

# **Linie v kompozici a její využití v dramaturgii obrazu**

Matěj Piňos

---

Bakalářská práce  
2013



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ústav animace a audiovize

akademický rok: 2012/2013

## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Matěj PIŇOS**

Osobní číslo: **K10155**

Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**

Studijní obor: **Audiovizuální tvorba - Kamera**

Forma studia: **prezenční**

Téma práce:

**1. Teoretická část:**

**Linie v kompozici a její využití v dramaturgii obrazu.**

**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

1 ks MiniDV SD/HD

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 UAAU 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, Prohlášení autora bakalářské práce a podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

Na samotném nosiči CD-R 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 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 mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

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

Seznam odborné literatury:

**ARNHEIM, RUDOLF: Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye, 1974**

**BARTOŠ, MICHAL: Kompozice v digitální fotografii, CPRESS, 2008**

**FREEMAN, MICHAEL: Očima fotografa – Kompozice pro lepší digitální fotografie, Zoner Press, 2008**

**BORWELL, DAVID; THOMPSON, KRISTIN: Dějiny filmu, Nakladatelství Lidové noviny, 2007**

Vedoucí bakalářské práce:

**Mgr. Art. Július Liebenberger, ArtD.**

Ústav animace a audiovize

Datum zadání bakalářské práce:

**30. listopadu 2012**

Termín odevzdání bakalářské práce:

**14. května 2013**

Ve Zlíně dne 30. listopadu 2012

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.  
*děkanka*



*Nemeškal*  
MgA. Libor Nemeškal  
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 <sup>1)</sup>;
- 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 <sup>2)</sup>;
- podle § 60 <sup>3)</sup> 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 <sup>3)</sup> odst. 2 a 3 mohu užít 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 10. 12. 2012

MATEJ PIVOŠ  
Jméno, příjmení, podpis

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

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

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení 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 výtisky, 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 užít 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.

## PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem na své bakalářské práci pracoval samostatně. Prohlašuji také, že odevzdaná bakalářská práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

## PODĚKOVÁNÍ

Chtěl bych poděkovat vedoucímu této práce panu Mgr.art. Júliu Liebenbergerovi, ArtD. za vedení nejen této práce. Zároveň bych rád poděkoval všem, kteří mi s touto prací pomohli.

## MOTTO

*„Dajte mi do rúk kameru a ja vám odpoviem na otázky obrazom.“ Stanislav Szomolányi*

# OBSAH

<b>ÚVOD .....</b>	<b>8</b>
<b>1 FYZIOLOGIE VNÍMÁNÍ PROSTORU A PROBLEMATIKA TRANSFORMACE PROSTOROVÉHO VJEMU NA PLOŠNÝ .....</b>	<b>9</b>
1.1 ZRAK.....	9
1.2 LIDSKÉ BINOKULÁRNÍ VIDĚNÍ.....	10
1.3 ZRAKOVÉ VNÍMÁNÍ TŘETÍ DIMENZE.....	11
1.3.1 Monokulární klíče.....	11
1.3.2 Binokulární klíče.....	16
<b>2 KOMPOZICE OBRAZU.....</b>	<b>18</b>
<b>3 LINIE.....</b>	<b>20</b>
3.1 VODOROVNÁ PŘÍMKA - HORIZONTÁLA.....	21
3.2 SVISLÁ PŘÍMKA - VERTIKÁLA.....	22
3.3 ŠIKMÁ PŘÍMKA – DIAGONÁLA.....	23
3.4 KŘIVKA.....	23
3.5 IMAGINÁRNÍ VS SKUTEČNÉ LINIE.....	24
3.6 POŠŤÁK PIERRE.....	25
<b>4 ROZBOR FILMU ORGAN Z DRAMATURGICKÉHO HLEDISKA ŘEŠENÍ OBRAZU S DŮRAZEM NA VYUŽITÍ LINÍ.....</b>	<b>28</b>
<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>32</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....</b>	<b>33</b>
<b>SEZNAM OBRÁZKŮ .....</b>	<b>34</b>

## ÚVOD

Jako téma pro svoji bakalářskou práci jsem si vybral kompozici a dramaturgii obrazu se zaměřením na linie.

Dle mého názoru je pro toto téma nejprve nutné vysvětlit, jak vlastně lidské oko a mozek vnímá okolní prostor. V úvodní části své bakalářské práce bych se pokusil objasnit fyziologii oka a některé jevy, které úzce souvisejí s problematikou transformace prostorového vjemu na plošný.

Alfou a omegou je navození iluze prostorovosti ve dvojdimenzionálním řešení obrazu, jak v ploše malby, ve fotografické reprodukci, tak i na filmovém plátně.

Neméně důležitým pojmem je také kompozice obrazu. Jedná se o souhrn všech prvků do obrazu umístěných. Panují zde určitá pravidla či doporučení, která se vyvíjela již od počátků lidské tvořivosti. Jako kameraman, tedy tvůrce obrazové složky filmu, musím tyto pravidla znát, pracovat s nimi v souladu případně je záměrně porušovat pro dosažení určité disharmonie.

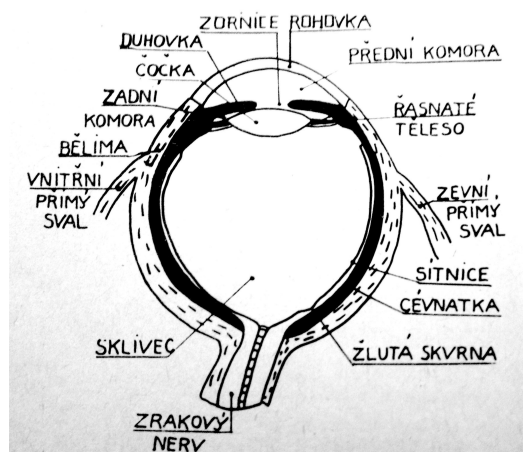
Pokusím se kategorizovat linie, konkrétně tedy vertikálu, horizontálu, diagonálu a křivku a vypíchnout jejich dramaturgický význam a využití právě v kompozici. Tuto teoretickou rovinu pak budu aplikovat na konkrétním příkladu, jednak ve vlastním poetickém příběhu, kde shrnu jednotlivé prvky, tak v analýze filmu *Organ* režiséra Štefana Uhera a kameramana Stanislava Szomolanyiho, do níž se pustím závěrem práce.



