce definuje základní pojmy obrazového pohybu, dokumentuje vývoj obrazového pohybu na konkrétních filmech z minulosti i současnosti a ukazuje posun v jeho vnímání.

Klíčová slova: filmový obraz, rám, pohyb kamery, estetika

ABSTRACT

In the history of cinematography, the pictorial motion has undergone a fast development in a short period of time. It was not only the technological progress, that caused the shift in the perception of the pictorial motion, but also the discovery of different angles of the camera, binding of the shots, research of the psychological and aesthetical effect of different forms of motion on the film screen or on TV. This work defines the basic terms of the pictorial motion. It also documents the development of the pictorial motion on the base of the particular films from the past and present and shows the change in its perception.

Keywords: motion picture, frame, movement camera, esthetics

Kamera samotná se pohybuje, stejně jako film, a právě v této oblasti film objevil některé ze svých nejintimnějších pravd, neboť ovládní divákovy perspektivy, které filmař kontroluje, je jedním ze základních rozdílů mezi filmem a jevištěm.

James Monaco

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

OBSAH

Úvod.....	10
I TEORETICKÁ ČÁST.....	12
1. Definice pojmů.....	13
1.1 Filmový obraz.....	13
1.1.1 Filmový záběr.....	13
1.1.2. Velikost záběru (velikost rámování).....	13
1.1.3. Rám, rámování.....	14
1.1.4. Filmový rám.....	14
1.1.5. Obrazový a mimoobrazový prostor.....	14
1.1.6. Filmový formát.....	14
1.1.7. Otevřená a uzavřená forma rámu.....	15
1.1.8. Výška rámování.....	15
1.1.9. Pohyblivý rám.....	15
1.1.10. Přerámování.....	15
1.1.11. Sledovací záběr.....	16
1.1.12. Rakurz.....	16
1.2 Filmový záběr.....	17
1.2.1. Zvukový film a délka záběru.....	17
1.2.3. Tempo.....	17
1.2.4. Rytmus.....	17
1.2.5. Délka záběrů.....	18
1.2.6. Pořadí záběrů.....	18
1.3. Pohyb kamery.....	19
1.3.1 Možnosti ovládání pohybu kamery.....	19
1.4. Estetika.....	21
2. Historie obrazového pohybu.....	22
2.1. Raná kinematografie.....	22
2.2. Prvky impresionismu ve filmu.....	24
2.3. Expresionismus ve filmu.....	25
2.4. Surrealismus.....	25
2.5. Diga Vertov.....	26
2.6. Leni Riefestahlová.....	26
2.7. Nová vlna.....	27
2.7.1. Nová vlna a ruční kamera.....	28
2.7.2. Francouzská nová vlna.....	28
2.7.3. Česká nová vlna.....	29
2.8. Strukturalismus, experimenty s obrazovým pohybem.....	29

2.9. Stanley Kubrick.....	30
2.10. Dogma 95.....	30
2.11. Historické paralely.....	31
3. Současnost.....	32
3.1. Pohyb filmovaného předmětu Pawel Pawlikowski: Ida (2013).....	33
3.2. Pohyb zúčastněné kamery Alejandro González Iñárritu: Birdman (2014).....	34
3.3. Pohyb obrazů, třeba i nehybných, jehož docílujeme montáží Damien Chazelle: Whiplash (2014).....	34
Závěr.....	35
Seznam použité literatury.....	36

Úvod

Náš zrak nevnímá realitu staticky. Zrak těká z jednoho objektu na druhý, ale jakmile oko zaznamená pohyb, pozornost se vždy zaměří na část obrazu, kde se pohyb děje. Tuto základní vlastnost lidského obrazového vnímání již od vzniku filmu využívají filmaři různými způsoby a pomocí různých vynálezů, které kameře umožní pohyb a tím divákovi umožní sledovat pohyb v čase a prostoru. Dalším zajímavým fenoménem je růst vnímavosti diváků. Tím nemyslím hloubku příběhu, ale spíše rychlost vnímání informací. Divák také požaduje efektní záběry, pokud možno v pohybu.

Proto jsem si jako téma bakalářské práce vybral právě obrazový pohyb a jeho estetiku. Cílem mé práce je popsat historický vývoj obrazového pohybu a jeho vztah k současnosti.

Nejprve vysvětlím základní filmové pojmy - estetika, filmový záběr, rám, rámování, filmový rám, rakurs, výška rámování, velikost záběru, obrazový pohyb, pohyblivý rám, vnější a vnitřní pohyb kamery.

Dále popíšu základní milníky ve vývoji obrazového pohybu. V rámci tohoto historického exkurzu se zaměřím na obrazový pohyb u tří starých filmů, které podle mého názoru zásadně změnilo vnímání pohybu ve filmu. Jedná se o tyto filmy: Dziga Vertov: *Muž s kinoaparátom (Chelovek s kino-apparatom, 1929)*, Leni Reifenstahlová: *Přehlídka národů (Olympia 1. Teil, 1938)*, Stanley Kubrick: *Osvícení (Shining, 1980)*.

V další části mé práce porovnáám pomocí základního rozdělení obrazového pohybu dle Jerzyho Plazevského tři současné filmy, které získaly v roce 2015 Cenu Akademie - Oskara. Jedná se o tyto filmy: Pawel Pawlikowski: *Ida (2013)*, Alejandro González Iñárritu: *Birdman (2014)*, Damien Chazelle: *Whiplash (2014)*.

V závěru se pokusím najít vztah mezi vnímáním obrazového pohybu v minulosti a současnosti.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1. Definice pojmů

1.1. Filmový obraz

Vzniká jako fotografický záznam skutečnosti, pořízený filmovou kamerou na filmový pás, kde je tento záznam rozčleněn na řadu po sobě jdoucích filmových okének. Protože filmový obraz zachycuje jakýkoliv jev skutečnosti (většinou ve 24 po sobě jdoucích fázích za sekundu), je schopen také zachytit pohyb v čase. Pohyb a prostorové rozmístění objektů přenáší do plošného zobrazení. Pohybem kamery, osvětlením, typem objektivu atd. Jsme ale posléze schopni dosáhnout dokonalejší iluzi prostoru (Bernadr, Frýdlová, 1988).¹

1.1.1. Filmový záběr

Podle Monaka (2004) je základní stavební jednotkou filmu je filmový záběr. V rámci díla je to nejmenší dynamická jednotka, zatímco nejmenší statickou jednotkou je filmové okénko“.²

1.1.2 Velikost záběru (velikost rámování)

Velikost záběru nám určuje vzdálenost kamery od snímaného prostoru.