# 1 FYZIOLOGIE VNÍMÁNÍ PROSTORU A PROBLEMATIKA TRANSFORMACE PROSTOROVÉHO VJEMU NA PLOŠNÝ

## 1.1 Zrak

Orgánem zraku je oko. „Zrakové ústrojí se skládá z periferní části, ze zrakové dráhy a ze zrakového ústrojí. Periferní částí jsou oči a jejich pomocné a ochranné orgány (očnice, víčka, spojivka, slzné ústrojí a okoohybné svaly).



Obr. 1 – Vodorovný řez okem

Zrak je receptorem distančním díky kterému získáváme počítky předmětů z určité vzdálenosti (distance) od nás.“<sup>1</sup>

Je známo, že více než  $\frac{3}{4}$  informací vnímá člověk zrakem. Zrak nám umožňuje rozlišovat světlo, barvy, prostor, tvary, pohyb či hloubku prostoru.

Oko je složeno ze tří vrstev, zaprvé je to vrstva vazivová (bělma a rohovka), pak vrstva vyživující (duhovka, řasnaté těleso a cévnatka) a vrstva nervová (sítnice). Pro vnímání je nejpodstatnější vrstva nervová. Místo nejostřejšího vidění se nazývá centrální jamka žluté skvrny a je uloženo v zadní části oka. Do tohoto bodu se promítá obraz při pohledu přímém. Tyčinky a čípky jsou fotocitlivé receptory na sítnici, přičemž čípků je asi 7 milionů a jsou barvocitlivé a tyčinek je cca 130 milionů, jsou světlocitlivé a zajišťují fotonické vidění. Nejvíce čípků je v ústřední jamce, kde se tyčinky nevyskytují vůbec, a do kraje čípků ubývá a tyčinek přibývá. Tyčinky zajišťují takzvané skotopické vidění, tedy vidění za nízkých světelných intenzit, ale nerozlišují barvy. V tyčinkách je světlocitlivý pigment rhodopsin, který se působením světla rozkládá. Podle rychlosti obnovy rodopsinu

<sup>1</sup> JANOUŠKOVÁ, Karla. *Fyziologie zraku pro posluchače filmové a televizní fakulty* (studijní skripta). 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakl., 1970, s. 11

se tak vysvětluje přizpůsobení oka na rozdíl ve světelné intenzitě, tedy adaptace. Zajímavý je fakt, že se snižující intenzitou klesá i ostrost zraku.

Janoušková uvádí srovnání oka s fotoaparátem. Do srovnání staví vlastní komoru fotoaparátu k dutině se sklivcem, jako clona funguje duhovka. Rohovka, komorová voda a čočka zastupují objektiv a sítnice tu má funkci citlivého materiálu.<sup>2</sup>

## 1.2 Lidské binokulární vidění

„Zorné pole představuje viditelnou část prostoru. Tu jeho část, kterou vidíme jedním fixovaným (tj. nepohybujícím se) okem, nazýváme monokulární zorné pole.

Centrální části monokulárního zorného pole pravého a levého oka se překrývají. Tuto část tak mohou sledovat zároveň obě oči. Označujeme ji jako binokulární zorné pole.“<sup>3</sup>

Člověk a vyšší primáti se liší od ostatních obratlovců a nižších saveců tím, že mají stereoskopické vidění. Tito nižší živočichové mají oči na stranách hlavy, takže se zorné pole víceméně nepřekrývá. Umožňuje jim to tzv. panoramatické vidění, kdežto u člověka se jednotlivá zorná pole očí překrývají, což umožňuje právě prostorové vnímání.

Lidské zrakové vnímání se nazývá binokulární vidění. Mozek spojí dva rozdílné obrazy snímané levým a pravým okem do jednoho vjemu, který vyhodnotí jako prostorové vnímání. Obrazy se spojí v jeden a tím jsme schopni vnímat prostor do hloubky. Pokud se díváme pouze jedním okem, nejsme s to správně určit vzdálenost a naše orientace v prostoru je značně omezena. Můžeme sice využít vlastních zkušeností, ale v tom případě se nejedná o skutečné prostorové vidění.

Binokulární vidění rozdělujeme na tři stupně, na simultánní – současné vidění, fúzi a stereoskopické vidění.

1) Obě oči aktivně hledí do prostoru na různé body, ale vjem není slučován. Ve chvíli, kdy se člověk nesoustředí na konkrétní předmět, tak se dívá panoramaticky. V moment, kdy svou pozornost soustředí na bod v prostoru, obrazy patřící druhému oku jsou vylučovány z vnímání.

2) Fúze je splynutí obrazů z odpovídajících bodů na sítnici do jednoho obrazu.

3) Je to splynutí nesymetrických vjemů získaných oběma očima z jiných částí sítnice obou očí, které se neshodují, a jejich nahrazení symetrickým vjemem. Fyziologicky to je umožněno roztečí mezi očními bulvami, což zaručuje pohled na předmět ze dvou různých

2 JANOUŠKOVÁ, Karla. *Fyziologie zraku pro posluchače filmové a televizní fakulty* (studijní skriptu). 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakl., 1970.

3 OREL, Miroslav a Věra FACOVÁ. *Člověk, jeho smysly a svět*. Praha: Grada, 2010. ISBN 978-802-4729-466, s. 61

míst. <sup>4</sup>

Pojem stereoskopie je používán v kinematografii již od odedávna. Principu se využívá při projekci, kdy v ploše, tedy 2D, filmového plátna chceme v divákovi vzbudit pocit prostoru (3D). Různě polarizovaná skla brýlí propouští vždy obraz buď jen v horizontální nebo vertikální rovině. Do oka diváka pronikne pouze příslušný obraz, čímž vzniká prostorový dojem.

Další přirozenou vlastností zraku je stroboskopický jev. Oko vnímá jev skutečný (chůze, let) jako plynulý pohyb díky tomu, že jednotlivé obrázky promítané na sítnici se spojují syntézou v konstantní pohyb. Pokud oku nabídneme obrazy reálného pohybu zachycené v časových intervalech, syntéza nastává taktéž. Čím je kratší interval mezi jednotlivými snímky, tím plynulejší se pohyb jeví. V kinematografii se považuje za plynulý pohyb 24 obrázků za sekundu. <sup>5</sup> Moderní kinematografie sahá i k vyšší frekvenci snímání, např. snímek *Hobit* režiséra Petera Jacksona byl snímán a promítán frekvencí 50fps pro dosažení plynulejšího dojmu pohybu.

### 1.3 Zrakové vnímání třetí dimenze

Oko je hlavním spojencem ve vnímání našeho okolí a pomáhá nám v orientaci v prostoru. Způsob, jakým vnímá dospělý člověk, není vrozený, od mládí se zrak vyvíjí a velkou roli v něm hraje i zkušenost. Obraz na sítnici je plošný, přesto je člověk schopný rozklíčovat pořadí předmětů v ploše, jejich reliéf či umístění a směřování v prostoru. Proces, kterým obraz prochází, než je plošně zachycen na sítnici, by se dal připodobnit cestě, kterou je zachycen obraz na světlocitlivý materiál při fotografování. Právě tento jev, tedy transformace prostorového vjemu na plošný, je klíčový pro vnímání obrazu vůbec a linie v něm hrají velkou roli.

Pocit prostorového vjemu je vyvoláván mnohými vodítky. Rozdělujeme je na dvě kategorie, na klíče monokulární, pro něž platí, že se váží k vnímání jedním okem, a klíče binokulární, které se pojí s vnímáním oběma očima.

#### 1.3.1 Monokulární klíče

Do monokulárních klíčů patří akomodace, relativní velikost, překrývání, vzdušná perspektiva, světlo a stín, lineární perspektiva, gradient struktury a pohybová paralaxa.

4 JANOUŠKOVÁ, Karla. *Fyziologie zraku pro posluchače filmové a televizní fakulty* (studijní skripta). 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakl., 1970, s. 39

5 JANOUŠKOVÁ, Karla. *Fyziologie zraku pro posluchače filmové a televizní fakulty* (studijní skripta). 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakl., 1970, s. 34 - 35

► Akomodace je mechanický proces, jež mění optickou mohutnost oka tak, aby obraz, který je vždy v jiné vzdálenosti byl na sítnici zobrazen ostře. Pokud jsou předměty v menší vzdálenosti, oční čočka má malé zakřivení, pokud se nacházejí dál, je čočka zakřivena více a akomodace je tím pádem větší. Nejbližší bod (*punctum proximum*) je u dospělého zdravého člověka asi 12cm. Bod vzdálený (*punctum remotum*) je v nekonečnu. Akomodace je proces mimovolný, ale může být vyvolán i uměle. Akomodace bývá na obou očích stejná, pokud tomu tak není, jedná se o poruchu. Akomodaci umožňuje ciliární sval. <sup>6</sup>

► Relativní velikost je rozlišování poměrové velikosti předmětu, který je ve skutečnosti vzdálen více, tak zanechává na sítnici obraz menší než předmět, který je nám blíž. To znamená, že postava, která je od nás vzdálena 10 m, bude mít obraz na sítnici menší, než postava, která bude od nás vzdálena např. 1 m. Mozek využívá zkušeností, které jsme nabyli k určování vzdálenosti, tj. hloubky prostoru, na základě faktů, jež zná o porovnávání předmětů stejných velikostí.



Obr. 2 – Orson Welles, *Občan Kane*, 1941, 1:41:07

► Překrývání je vztah dvou či více objektů, které se navzájem překrývají. V tom případě můžeme s celkem spolehlivou přesností určit, že ten, který nebude mít ničím překryté obrysy, se nachází k pozorovateli blíže. Nejsme ale už schopni určit přesnou vzdálenost mezi objekty. Překrývání nám pomáhá pouze v určování pořadí ve vzdálenosti objektů. Na obrázku 3 lze ukázat, jak překrývání funguje. Dva kameramani u kamer nejsou ničím překrýváni, a proto jsou tedy nejbližší. Zároveň oni sami překrývají draka, tudíž drak musí

6 JANOUŠKOVÁ, Karla. *Fyziologie zraku pro posluchače filmové a televizní fakulty* (studijní skripta). 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakl., 1970, s. 43  
RANDULOVÁ, Jana. *Akomodace a konvergence*. Brno, 2008. Bakalářská práce. Masarykova univerzita v Brně, Lékařská fakulta, s. 19. Dostupné také z: [http://is.muni.cz/th/175182/lf\\_b/Bakalarska\\_prace\\_k40k2.pdf](http://is.muni.cz/th/175182/lf_b/Bakalarska_prace_k40k2.pdf)

být dál od pozorovatele než kameramani. Samotný drak je zčásti překrýván sloupem napravo a on sám překrývá pozadí za ním. Tímto způsobem lze pracovat u jakéhokoliv obrazu.



Obr. 3 – Martin Scorsese, *Hugo a jeho velký objev*, 2011, 1:38:41

► Vzdušnou perspektivu nazývají laikové někdy „modráním dalek“, a to podle toho, že lidský mozek snadno určuje vzdálenost dle poznání, že vše, co je v dálce, je namodralé a rozostřené. Tento fakt poprvé popsal v renesanci Leonardo da Vinci a využil jej ve svých obrazech (např. *Madona ve skalách*).

„Příčinou vzdušné perspektivy je rozptyl světla na molekulách vzduchu a na velkých částicích ve vzduchu přítomných např. vodní páře, prachu či smogu. Modré složky spektra jsou atmosférou rozptylovány nejvíce a toto rozptýlené světlo se projeví jako modrá záclona visící mezi fotografem a vzdáleným objektem. Čím větší je masa vzduchu, tím silnější je i "modrá záclona". Vzdušná perspektiva se tak projeví modráním dalek, poklesem průzračnosti a snížením kontrastu. Stejný efekt stojí i za faktem, že jasná obloha bez mraků je modrá.”<sup>7</sup>

Dále Roman Pihan uvádí příklady, kdy vzduch ovlivňuje obraz vlivem vzdálenosti a vlivem vzduchu. Tyto důvody jsou:

1. se stoupající vzdáleností klesá kontrast.
2. se stoupající vzdáleností roste jas.
3. se stoupající vzdáleností klesá průzračnost a tím schopnost vykreslit jemné detaily a

7 PIHAN, Roman. *Základy perspektivy*. fotoroman.cz [online]. © 2012 [cit. 2012-04-30]. Dostupné z: [http://www.fotoroman.cz/techniques3/persp1\\_zaklad.htm](http://www.fotoroman.cz/techniques3/persp1_zaklad.htm)

hrany.