Velký celek – zobrazuje město nebo krajinu většinou z nadhledu, člověk je v záběru malý, nebo není vidět vůbec

Celek – postavy jsou vidět celé

Americký záběr – postava a prostředí jsou v rovnovážné pozici, člověk je zabírán od kolen nahoru (velmi používaný ve westernech)

Polocelik – zabírá člověka od pasu nahoru

Polodetail – záběr je od hrudníku nahoru

Detail – zabírá hlavu, nohu, ruku

Velký detail – v záběru je část obličeje, oko, ucho

¹ Bernard, J., Frýdlová, P. *Malý labyrint filmu*. 1. vyd. Praha, Albatros 1988. Počet stran 510.

² Monaco, J. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha, Albatros 2004. Počet stran 735.

Každý ze záběrů má svůj význam. Od velkého celku až po velký detail je jasný posun ve snižování významu prostoru a narůstání významu konkrétního předmětu v záběru, americký záběr je kompromisem mezi nimi, člověk a okolní prostředí je ve stejném poměru.

1.1.3. Rám, rámování

Aby se mohla popsat estetika obrazového pohybu, musí se nejdříve vysvětlit, kde se pohyb odehrává. Ve filmu ohraničuje obraz rám. Je to stejný princip jako rám v malířství. Vynálezem filmu byl do rámu zasazen pohyblivý obraz a před moderním umělcem se náhle otevřel nový prostor ke kreativní práci, ale také prostor se kterým pracuje na jiných principech než v klasickém statickém umění.

1.1.4. Filmový rám

Filmovým rámem je nejčastěji myšlen obrazový výstup z filmového objektivu. Časem se formát rámu měnil a zjistilo se, že každý formát má jiné kompoziční nároky, své výhody i nevýhody. Ve filmové praxi spíše používá termín velikost záběru. Ta nám určuje v jaké vzdálenosti je snímáný předmět a jakým typem objektivu je snímán. Rám určuje formát obrazu, formát určuje možnosti kompozice.

1.1.5. Obrazový a mimoobrazový prostor

Mimoobrazový prostor se nachází za každou ze čtyř stran rámu, prostor za scénou a prostor za kamerou.

1.1.6. Filmový formát

Do 50-tých let minulého století převažovalo natáčení v interiérech a většina scén byla s dialogy. Postupně se začalo upouštět od formátu 1,33 a nastoupil širokoúhlý formát. Byla to doba, kdy se začínalo natáčet v exteriérech. Záběry krajiny jsou pro širokoúhlý formát přirozenější, ale snímání dvou lidí v bližším záběru vytvořil problém správného komponování obrazu. Pomocí filmů z minulosti

se můžeme podívat, jak se s tímto problémem správné kompozice kameramani dob minulých vypořádali.³

1.1.7. Otevřená a uzavřená forma rámu

Pokud působí kompozice tak, že vnímáme volný prostor mimo rám, je to otevřená forma. Herec má možnost vyjít ze záběru. Pokud vnímáme kompozici semknutě nebo uzavřeně, je to uzavřená forma. Kamera bude sledovat herce, aniž by vyšel ze záběru. Je to nejlépe vidět na filmech z Hollywoodu let 30. – 40. let, kde je používána uzavřená forma oproti filmům například Michelangela Antonioniho, kde se používá otevřená forma. I proto M. Antonioni používá širokouhlý formát, který otevřenou formu záběru velmi dobře doplňuje.

1.1.8. Výška rámování

Výška rámování nám určuje pozici kamery vůči figurám a prostředí mizanscény.

1.1.9. Pohyblivý rám

Pohybem kamery měníme úhel, výšku a velikost záběru během filmového záznamu. Dochází ke změně kompozice a perspektivy mizanscény. Pohyby kamery mají výrazné vizuální účinky ukazují nové informace o prostoru a pohybem připomínají člověka při chůzi, který pozoruje scénu. Předměty jsou jakoby živější, působí trojrozměrně a divák vnímá lépe perspektivu mezi předním, středním a zadním plánem mizanscény. Pohyby kamery se dají synchronizovat pomocí dvou zařízení, například kamerová jízda a jeřáb, steadicam a seagway. Tato zařízení jsou zkonstruována tak, aby eliminovala otřesy kamery umožňovala plynulý pohyb.

1.1.10. Přerámování

Pokud je pohyb kamery závislý na pohybu postav používá kameraman vertikální, horizontální švenk aby dorovnal kompozici sledovaného objektu. Pozornost spo-

³ Thompsnová, K., Bordwell, D. *Umění filmu*. 1. vyd. Praha, AMU 2011. Počet stran 639.

čívá na sledovaném objektu a divák téměř nepostřehne, že se pomocí přerámování dostaneme do původně mimoobrazového prostoru.

1.1.11. Sledovací záběr

Dalším pohybem kamery v prostoru je sledovací záběr, který se podřizuje pohybu sledovaného objektu. Pohybem kamery nemusíme jen sledovat konkrétní postavy, ale můžeme ukázat podstatnou věc, která je důležitá pro vyprávění příběhu.⁴

1.1.12. Rakurs

Úhel snímání neboli rakurs nám určuje pozici kamery, která snímá z určitého úhlu mizanscénu. Rozlišujeme několik úhlů kamery:

- nadvhled – záběr nad úroveň očí, dělá člověka menším, zvyšuje submisivnost
- úroveň očí – neutrální velikost, přirozený pohled člověka
- podhled – zdůrazňuje sílu a dominanci
- odklon od vertikály – ruší stabilitu horizontu, může vyjadřovat opilost nebo nenormálnost
- zvláštní rakurs – jsou to záběry běžně nedostupné, např. pohled z díry v zemi
- dalším typem záběru je subjektivní pohled. Je to záběr kamery, který je vnímán jako pohled očima postavy.

Každý úhel má konkrétní psychologické účinky, ovšem ve spojení s dalšími záběry může být vyznění ve filmu jiné. Vše závisí na tom, v jakém vztahu je příslušný záběr k ostatním.

⁴ Thompsnová, K., Bordwell, D. *Umění filmu*. 1. vyd. Praha, AMU 2011. Počet stran 639.