4. se stoupající vzdáleností klesá sytost barev a barvy se posouvají nejčastěji do modrých odstínů. Někdy ale může nastat i jiný barevný posun, například při západu Slunce, kdy se barvy posouvají typicky do červené.<sup>8</sup>

S tímto faktem musíme při snímání počítat a buď ho kreativně využít (pro zvýšení efektu dálky nebo zvýšení mohutnosti horských hřebenů), anebo ho můžeme odstranit či alespoň redukovat. Pro tuto funkci se využívají tzv. polarizační filtry, které se nasazují před objektiv. Ty odstraňují při správném natočení dané odlesky a obraz nám tak „pročistí“. Výsledkem tak jsou krásně prokreslené a živější barvy, odstranění oparu na obzoru nebo možnost vidět skrz vodní hladinu.

Existují také efektní filtry, které modráni dalek podporují či potlačují. Nasazují se hlavně v přechodové variantě, aby neovlivňovali spodní část obrazu. Přechodový modrý sky filter modráni dalek podporuje, zato filtry teplých barev jako jsou přechodové coral nebo sunset, modráni dalek potlačují.



Obr. 4 – Ang Lee, *Tygr a drak*, 2000, 1:10,01

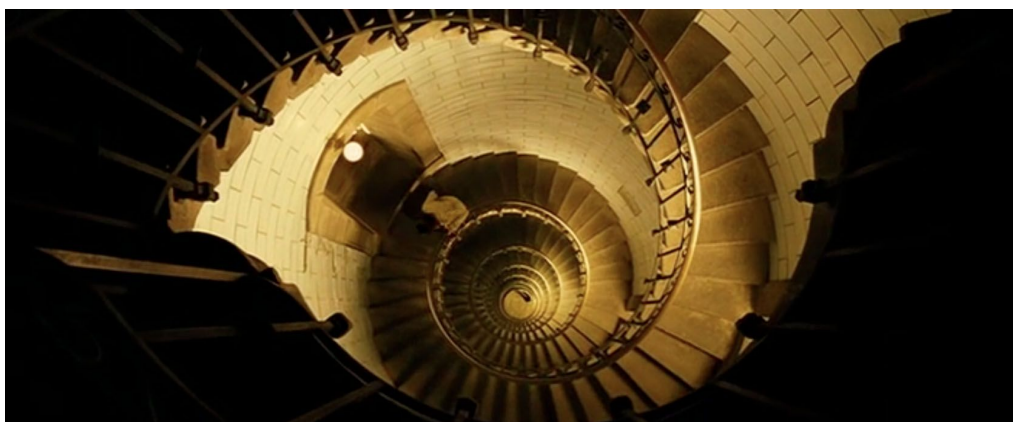
► Světlo a stín je základním klíčem k určování tvaru (reliéfu) a hloubky. Jasně barevné a kontrastní předměty se zdají být bližší, kdežto předměty mdlé, tmavé a s nízkým kontrastem se jeví vzdáleněji. Velmi důležitý je také stín, který předmět vrhá, neboť ten také pomáhá s určením vzdálenosti a polohy předmětu. Pokud je stín vržený na jiný předmět, určuje jak jejich vzájemnou polohu, tak polohu světelného zdroje. Světlo přicházející ze strany je více určující pro popis umístění předmětu než světlo frontální či zadní.

8 PIHAN, Roman. Základy perspektivy. fotoroman.cz [online]. © 2012 [cit. 2012-04-30]. Dostupné z: [http://www.fotoroman.cz/techniques3/persp1\\_zaklad.htm](http://www.fotoroman.cz/techniques3/persp1_zaklad.htm)



Obr. 5 – Ron Fricke, *Baraka – Odysea země*, 1992, 1:10,45

► Gradient struktury je míra hustoty a velikosti jednotlivých vzorů vůči vzdálenosti. Např. dlaždice na podlaze jsou všechny stejně velké, ale ty blíže k nám se jeví větší než ty vzdálené, které se profilují do hustější sítě. Tento jev se týká především ploch s opakujícím se vzorem (podlahy). Na předmětech blíže je také možno pozorovat větší množství detailů. Na obrázku 6 lze rozeznat velikost či hustotu zobrazení jednotlivých schodů. Schody v dále jsou malé a síť je hustější, schody, které jsou blízko, se zdají být větší a síť je řidší.



Obr. 6 – Jean-Pierre Jeunet, *Příliš dlouhé zásnuby*, 2004, 00:12:09

► Lineární perspektiva způsobuje, že vzdálené objekty se jeví menší než objekty bližší. Pokud postavíme do řady za sebe prvky stejné velikosti, tak se ty vzdálenější budou jevit umístěné blíže k sobě (zkracování linií). Jestliže jsou v obraze umístěny dvě a nebo více ubíhajících linií, tak se směrem k horizontu sbíhají. Linie směřují do bodu, který nazýváme úběžník a leží na horizontu.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> KACVINSKÝ, Martin. *Stereo video*. Brno, 2010. Bakalářská práce. Masarykova univerzita v Brně, Fakulta informatiky, s.7. Dostupné také z: [http://is.muni.cz/th/207629/fi\\_b/print.pdf](http://is.muni.cz/th/207629/fi_b/print.pdf)



Obr. 7 – Abel Gance, *Kolo života*, 1923, 00:50,22

► Pohybová paralaxa je jev, kdy se předměty při pohybu v různých vzdálenostech jeví jinak rychle jako předměty reflektované v obraze na sítnici. Kupříkladu při jízdě vlakem při pohledu z okna se stromy rostoucí podél trati zdánlivě pohybují mnohem rychleji než sloupy elektrického vedení vzdálené 500 metrů.

### 1.3.2 Binokulární klíče

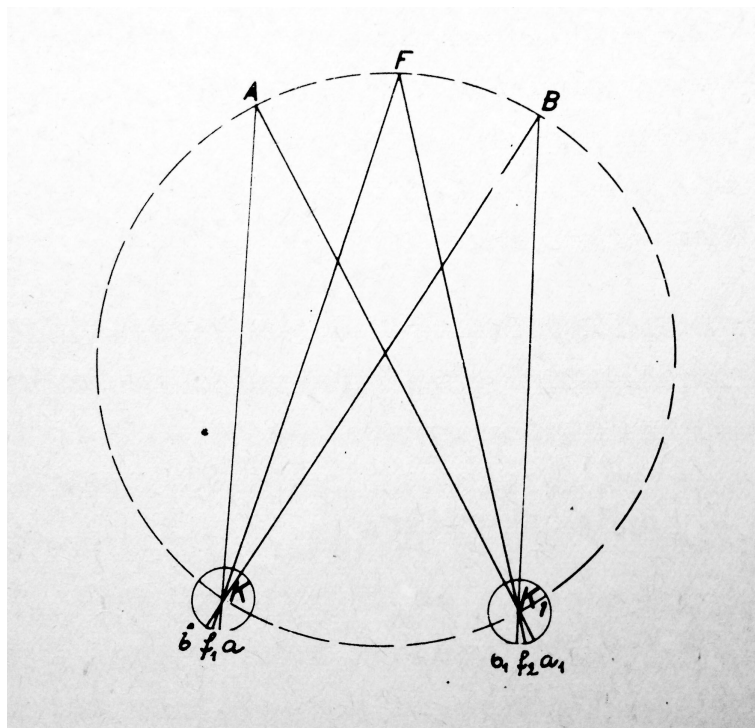
Mezi binokulární klíče řadíme konvergenci, horopter a binokulární dispartitu.

► Konvergence je sbíhavost obou očí. Úzce souvisí s akomodací. Pokud se oči dívají na předmět blízký, natáčejí se směrem dovnitř tak, aby obraz stále dopadal na nejostřejší bod vnímání, tzv. žlutou skvrnu. Porucha se může projevit např. tak, že oči zaostří = akomodují na 40 cm, ale osy se stočí na 60 cm. Jedná se o pohyb oko-hybných svalů obou očí. Rozbíhavost linií se nazývá divergence a prakticky se nevyskytuje.

► Binokulární disparita je rozdílnost v nazírání především na blízké předměty. Normální dospělý člověk má od sebe středy čoček vzdáleny zhruba 7cm. Pro každé oko je tak obraz lehce odlišný. Výsledný obraz je spojen až v mozku a právě rozdílnost obrazů obou sítnic se podílí na prostorovém vidění. Tento jev je patrný především z velmi blízké vzdálenosti. Pokud si přiblížíte prst na vzdálenost 5 cm od špičky nosu a budete se na něj dívat každým okem zvlášť a potom tento pokus zopakujete, když bude váš prst co nejdále od oka, zaznamenáte zjevný rozdíl.



► Horopter je souhrn bodů, které leží v určité vzdálenosti na kruhu, jež prochází centrem fixace a centry otáčení očí. Tyto body vytvářejí dojem jediného bodového obrazu.



Obr. 8 – kruhový horopter

## 2 KOMPOZICE OBRAZU

Kompozice je vlastně proces systematizace prvků v obraze a vytváření určitého řádu. Prvním krokem k vytváření obrazu je myšlenka a sdělení, které autor vlastně chce říci. Potom jde už jen o to najít tu správnou cestu a zvolit vhodné prostředky, jak ji vyjádřit.

Dle Ludvíka Barana má filmový kameraman několik obrazových výrazových prostředků ke zobrazení myšlenky:

1. Způsob a styl zpodobení a rekonstrukce reality, tedy herce v prostředí - stylizace.
2. Způsob, styl a jednota optického vyjádření snímaných objektů, jejich proměna do obrazu - úhel pohledu. Rozvržení linií, hmot a prostorů v typické a osobité skladbě – kompozice.
3. Způsob a styl osvětlení jevové reality před kamerou a rozložení jasu - atmosféra. Způsob a styl barevného vyjádření - kolorit.
4. Tempo a dynamika odehrávaného dějství - aranžmá s ohledem na skladební vazby – kontinuita.<sup>10</sup>

Tyto výrazové prostředky slouží v kinematografii jednomu jedinému účelu – co nejpřesvědčivěji vyprávět a líčit příběhy. Výrazové prostředky, které záměrně užíváme, jsou katalyzátorem k emoci, což je základ jakéhokoliv tvůrčího projevu.

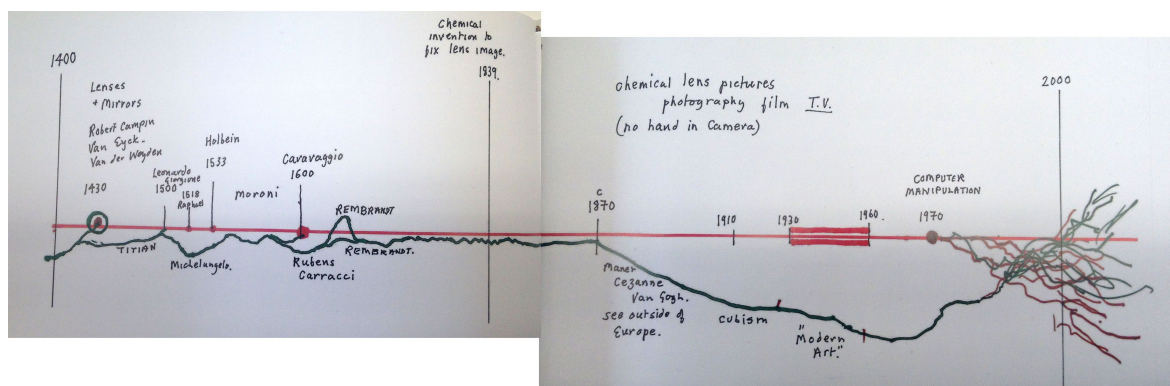
Kompozice se v průběhu věků velmi překotně vyvíjela. Velmi úzce byla a je spjata s poznáním vnímání lidského oka, ale i s různými technologickými vymoženostmi a perspektivou. Mnozí umělci si pro věrnější znázornění reality vytvářeli různé pomůcky. Např. Albrecht Dürer, který si zkonstruoval pomocí struny nástroj, kterým si pomáhal v perspektivní zkratce při kresbě loutny, jež je obzvláště komplikovaná na zachycení. Dalším vynálezem je známá camera obscura, povětšinou dřevěná krabice s dírkou v přední stěně, kterou prochází světlo, jež se promítá či zachytává na světlocitlivý materiál na opačnou stěnu skřínky. Malíři si takto pomáhali k zachování perspektivy, stačilo jen obkreslit reflektovaný obraz.