1.2. Filmový záběr

První filmy byly točeny v jednom záběru a byly omezeny pouze délkou filmového materiálu. Vznikem stříhové skladby se délka záběrů podstatně snížila, ale i tak byly dlouhé záběry využívány jako významný filmový prostředek. Dlouhý záběr můžeme chápat jako náhradu za několik kratších záběrů. Spojením jeřábu, kamerové jízdy a transfokace získáme různé úhly pohledu i velikosti záběrů, které mohou být podobné klasické filmové montáži. Dlouhý záběr má svou dynamiku, vývoj i napětí

1.2.1. Zvukový film a délka záběru

V němém filmu bylo experimentování s délkou i velikostí záběru jednodušší, protože ve zvukovém jsou délky dialogů mezi herci jasně dány a pořadí záběrů bylo určeno filmovým příběhem. Navíc má každý záběr vlastní vnitřní rytmus, který je dán nejenom pohybem kamery a herců, ale velmi často dynamikou dialogů. Také ruchy, hudba nebo komentář mají vliv na délku záběru. Pohyb kamery probíhá v konkrétním čase. Správná časová délka a rychlost přerámování spolu navzájem souvisí. Pokud nejsou správně použity, záběr neváže na předchozí záběry a dochází ke zmatení diváka.

1.2.3. Tempo

Ve filmu je tempo určeno rychlostí akce či pohybu herců, kadencí dialogů, ale také rychlostí pohybů kamery (nájezdů, panoram) a to uvnitř jak jednoho záběru, tak průběžně v řadě záběrů či jedné sekvenci. Ze širšího hlediska pak souvisí s celkovým způsobem vyprávění děje (baladicky, dramaticky ap.) a výrazně tedy souvisí i se žánrem celého díla. Obecně můžeme konstatovat, že modulace tempa je významným činitelem uměleckého přednesu díla.

1.2.4. Rytmus

Pod pojmem rytmus si u filmu nejčastěji představujeme frekvenci střídání záběrů, ale toto hledisko je značně povrchní. Mechanicky pojmáno bychom mohli říci, že rytmicky je film střižen tehdy, jsouli všechny záběry stejně dlouhé, nebo se pravidelně opakuje jeden záběr dlouhý a dva krátké jako daktyly v poezii nebo

valčík v hudbě. Pro rytmus jsou ovšem velice důležité i výrazné změny nejrůznějších prvků obrazu, např. kompozice, střídání světla a stínu, barvy, pohybu. Sledujeme-li jediný záběr, můžeme v něm někdy objevit markantní akcenty v pohybu herců, v obsahu předního nebo zadního plánu, pozornost diváka je přenášena z jedné části projekčního plátna na druhou a pod.”⁵

1.2.5. Délka záběru

Obsah záběru – auditivní a vizuální složky a jejich obsah

Čitelnost záběru – závisí na velikosti záběru, kompozici, osvětlení, barevné tonalitě

1.2.6. Pořadí záběrů

První záběr – má za úkol připravit diváka, navodit atmosféru (rozeznění)

Poslední záběr – má za úkol uvolnit napětí (rozjímání)

Hitchcockův film *Provaz* se skládá pouze z jedenácti záběrů a film A. Sokurova *Ruská archa* je natočen v jednom záběru ze steadicamu. Je to poměrně náročná metoda natáčení, protože stačí malá chyba švenkra, ostříčče, osvětlovače nebo zapomenutí textu či špatná choreografie vedení herců a musí se začít natáčet od začátku, což po několika opakováních může být značně stresující.

⁵ Valušiak, J. *Základy stříhové skladby*. 3.vyd. Praha, AMU 2005. Počet stran 143.(str. 70-71).

1.3. Pohyb kamery

Pohyb kamery rozdělujeme na tři základní typy:

- kamera se pohybuje po imaginárních osách, které kameru protínají,
- pohybuje se v prostoru z bodu A do bodu B,
- pohyb se děje ve vnitřním rámu zoomem nebo přeastřením.

1.3.1. Možnosti ovládání pohybu kamery

Vnější aktivní pohyb kamery:

- jízda - kamera se pohybuje na vozíku jede po kolejích nebo nebo jede po rovném podkladu na bantamových kolech. V nízkorozpočtových filmech se používá invalidní nebo nákupní vozík
- nájezd na - kamera se přibližuje pomocí kamerové jízdy nebo steadicamu ke konkrétnímu objektu
- steadicam – postroj na tělo s hydraulickým kloubem, který stabilizuje obraz
- jeřáb – skládá se ze stativu a ramene, na kterém je umístěna kamera. Na opačném konci je závaží a ovládání kamery. Jeřáb se může pohybovat např. po kolejích
- ruční kamera – použití kamery v pohybu, běh, chůze, jízda autem atd..
- letecký záběr - záběr z helikoptéry, octokoptéry, letadla, vzducholodi apod.

Existují dva pohledy na aktivní pohyb kamery. Jeden pohled vidí v pohybu kamery zbytečné směřování pozornosti k filmaři, druhý jej vnímá spíše jako vztah mezi subjektem a pohybující se kamerou, jako plynulé zobrazení mizanscény z více úhlů.

Vnější pasivní pohyb kamery:

- švenk - otočení kamerou na stativu na jiný objekt, obvykle horizontálně, panoramatický pohyb, nebo vertikální pohyb, nebo jejich kombinace
- smyk – velmi rychlý švenk, který se blíží ostrému střihu
- ruční kamera - bez stabilizátoru vytváří roztřesený záběr. Záleží na zadání a schopnostech kameramana a na velikosti ohniskové vzdálenosti nakolik bude záběr neklidný.

Pro její mobilitu a rychlost natáčení byla původně používána pouze v dokumentárních filmech. Hojně byla využívána ve francouzském hnutí "cinema verité". Její pohyb působí autenticky i subjektivně, proto byla využita v mnoha fiktivních dokumentech, které pracovaly s tématy na hranici pravdy a iluze.

Vnitřní pohyb kamery

- transfokace - plynule se mění ohnisková vzdálenost objektu. Na rozdíl vnějšího aktivního pohybu kamery transfokace nemění pozici objektů v záběru. Kamera zůstává na stejném místě, zatímco se záběr zužuje nebo rozšiřuje. Během jednoho záběru se můžeme dostat z celku na detail a naopak. Pocitově pomocí transfokace jakoby nevstupujeme do scény, ale působí odtažitě. Přibližováním nebo rozšiřováním záběru z jednoho místa vzniká určitá dezorientace v prostoru, protože v reálném životě nemáme podobnou zkušenost. Abychom získali detailnější pohled, tak se sami musíme přiblížit. Ve spojení s kamerovou jízdou při nájezdu na konkrétní objekt a plynulou transfokací dochází k zajímavému efektu, kdy v prvním plánu nedochází ke změně velikosti, ale pozadí mění svou perspektivu. Tento efekt byl využit v několika filmech, například ve filmu Vertigo od Alfreda Hitchcocka nebo v Čelistech Stevena Spielberga.