Když už se ve své práci dotýkám tématu vnímání lidským okem a rozdílnosti vnímání v ploše plátna, neodpustím si jeden obrázek, který jsem našel během svého výzkumu. David Hockney ve své knize *Tajemství starých mistrů* uvádí zajímavou úvahu, ve které se snaží ukázat, jak se malířství v průběhu věků opíralo o optiku a její pomůcky v chápání perspektivy a kompozice, viz obrázek níže. Červená linie reflektuje malířství, které z poznání optiky vychází, symbolizuje zpracování realistické až postupně přechází ve fotografii a film. Zelená linie je znázorněním malby od oka, která se později přiklonila

---

10 BARAN, Ludvík. *Zázraky filmového obrazu*. Praha: Panorama, 1989. ISBN 80-703-8036-5, s. 38.

spíše k symbolismu, stylizovanosti a zobrazení vnitřního světa. Na tomto obrázku lze pozorovat vždy určité cyklické periody. Malba se vždy blíží k linii realističnosti a ve chvíli, kdy jí dosáhne, tak se opět odklání. Největší odklon je v první polovině 20. století. Umění tak reagovalo na nástup fotografie, kinematografie, tedy umění, které pracuje se zachycením skutečnosti ve velké míře objektivního realismu. Obě linie se potom na konci milénia opět začínají více a více prolínat, tak jak dochází k mísení obou proudů.

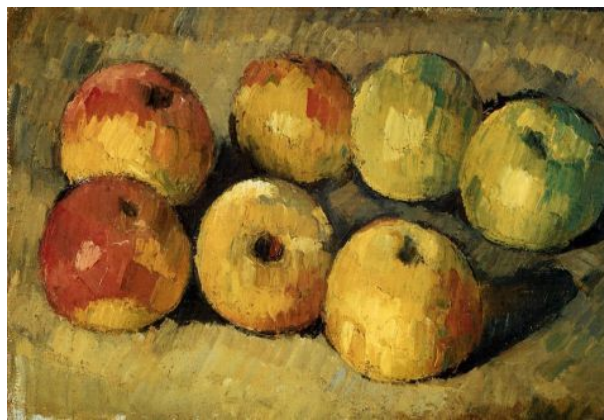


Obr. 9 – Schéma vývoje malířství

V další kapitole se Hockney zmiňuje o rozdílu mezi binokulárním a monokulárním viděním obrazu právě v zobrazení v ploše malířského plátna. Do kontrastu staví Košík s ovocem od Caravaggia z roku 1596 a Cezánovu malbu jablek z let 1877-78. Pokud se na malby díváme s velmi malým odstupem, jablka od Caravaggia se jeví velmi realisticky, prostorově modelové a Cezánova velmi plošně. Pokud ovšem sledujeme obrazy z dostatečné vzdálenosti, najednou Cezánova jablka jakoby vystoupí z plochy a jeví se daleko více prostorovější než Caravaggiova.<sup>11</sup> Je to krásná ukázka rozdílu monokulárního a binokulárního vnímání.



Obr. 10 – Caravaggio, *Košík s jablky*



Obr. 11 – Paul Cezanne, *Jablka*

<sup>11</sup> HOCKNEY, David. *Tajemství starých mistrů*. Přel. K. Zvelebilová. Praha: Slovart, 2003. ISBN 80-720-9474-2, s. 189.

### 3 LINIE

Pokud na linie nazíráme z geometrického hlediska, musíme začít u nejmenší jednotky, kterou je bod. Elementárním prvkem v ploše je z geometrického hlediska bod. Linie je tedy pouze pohyb bodu v této ploše. Je-li pohyb bodu v ploše rovnoměrný, jedná se o přímku. Přímka má nekonečné trvání. Přímky mohou být ve vztahu, pak se jedná buď o různoběžky či rovnoběžky. Jestliže se linie v prostoru protínají, zejména pokud se jedná o diagonály, značí konflikt, rozpor, násilí. Linie můžeme chápat také z hlediska jejich tvrdosti. Pokud je linie měkká, jemná, značí to klid, v opačném případě akci a vzrušení.

Je nutné si uvědomit, že linie představuje rozhraní mezi dvěma plochami, které jsou v kontrastu a na jejichž pomezí linie vzniká.

Dalším důležitým faktorem je jejich četnost. Příliš mnoho linií může způsobovat chaos v obraze, ale i symbolizovat např. polaritu postav, tak jako je to u principu filmu *Organ*, kterému se věnuji v poslední kapitole.

Pokud panuje v obraze nějaký řád a pravidlo a je porušeno šetrně, může to působit vizuálně zajímavěji než dodržování striktních pravidel rytmu. Stejně tak je linie, která mění svou šíři či je přerušována zajímavější než linie pravidelná. Na obrázku 12 je spousta křivolakých linií, které nemají žádný pevný řád a symetrii. Obraz působí nepřehledně, zmateně a vnímáme jej spíše jako celek než, že bychom byli schopni se soustředit na určitý jeden prvek.

Linie rozdělujeme také na rovné a křivé. V přírodě se s čistými rovnými liniemi příliš neseťkáváme, příkladem může být vlákno pavučiny či hrana krystalu.



Obr. 12 – Leni Riefenstahl, *Triumf vůle*, 1935, 00:17,21

Jednotlivé linie mohou být ve vzájemném vztahu. Kupříkladu symbol kříže je nejčistším příkladem vztahu horizontály a vertikály. Vodorovné rameno zde symbolizuje zemi, utrpení, tíži. Vertikální část může být vnímána jako symbol pro vysvobození, lehkost, nebe.

### 3.1 Vodorovná přímka - horizontála

Vodorovná přímka bývá nazývána také horizontála. Své jméno dostala podle horizontu, který je asi nejznámějším zobrazením této přímky v přírodě. Horizontála rozděluje dvě plochy. Reálně v obraze vlastně neexistuje, je to rozhraní, které vzniká buď barevným kontrastem nebo jasovým rozdílem jednotlivých polí (obr. 12).



Obr. 12 - Lykke Li, *I Follow Rivers*, 00:07

Linie horizontu je mezník mezi zemí a nebem. Vyjadřuje tak vlastně předěl mezi tím, co vnímáme jako náš svět, nečím, co je nám blízké, co nás živí a něčím co je vzdálené a symbolizuje vyšší princip, víru, Vesmír atd. Důležitá je také pozice horizontu v obraze. Pokud je horizont v kompozici zachycen v dolní třetině, obraz je otevřený směrem k nebi, divák má pocit uvolnění a jisté jistoty, víry, optimismu a lehkosti. Když je horizont v horní třetině obrazu, na diváka to působí spíše stísněně a má pocit malosti, utlačení a beznaděje. Horizontála je také důležitým prvkem v rámování obrazu. Často se využívá předmětů v prvním plánu, které nám obraz orámuje v jeho spodní části. V kombinaci s kamerovou jízdou nám perspektivně vyobrazí prostor v záběru. U rámování platí obdobný princip jako u horizontu. Pokud je prostor otevřen směrem nahoru, je obraz otevřený, pokud je rámován shora, pak působí uzavřeně.