- přeastření – pokud je na objektivu malá hloubka ostrosti, můžeme pomocí ostření měnit obrazovou rovinu hloubky obrazu.

Obrazová rovina hloubky obrazu má tři pole: popředí, střed a pozadí. Malá hloubka ostrosti umožňuje větší kontrolu filmaře nad obrazem. Využívá zaostření na jedno pole a přeastření na jiná pole v jednom záběru. Tím získává filmový pohyb, což je svý způsobem paralela švenku, zoomu nebo jízdy, ale dělá to v rámci obrazu a bez pohybu kamery.

1.4. Estetika, z řec. aisthetikos - vnímavost, cit (pro krásu)

Je filosofická disciplína zabývající se krásnem, jeho působením na člověka, lidským vnímáním pocitů a dojmů z uměleckých i přírodních výtvorů. Estetické úvahy provázely filosofii již od jejích samotných počátků, jako samostatnou disciplínu však estetiku vymezil až roku 1735 A. G. Baumgartner.

Již v minulosti umělci zkoumali, jak vytvořit umělecké dílo, aby na člověka co nejlépe esteticky působilo. Tato tradice estetického zkoumání má počátek v antice a pokračuje přes renesanci a baroko až do současnosti. Malířství se vlivem vědeckotechnického pokroku na konci 19. století změnilo.

Filmař se snaží komponovat záběr trojrozměrně, ovšem jeho práce se promítne v dvojrozměrném obrazovém rámu, což je pro něj jediná reálná rovina. Pomocí zobrazení geografické roviny s geografickým sešikmením, které má úhel jako diagonála, se podaří zakomponovat do rámu filmového obrazu hloubku prostoru. Horizontály v obraze působí příjemnějším, zklidňujícím dojmem než vertikální, je to nejspíše empirickou zkušeností lidského rodu, kdy člověk v téměř celém svém reálném životě vidí horizont. Co vnímá člověk na obraze jsou forma, linie a barva, ve filmu se k těmto hodnotám přidává pohyb a nasvícení mizanscény.

2. Historie obrazového pohybu

Kamerový pohyb je jeden ze základních výrazových prostředků filmu (Bernard, Frýdlová, 1988).⁶ V následující kapitole se budu věnovat vývoji tohoto výrazového prostředku v historii filmu a dále se budu soustředit na to, jak tento prostředek působí na diváka z estetického hlediska.

Na konci 19. století byl v důsledku vědeckotechnického vývoje vynalezen fotoaparát, telefon, gramofon, automobil a film. Tyto objevy signalizovaly velkou změnu společenských postojů, ale i trendů v umění.

Předchůdce obrazového pohybu byl fotograf Eadweard Muybridge přispěl nevědomě ke vzniku filmu, když v roce 1878 vymyslel způsob, jak analyzovat běh koně. Postavil vedle sebe 12 fotoaparátů, každý exponoval na tisícinu vteřiny a co půl sekundy mačkal spoušť.

2.1. Raná kinematografie

Aby bylo možné zkonstruovat filmovou kameru, museli vědci zjistit, že lidské oko vnímá pohyb jako sled nepatrně odlišných obrázků. Už na začátku 19. století zkoumali, jaká frekvence pohybu obrázků je pro lidské oko vnímána jako plynulý pohyb. Zjistili, že minimální rychlost je 16 obrázků za vteřinu.

Jedni z prvních filmařů byli bratři Lumierové z Francie. Kromě jednozáběrových cestopisných snímků natáčeli i hrané filmy. Byly to spíše pohyblivé fotografie, které zaznamenávaly událost v jednom záběru.

V roce 1896 vnesl promítač bratrů Lumiérů Eugene Promio do filmu z Benátek vnější pohyb, když umístil stojan s kamerou na gondolu a stal se tak vynálezcem pohyblivé kamery. Další filmaři pohyb kamery zkoušeli na plujících lodích nebo jedoucích vlacích. Tyto záběry bývaly většinou spojovány s cestopisnými filmy a

⁶Bernard, J., Frýdlová, P. Malý labyrint filmu. 1. vyd. Praha, Albatros 1988. Počet stran 510.

dostaly název “phantom rides” (pohybující se jízda). Nejstarší kamery stály na pevném stojanu, který neumožňoval otáčení ani švenkování.

V té době začaly vznikat malé filmové společnosti. Nejslavnějším tvůrcem tohoto období byl Georges Méliés. Začínal podobně jako bratři Lumierové cestopisnými snímky, ale jako majitel divadla a kouzelník objevil kouzlo hraného filmu. Pomocí filmových triků a nádherně namalovaných kulis začal natáčet hrané filmy, ve kterých i sám vystupoval. Ve filmové laboratoři se s filmem nedalo manipulovat, a tak vznikaly triky v kameře. Postavil si prosklené studio s divadelními kulisami a vytvořil mizanscénu plnou fantazie, kde dekorace byly malovány na plátně. Záběr kamery byl stejný jako pohled na divadelní jeviště. Jeho pojetí střihové skladby bylo divadelní. Pomocí divadelních kulis a filmových triků natočil na svou dobu efektní, jednoduché filmy plné fantazie. Ve snímcích “Siréna” a “Prohlídka vraku křižníku Maine” se mu podařilo pomocí akvária s živými rybami umístit do prvního plánu mizanscény pohyb.⁷

Postupně filmaři začali zjišťovat, že pokud chtějí lépe vyjádřit psychologii postavy, budou muset kameru přiblížit k hercům, aby tvář byla zřetelnější. Kamera snímala herce od kolen nahoru.

Kolem roku 1911 začali filmaři používat podhled a nadhled a stativy byly opatřeny hlavou, která umožňovala kamerový pohyb provádět jak horizontálně, tak vertikálně. Tyto objevy pomáhaly pomocí švenku udržovat pohybujícího se herce v záběru.

V roce 1914 byla v italském velkofilmu *Cabiria* od režiséra Piera Fosca poprvé v historii použita horizontální kamerová jízda a doplňkový zdroj světla. Ve stejném roce natočil v Americe D. W. Griffith film *Zrození národa*, kde již byly použity klasické filmové postupy. Scénu rozkládá na jednotlivé záběry, volí různé úhly, po-

⁷ Thompsnová, K. , Bordwell, D. *Dějiny filmu*. 2. vyd. Praha, AMU 2011. Počet stran 827.

stavení kamery i velikosti záběrů. Tím, že použil bližších, nemuseli herci dělat teatrální gesta, jak bylo v éře němeého filmu obvyklé. Velký celek v jeho filmech neměl jen funkci orientace v prostoru, ale byl také monumentální ve vztahu k malým postavám v záběru. Dynamiku a napětí neovlivňovala jen stříhem, ale i délkou záběru. Titulky, které jen popisovaly viděnou akci, měly také funkci vytváření napětí a interpunkce. Pomocí těchto nových postupů již W. D. Griffith vytvořil ve filmu nové významy a hodnoty.

V Hollywoodu se v tomto období více používal stříh a bližší záběry na postavy než v tvorbě evropské, ta se snažila využívat spíše hloubku prostoru vhodným umístěním dekorací, rámováním akce pomocí například oken a choreografií s herci. Vlivem první světové války přichází do evropského filmu přirozený útlum, ale do popředí se dostávají nové umělecké směry, které film v budoucnu zásadně ovlivní.

2.2. Prvky impresionismu ve filmu

Teoretici impresionismu viděli film jako syntézu malířství, sochařství a architektury. Jelikož je film uměním v čase, vnímali důležitost rytmických vztahů, které jsou přítomny v hudbě, tanci i poezii. V roce 1918 se Louis Delluc snažil definovat kvalitu snímaného záběru, který se odlišuje od původního snímaného objektu. Jejich pojem "Fotogenie" vidí film jako uměleckou metodu, která se pomocí vlastností kamery, rámováním záběru a optickými efekty dokáže dostat za každodenní zkušenost a ukazuje nám duše lidí a podstatu věcí. Impresionisté byli proti kopírování postupů divadla a literatury. Kladli větší důraz na emoce než na příběhy. Filmový rytmus vnímali jako skládání pohybů uvnitř záběrů a samotné délky záběrů. Pomocí rytmu se snažili zdůraznit reakce postav na děj v příběhu než na samotnou akci. V natáčení filmu viděli paralelu s komponováním hudby.

K navození mentálních obrazů používali zpomalený pohyb. Pohyblivé záběry vyjadřovaly subjektivní pohled postavy jako například ve filmu "Napoleon", kdy byla kamera umístěna na koňský hřbet.

2.3. Expresionismus ve filmu

Tento umělecký směr vznikl kolem roku 1908 a nejvíce se projevil v Německu. Byl vzpourou proti realismu, stoupenci tohoto hnutí často užívali extrémní deformaci záběru, aby ukázali vnitřní emocionální realitu. Dekorace připomínala expresionistické malby. Většina filmových záběrů se soustředila na jednotlivé prvky než na celkové rozvržení záběru.

Ve 20. letech v Německu vyrobili "entfesselte camera" - kamera volně plující prostorem. Byla to kamerová jízda, která používala i koleje na stropě a vytvářela plynulý pohyb a uměla i složitější pohyby. Filmy "Poslední štace" a "Faust" od režiséra Murnaua zpopularizovaly tuto pohyblivou kameru. V závěru filmu Faust je pomocí dvojexpozice průlet nad krajinou s tváří ženy. Tato kamerová jízda s filmovým trikem patří k velmi povedeným filmových záběrů tohoto období.

Díky inovátorským postupům s kamerovou jízdou, jeřáby, výtahy a houpačkami, získali Murnau, Dupont i Fosca celosvětového uznání a inspirovali ostatní filmaře k experimentování s filmovým pohybem. Tyto filmové postupy nezůstaly bez odezvy ani v zámoří. Americká studia kreativní evropské filmaře přetáhla do zámoří, kde se podíleli na rozvoji filmového průmyslu. Hollywood v této době postupně expandoval se svými filmy do evropy i zbytku světa. První světová válka filmový průmysl v Evropě oslabil. Výroba filmů byla snížena a někde i úplně zastavena. Vzniklou mezeru na trhu zaplnily americké filmy. Evropa tento poměr již nikdy nezvrátila.

2.4. Surrealismus

Umělecký směr, který se pokusil ignorovat filmovou montáž byl surrealismus. Film Andaluzský pes od Luise Buñuela se snažil zbavit racionalismu a dát průchod podvědomí a neomezené inspiraci sny. Záběry nespojuje filmovou montáží ani logickým sdělením.

2.5. Dziga Vertov

Sovětský střihač, režisér, kameraman a teoretik dokumentárního filmu Dziga Vertov se proslavil filmem Muž s kinoaparátem (1929), ve kterém postavu kameramana hraje jeho bratr, také kameraman.

Vertov se narodil se jako David Abelevich Kaufman, ale jelikož byl avantgardista a futurista, změnil si jméno na Dziga Vertov. Příjmení je odvozeno z ruského „vertit sa“, což znamená pohybovat se nebo točit se. V mládí studoval hru na housle, klavír a hudební teorii na konzervatoři a poté Psychoneurologický Institut v Petrohradě, experimentoval se zvukem, chvíli studoval práva a matematiku. Všechny tyto zkušenosti zužitkoval ve své filmařské práci. Vertov se snažil o pohyb v obraze záběru a také o rytmus pohybu ve sledu záběrů. Sám to popisuje jako “hledání abecedy či notové stupnice filmu”. Jeho v té době avatgadní filmy jsou v současné době až neuvěřitelně moderní. Nejvíce se proslavil filmem Muž s kinoaparátem (1929). Je to jakoby obrazová symfonie jednoho dne ve městě od svítání až do večera.⁸

Pomocí klidných a rychlých, mnohdy až klipovitých pasáží, různými úhly kamery, zrychlením a zpomalením záběrů, umístěním kamery na různé dopravní prostředky, snímáním mechanických činností výrobních procesů, snímáním běžných lidí při práci, spánku, porodu, docílil filmově dynamický popis života ve městě. Považoval se za nepřítele studiového natáčení.