Horizontální linie mohou být vedeny i do hloubky. Pokud se nám nějaký prvek, např. železniční koleje, v bočním zobrazení opakuje do hloubky pole, na základě relativní velikosti a gradientu struktury, které jsou popsány výše, vnímáme zobrazovaný prostor jako více prostorový než plošný. To je samozřejmě v kinematografii kýženým efektem.

Horizontála je také v rámci filosofie vnímána jako klid, zemitost, státnost, pokud je lehce oblá tak, i jako ženský prvek.

„ Její poloha při vnímání většinou vyvolává dojem pokoje, vážnosti a statické rovnováhy. V přírodě odpovídá plynulé linii rovin a horizontu. Je vizuální základnou všeho, z čeho se

vyvozuje statická podmínka; bez pohybu představuje pasivní hodnotu.”<sup>12</sup>

Vzhledem k používanému poměru stran filmového obrazu (1,85:1 či 2,35:1) zabírá horizontála více místa než vertikála.

### 3.2 Svislá přímka - vertikála

Svislá přímka, nazývána vertikálou, je opakem horizontály. Většinou je na horizontálu přilehlá a dotýká se jí či z ní vyrůstá. Vzájemný vztah může být zobrazen v kontrastu- klid versus růst, státnost oproti pohybu nebo mužský kontra ženský princip.

„Vzbuzuje dojem růstu, lehkosti, štíhlosti, vzpřímenosti atd. Svojí tendencí zvyšuje účinek výšky. V přírodě se její tvar odráží v tvarech štíhlých stromů (viz. obrázek 18), rostlin a v kolmém stoupání dýmu. Má dominující charakter, který souvisí s úlohou vertikální polohy lidského těla při orientaci v prostoru. Pro tyto pozitivní symbolické vlastnosti upoutává na sebe větší pozornost než horizontála.“<sup>13</sup>

Její funkce v rámování obrazu je snad ještě důležitější než u horizontály. Pokud chce tvůrce vytvořit intimnější atmosféru, např. dvě postavy se baví o velmi osobním tématu, a obraz je ze stran rámován - rám dveří, roh stěny atd., postavy k sobě mají blíž, či naopak jsou k tomu jakoby donuceny, nemají kam „utéct“. Pokud nejsou takto rámovány, mají stále prostor a situace nemusí vyznívat takto fatalisticky.

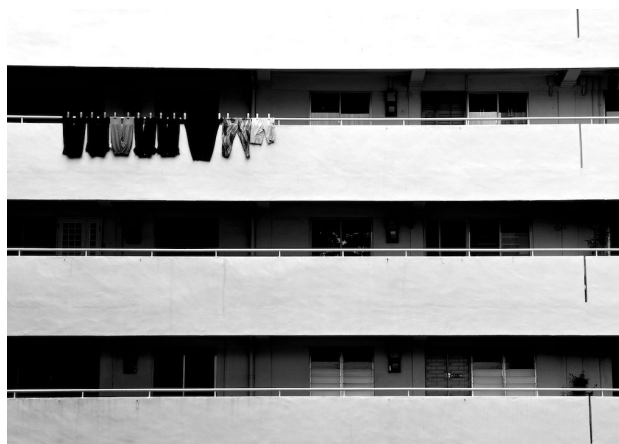
Vertikála většinou nedělí obraz na jednotlivá pole tak jako horizontála, ale je využívána jako více prvkový princip. Např. máme v obraze lipovou alej, horizontála je zobrazena jako cesta, vertikály jsou obsaženy ve stromech rostoucích podél ní. Jedním z problémů vertikál, např. u zaznamenávání architektury, jsou kácející se linie. Jedná se o negativní jev, kdy svislice nejsou v rovnoběžné s okrajem obrazu. Takto zachycený obraz je zneklidňující a provokující. Řešením může být postprodukční odstranění tohoto jevu.

Kinematografický obraz je vždy reprodukován tzn. na šířku, proto se následující odstavec bude dotýkat spíše fotografie a malby. Michael Freeman uvádí, že kompozice tzv. na výšku je vhodnější pro objekt, kde je více vertikál či je vertikálně orientován (viz. obr. 13), tedy např. portrét a kompozice na šířku je vhodnější pro horizontální prvky (viz. obr. 14), které chceme zobrazit. Linie tak může lépe pracovat s okrajem, tedy rámem obrazu. Toto zavedené pravidlo lze samozřejmě vědomě porušovat použitím opačného formátu obrazu.<sup>14</sup>

12 CRHÁK, František a Zdeněk KOSTKA. *Výtvarná geometria*. Bratislava, Slovenské pedagogické nakladatelstvo, 1986, s. 14.

13 CRHÁK, František a Zdeněk KOSTKA. *Výtvarná geometria*. Bratislava, Slovenské pedagogické nakladatelstvo, 1986, s. 14.

14 FREEMAN, Michael. *Kompozice v praxi: Kompozice*. Brno: Zoner Press, 2012. ISBN 978-80-7413-193-6, s. 43.

Obr. 13 – *Vertikální linie*Obr. 14 – *Horizontální linie*

### 3.3 Šikmá přímka – diagonála

Diagonála je linií, která je vždy definována nějakým vztahem, nemá přesnou pozici v prostoru obrazu. Je dynamická, nepokojná, vzbuzuje akci. Důležitým faktorem je její směřování. Pokud se jedná o vzestupnou přímku, ta symbolizuje růst či touhu, pokud naopak směřuje směrem dolů, je chápána jako symbol sestupu či pádu. Obvykle je zvyklostí číst obraz zleva doprava. Přímka je stoupající v případě, že směřuje z levého dolního rohu do pravého horního, v opačném případě, tedy z levého horního do pravého dolního je to přímka sestupná. Diagonály často také vedou divákovu pozornost. Často jsou také využívány k vyjádření prostoru – viz. lineární perspektiva (viz. obrázek 7).

Diagonálu v obraze lze jednoduše vytvořit nakloněním fotoaparátu, což ale v kinematografii není příliš obvyklý jev. Ve filmech diagonála klasicky využívá např. jako paprsky dopadajícího světla do místnosti (viz. obr. , vzniká tedy na rozhraní světla a stínu, kontrastu světlotónálního).