2.6. Leni Riefenstahlová

Začínala jako baletka a tanečnice. Vlivem úrazu kolena musela s tancem skončit a začala hrát v “alpských fimech”, které zobrazovaly monumentální hory, mraky, alpské stráně, lyžaře, horolezce a horaly. Ve třiceti letech se stala filmovou režisérkou. Jejím jediným cílem bylo, jak říkala, zobrazení krásy. Od režiséra

⁸ http://monoskop.org/Dziga_Vertov

Dr. Arnolda Fanca, který poprvé použil kameru na lyžích, se snažila naučit režijní práci. Když ovšem viděl její první sestřih filmu *Modré světlo*, tak prohlásil, že “z těch šestiset spojů ani jeden nebyl správný. Pokaždé vystřihla pohyb a statickou část nechala. Nepochopila, že film je pohyb.”⁹

V dalších filmech již takovou chybu neudělala, naopak ve svém nejslavnějším filmu *Olympia* o olympiádě v Berlíně z roku 1936, se jí podařilo prvních 20 minut filmu udělat bez statického záběru.

Přípravu na film už začala v zimě v Alpách, kde si pozvala 4-6 kameramanů a trénovala s nimi, jak zacházet s kamerou v pohybu a dosáhnout takové manuální preciznosti, aby se kameraman mohl plně soustředit na komponování záběru. Při natáčení měla Leni k dispozici 45 kameramanů, kamery na zpomalování záběrů, kamery s teleobjektivy. Kameramani měli k dispozici 15 kilometrů filmového materiálu na den a příkaz od Leni zněl točit všechno a z co možná všech úhlů. K tomu byly využity vzducholodě, balóny, letadla, koňská sedla i maratonští běžci. Kvůli podhledům a záběrům shora byly vykopány příkopy a postaveny věže. Výtah s kamerou nechává vyjet až ke špičce stožáru. Poprvé byl také použit podvodní box.

Práce na filmu trvaly 18 měsíců. Svou až perfekcionistickou prací objevila nové možnosti snímání pohybu i práce s kamerou a jí nalezené úhly i velikosti záběrů, zpomalování záběrů i kamerové jízdy se při sportovních přenosech používají dodnes.

2.7. Nová vlna

V 50. – 60. letech vznikaly v Evropě nové filmové školy a debutující režiséři byli většinou ovlivněni neorealismem. Větší volnost pohybu při natáčení jim umožňovala ruční kamera. Byla uvedena na trh již ke konci 40.let. Kamera Arriflex

⁹ Bach, Steven. *Leni Riefenstahlová*. 1. vyd. Praha, Ikar, 2006, str. 92 Počet stran 464

35 mm, která byla lehká a měla reflexní hledáček, který umožňoval vidět obrazový prostor, který kamera zaznamenává.

Používali delší ohniska objektivů a pracovali s malou hloubkou ostrosti, což jim umožňovalo velké kreativní využití. Pomocí vnitrozáběrové montáže mohla scéna proběhnout v jednom záběru. Stříhem se narušovala narativní spojitost filmu. K zesílení subjektivních stavů postav se používaly flashbacky, retrospektivy, dějové paralely. Filmy většinou končily nejednoznačně a nejasně a tomu se podřizuje i stříh. Časté bylo používání stop záběrů.

2.7.1. Nová vlna a ruční kamera

Svou oblibu si získala ruční kamera především u představitelů Francouzské nové vlny, kdy spolu s citlivou filmovou surovinou, mobilním osvětlovacím vybavením, se snažili osvobodit od nákladného natáčení ve stylu holywoodu.

2.7.2. Francouzská nová vlna

Hlavními představiteli francouzské nové vlny byli filmoví nadšenci Jean-Luc Godard, Fracois Truffaut, Claude Charbol a další.) Jean Luc Godard používal kromě ruční kamery se svým osobitým rukopisem i diskontiuitní stříh a jako první začal vypouštět filmová okna z prostředku záběru. Používal plošné a vyosené kompozice. F. Triffaut používal ruční kameru na nájezdy, kroužení, nezvyklé kompozice.

Druhá skupina francouzské nové vlny byli převážně dokumentaristé. Snažili se odkrývat lidské nitro postav a ukázat proces lidského myšlení. Čas ve filmu se různě mění, minulost i přítomnost se prolínají a někdy zase splývají. Klasickým filmem této nové vlny je Hirošima, má láska od režiséra Alaina Resnaise.

Kritické a filozofické vlivy nové vlny a směřování ke svobodnějším filmu ovlivnily také švédskou tvorbu (Bergman), italskou tvorbu (Antonioni, Fellini), hnutí Free cinema v Anglii, hnutí mladých dokumentaristů i českou novou vlnu.¹⁰

2.7.3. Česká nová vlna

Vznikla z odporu k socialistickým filmům, které byly plné propagandy a měly nízkou úroveň. Televize se stala hlavním zdrojem zábavy. Česká nová vlna souvisela s uvolněním politických poměrů a s nástupem talentované generace režisérů, kameramanů, střihačů a scénáristů, kteří všichni znali italský neorealismus i francouzskou novou vlnu. Ve stejném ročníku na FAMU studovali Evald Schorm, Věra Chytilová, Jan Schmidt, Jiří Menzel, Karel Němec, a Pavel Mertl pod vedením Otakara Vávry. Dramaturgii a scénaristiku absolvovali Pavel Juráček a Antonín Máša pod vedením Františka Daniela.

Část filmů byla laděna dokumentárně a reagovala na reálný život v Československu. Některé filmy měly groteskní prvky jako například Hoří, má panenko od Miloše Formana, Ecce homo Homolka od Jaroslava Papouška, nebo Intimního osvětlení od Ivana Passera. Česká nová vlna ale nebyla uměleckým hnutím, tvůrci neměli společný umělecký manifest nebo literární časopis jako francouzská nová vlna. Neměli členské schůze ani pravidelné schůzky.¹¹

2.8. Strukturalismus, experimenty s obrazovým pohybem

Možnosti pohybující se kamery zkoumal také kanadský filmař a konceptuální umělec Michael Snow. Ve filmu Vlnová délka z roku 1967 během 45 minut najíždí pomalu kamera až na detail fotografie. Do filmu Centrální oblast (1971) si nechal postavit servomechanismem ovládanou kamerovou hlavu. Kamera byla naprogramovaná tak, aby snímala veškerý prostor aby přitom aby žádný

¹⁰ Monako, James. *Nová vlna*. 1. vyd. Praha, AMU, 2001, Počet stran 416.

¹¹ Hemes, P. *Československá nová vlna*. 1. vyd. Praha, Levné knihy 2008. Počet stran 344.

kamerový pohyb nebyl stejný. Toho dosáhl všemi možnými pohyby (švenkuje, krouží, točí se, naklání, dělá oblouky atd.). Snow instaloval tento aparát do volné krajiny severně od Montrealu, v záběru je pouze holá krajina, nebe a slunce. Dosáhl tím osvobození kamery od člověka, ale výsledek působí až nelidsky. Působí jako sběr obrazových dat na jiné planetě.

2.9. Stanley Kubrick

Je znám jako filmový perfekcionista. Filmem Osvícení (Shining, 1980) se mu podařilo natočit mistrovské dílo, kde velmi výrazně využívá kamerovou jízdu a steadicam (při použití steadicamu je základní pohyb kamery tvořen chůzí operátora a záběry proto působí přirozeně jako pohyb v reálném životě. Výhoda oproti kamerovému jeřábu je rychlost přípravy zařízení a velká mobilita).

Už začátek filmu začíná pohybem, kdy kamera připevněná na letadle snímá krásnou horskou krajinu. Téměř celý děj filmu se odehrává v obrovském, rozlehlém horském hotelu a pomocí kamerové jízdy a steadicamu jež snímají dusivou horovou atmosféru velmi pomalým, dlouhým pohybem, dochází k ještě větší gradaci napětí a jakoby až fyzickému zhmotnění zla.

Stadicam byl poprvé byl použit v roce 1976 ve filmu Hala Ashbyho bound of glory. Plně využít jeho potenciálu dokázal právě až Kubrick - finální scéna s Jackem Nicolsonem v labyrintu patří k nejvydařenějším záběrům ze steadicamu v tomto období.

2.10. Dogma 95¹²

Toto filmařské hnutí založili v roce 1995 dánské režiséři Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring a Soren Kragh-Jacobsen. Cílem hnutí byl návrat k jednoduchosti filmového natáčení. Základem byla práce s ruční kamerou, rychlost

¹² http://www.kinoostrov.cz/fest-webs/festival_2002/dogma-95.htm

a svižnost děje, využívání neinzcenizovaných záběrů, zájem o nižší společenské třídy. K dosažení svých ideálů stanovili deset bodů, které musí filmy splňovat. Nazvali je Slib čistoty.

1. Natáčení musí probíhat v reálu, na místě děje. Dovážení rekvizit není přípustné. (Pokud je nějaká rekvizita nezbytná pro příběh, musí být zvoleno takové místo natáčení, kde se rekvizita nachází.)
2. Zvuk a obraz nesmí být nahrávány odděleně. (Smí být použita pouze ta hudba, která hraje v natáčené scéně.)
3. Kamera musí být držena v ruce. Je povolen jakýkoli pohyb nebo nehybnost dosažitelná v ruce. (Film se nesmí odehrávat tam, kde stojí kamera; kamera musí natáčet tam, kde se odehrává film.)
4. Film musí být barevný. Speciální osvětlení je nepřípustné. (Pokud nedostatek světla nedovoluje natáčet, je třeba scénu vypustit nebo na kameru připevnit jednu lampu.)
5. Optické efekty a filtry jsou zakázány.
6. Film nesmí obsahovat povrchní akci. (Vraždy, zbraně apod. se nesmí vyskytovat.)
7. Časový a geografický posun je zakázán. (Film se odehrává tady a teď).
8. Běčkové filmy nejsou přípustné.
9. Formát filmu musí být Academy 35mm, s poměrem stran 4:3 (tj. ne širokouhlým). (Tento požadavek byl později zmírněn pouze na finální kopii, aby umožnil i nízkorozpočtové produkce.)
10. Režisér nesmí být uveden v titulcích.

2.11. Historické paralely

Téměř každý filmař má nějaký svůj vzor z minulosti, na který se odvolává. Tak vidíme ve vývoji filmu jasné ideové paralely. Například kdy se snaží Dziga Vertov dát kameře obrazovou a pohybovou svobodu a jeho následovníci jako J. L. Godard, nová česká vlna a Dogma 95 se snaží o totéž. Jinou historickou paralelu můžeme vidět v německém filmovém expresionismu, Leni Reifenstahlové a Stanley Kubrickovi, u kterých je kladen až perfekcionisticky důraz na to, aby bylo dokonalosti obrazového pohybu ve filmu dosaženo pomocí všech dostupných technických možností.

3. Současnost

Vědeckotechnologický pokrok provází vývoj kamerového pohybu od počátku. Tak jako stály u zrodu filmu vynálezy jako fotoaparát apod., tak v modernější době ovlivňují film a obrazový pohyb vynálezy jako jsou počítačové technologie, 3D virtuální prostor apod. Filmový pohyb vzniká na diskových polích počítačů a není zcela závislý na používání kamery. Ovšem tím nechci říci, že virtuální realita pohltí filmovou tvorbu v reálném prostředí. Ve filmu hraje stále velkou roli také umělecká svoboda a originalita, což je možné doložit na příkladech filmů natočených v nedávné době.

Obrazový pohyb je v nich realizován prostřednictvím tradičních stejně jako moderních postupů. Tyto různorodé současné formy obrazového pohybu ukáží na třech filmech, které získaly Cenu Akademie - Oscary v roce 2015, přičemž využiji kategorizaci filmového pohybu podle Jerzy Plazevského, který v roce 1967 rozdělil filmový pohyb do tří základních forem:

- pohyb filmovaného předmětu
- pohyb zúčastněné kamery
- pohyb obrazů, třeba i nehybných, jehož docílujeme montáží.¹³

¹³ Plazewski, J. *Filmová řeč*. 1. vyd. Praha, Orbis 1967. Počet stran 461.

3.1. Pohyb filmovaného předmětu Pawel Pawlikowski: Ida (2013)

Ida je polský film popisující období 50- tých let Polsku. Film získal Oscara za neanglicky mluvený film. Až na tři záběry je natočen pouze statickou kamerou, je černobílý, natočen 4:3.

Obrazový pohyb se odehrává pouze ve statických záběrech pomocí pečlivě vytvořených obrazových kompozic, dlouhých záběrů. Hudba zní pouze, když je zapnuto rádio, gramofon nebo hraje živá kapela. Těmito prostředky je velmi silně zobrazeno jakoby bezčasí a tíživá atmosféra 50. - 60. let v komunistickém Polsku. Jediný dynamický, roztřesený pohyb je v posledním záběru filmu, kdy se mladá jeptiška po krátkém, ale dramatickém pobytu mimo zdi kláštera vrací duševně otřesená zpět. Třes kamery při snímání jejího návratu zpět velmi přesně symbolizuje duševní rozpoložení mladé jeptišky.

Je velmi zajímavé uvědomit si, jak silnou vizi a jakou osobní odvalu museli tvůrci tohoto filmu mít, aby při tvorbě tohoto filmu prosadili historicky zastaralý formát 4:3, černobílý film a snímání obrazu téměř jenom statickými záběry. A vše toto bylo korunováno historicky vítězstvím – ziskem prvního Oscara pro Polsko.

3.2. Pohyb zúčastněné kamery Alejandro González Iñárritu: Birdman (2014)

Přesně opačnou obrazovou formu zvolil Alejandro González Iñárritu ve filmu Birdman, který získal v roce 2015 nejvíce Oskarů. Film je celý natočen ze steadicamu. Na jeho začátku je padající hořící předmět, což má podle mého názoru symbolizovat dávnou slavnou roli hlavní postavy Birdmana a životní směřování, které spěje ke dnu. Následuje statický záběr, kdy se hlavní hrdina Birdman vznáší v lotosové poloze nad zemí. Pak je již celý film snímán v mírném či rychlém steadicamovém pohybu, bez stříhu. Díky tomu má až neuvěřitelný spád, který je podpořen pouze hlasem hrdinova alterega a zvukem bicí soupravy hrající v divadle i před divadlem.

3.3. Pohyb obrazů, třeba i nehybných, jehož docílujeme montáží Damien Chazelle: Whiplash (2014)

Film, který získal Oscary za stříh, zvuk a herce ve vedlejší roli. Tu získal J. K. Simmons, který ztvárnil roli učitele. Film zobrazuje dramatický vztah učitele a žáka - hráče na bicí na elitní jazzové škole.

Úžasného spádu filmu je docíleno přesným rytmickým stříhem na hudbu. Učitel, který neustále zastavuje jazzový orchestr kvůli chybám, je tvůrcem tempa a rytmu filmu. Jeho psychický tlak na muzikanty a jeho perfekcionismus se projevuje také ve stříhu. On může ovlivnit jejich profesní kariéru, všichni se mu proto bezmezně oddávají. Jeho zastavování hry a stálé opakování jednoho hudebního fragmentu působí na diváka skrze stříh velmi silným až neurotickým dojmem. (Patrně vzpomínky na školní vyučování.)

Tím, že tempo a rytmus orchestru i filmu určuje dominantní učitel, dochází k pocitu, jakoby stříhová skladba zanikla, protože vše řídí učitel ve filmu. Tím pádem si divák neuvědomuje stříh ve filmu jako něco umělého, nebo cizorodého, ale podvědomě to vnímá, jakoby stříh filmu měl ve své moci učitel. Vzniká tak paradoxní situace, že divák má dojem jakoby stříh a spád filmu měla v moci filmová postava. To je také podle mě jeden důvodů proč tento film obdržel Oscary.

Závěr

Je inspirující zkoumat principy kompozice starých mistrů z dob renesance až po současnost, historii filmového řemesla a poznat konkrétní "rukopis" režiséra či kameramana doby minulé. Stejně tak je zajímavé zkoumat současné, neustále se rozvíjející se možnosti filmové techniky, která nám nabízí stále další možnosti ke kreativě a tím i k vlastnímu duševnímu i profesionálnímu rozvoji.

Estetika obrazového pohybu by měla být jednou ze základních znalostí kameramana. Na této profesi je zajímavé, že proces učení probíhá i při sledování filmů, protože tak se kameraman učí, jak filmové řemeslo zvládali a zvládají jeho kolegové. Toho jsem využil ve své bakalářské práci.

V ní jsem sice popsal pouze základní historický výsek vývoje obrazového pohybu, a také současnou tvorbu jsem ukázal pouze na třech filmech, ale i tak je, doufám, z mé práce vidět, že i když byly začátky obrazového pohybu filmu omezeny technickými možnostmi, velmi rychle se podařilo vytvořit různé druhy obrazového pohybu a tím udržet tempo se stále rychlejším vývojem společnosti a mít na ní vliv.

Z okrajového žánru pouťové atrakce, přes médium které využívali avantgardní umělci, či využití v ruské či německé propagandě až po mainstreamové médium, prodělal film za krátkou dobu velmi rychlý vývoj. I tak je stále vidět, že ve filmu pořád velkou roli hraje umělecká svoboda a originalita.

Seznam použité literatury

Monaco, J. *Jak číst film*. 1.vyd. Praha, Albatros 2004. Počet stran 735. ISBN 8000014106

Valušiak, J. *Základy střihové skladby*. 3.vyd. Praha, AMU 2005. Počet stran 143. ISBN 8073310392

Plazewski, J. *Filmová řeč*. 1. vyd. Praha, Orbis 1967. Počet stran 461.

Thompsnová, K. , Bordwell, D. *Dějiny filmu*. 2. vyd. Praha, AMU 2011. Počet stran 827. ISBN 978807331

Thompsnová, K., Bordwell, D. *Umění filmu*. 1. vyd. Praha, AMU 2011. Počet stran 639. ISBN 9788073312176

Bazin, A. *Co je to film*. 1. vyd. Praha, Československý filmový ústav 1979. Počet stran 240.

Bernard, J. ,Frýdlová, P. *Malý labyrint filmu*. 1. vyd. Praha, Albatros 1988. Počet stran 510 ISBN

Hames, P. *Československá nová vlna*. 1. vyd. Praha, Levné knihy 2008. Počet stran 344. ISBN 9788073095802

Vaněk, J. *Způsoby estetického prožívání*. 1. vyd. Praha, Galerie Zdenek Sklenář 2009. Počet stran 277. ISBN 9788090431515

Sturken, M., Cartwright, L. *Studia vizuální kultury*. 1. vyd. Praha, Porál 2009. Počet stran 471. ISBN 9788073675561

Bach, Steven. *Leni Riefenstahlová*. 1. vyd. Praha, Ikar, 2006, Počet stran 464. ISBN 9788024912073

Navrátil, Antonín. *Dziga Vertov revolucionář dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha, Úsek filmových informací, 1974. Počet stran 249. ISBN

Monako, James. *Nová vlna*. 1. vyd. Praha, AMU, 2001, Počet stran 416. ISBN 8085883899
www.csfd.cz

http://monoskop.org/Dziga_Vertov

<http://filmodrome.wz.cz/filmy/vertdok.htm>

http://www.kinoostrov.cz/fest-webs/festival_2002/dogma-95.htm