Obr. 15 – *Diagonální linie*Obr. 16 – *Diagonální linie světelných paprsků*

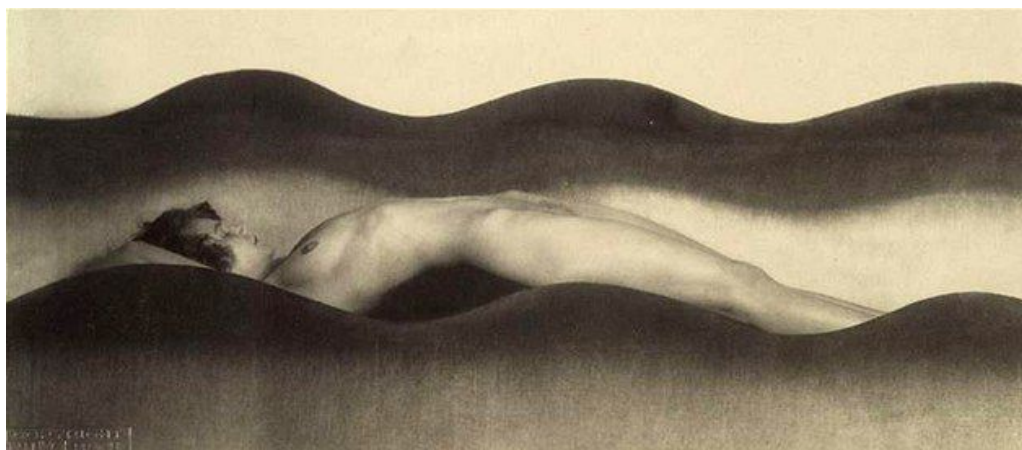
### 3.4 Křivka

Křivka má již ve svém názvu křivost, tedy určitý pohyb a dynamiku. Vyjadřuje smyslnost,

svůdnost, přitažlivost, eleganci. Ne nadarmo je to symbol přitažlivé ženy (obr. 17). Symbol křivky lze chápat jako vzestup, rozpínavost či klesání a útlum.

„Všeobecně rozlišujeme dva druhy křivek:

- a) Geometricky neurčité křivky – kde původ vzniku si představujeme jako produkt přírodního (vegetačního, biologického apod.) vytváření, např. rostliny, živočicha, horniny.
- b) Geometrické křivky – vytvořené racionálně, kde tvar je výrazem poznaného zjevného, zákonitého matematického pořádku, který je možno mechanicky zkonstruovat.“<sup>15</sup>



Obr. 17 – František Drtikol, *Vlna*

V přírodě se křivky vyskytují často. Lze ji nalézt např. v tvaru zákrut říčního koryta, křivkou je stočený had či ulita šneka. Tato křivka vyvolává silný dojem nepokoje.

V umění se pracuje často také s křivkou ve tvaru písmene S – tzv. serpentinatou, známou od dob řeckého umění. Řeční sochaři se snažili zachytit postavy v kontrastu, který silně připomíná právě písmeno S a je nejideálnějším postavením pro zobrazení krásy lidského těla.

Umělecký sloh, který nejvíce pracoval s křivkou, byla secese. Zobrazovala různé ornamenty, rostlinné motivy, harmonii a právě proto křivka byla vhodným znázorněním myšlenky secesního slohu.

### 3.5 Imaginární vs skutečné linie

V obraze můžeme pozorovat linie, které jsou vyobrazeny nějakým prvkem, např. ubíhající koleje vlaku či alej vysokých stromů, jež se pnou do výšky. To jsou linie

<sup>15</sup> CRHÁK, František a Zdeněk KOSTKA. *Výtvarná geometria*. Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1986, s. 16.



skutečné. Existují však i linie imaginární. Nejsou na obraze zřetelné a lidské oko si je spíše jaksi domýšlí. Je to například linie pohledu. Pokud je na obraze zachycena lidská tvář, oko a mozek okamžitě směřují pohledem tam, kam se dívá postava na obraze. S tím souvisí i komponování postavy do prostoru, je vždy lepší nechat více místa před postavou než za ní, aby měla prostor se v obraze dívat.

### 3.6 Pošťák Pierre

Přemýšlel jsem, jak jednotlivé prvky, které rozklíčovával jsem v dosavadních částech své práce, nějakým způsobem zesyntetizovat do komplexního celku. Formu, která se nakonec ukázala jako nejvhodnější, jsem zvolil proto, že nastiňuje naprosto jednoduchý smyšlený příběh obyčejného člověka, který se během svého dne setkává s různými výjevy, na nichž můžeme právě jednotlivé linie rozeznat. Třešničkou na dortu je zvědavost a přehled o výtvarném umění a jeho historii a tak věci, které vidí, mu dodávají asociace na další odkazy.

Říkejme našemu hlavnímu hrdinovi Pierre a aby to byl příběh o to poetičtější, nechme ho žít na jihu Francie. Představte si, jako by to byla scéna z filmu Jean-Pierre Jeuneta, s tonálním zabarvením celé atmosféry do teplých barev, hřejivého sluníčka, dobrého vína a usměvavých lidí.

Pierrovi je lehce přes čtyřicet let. Celý život byl tak trochu podivín, ženy ho nebavily, vyrůstal na jihu Francie pouze s maminkou, která, budiž jí země lehká, zemřela před pěti léty. Studia zanechal a chvíli se živil jako zahradník. Potom dostal pracovní nabídku zahradničit na zámku jednoho lorda v Anglii a odjel tam. Příliš dlouho tam nepobyl, podíval se sice na majestátní viktoriánsky-gotický Big Ben, jehož stěny se vertikálně majestátně tyčí k nebi. Pro Pierra tato vysoká vertikální linie vytváří hranici mezi jeho vzpomínkami na rovinnatou horizontální krajinu Francie a odosobněným světem anglického velkoměsta, kde mu nikdo nerozuměl a kde on nerozuměl tamním mravům. Pierrovi se nakonec zastesklo po domově a po anglicku se vytratil do rodné Francie.

Doma nastoupil jako listonoš u místní pošty, u této práce už zůstal a naučil se jí mít svým způsobem rád.

Pierre se každé ráno probudil prudkým paprskem, který dopadl na jeho postel. Promnul si oči, posadil se na postel a mžoural do sluníčka. Ta scéna byla ne nepodobná, byť daleko intimnější, Caravaggiovu Povolání svatého Matouše. Místnůstka je celá potemnělá, nábytek je vidět jen v jemných obrysech. Dramatické světlo přichází po diagonále zprava, tedy proti směru pohledu, kterým normálně čteme, a tak se vyjímá právě místo, kde Pierre

sedí. Vypadá to jako scéna z filmu, klidně by tento okamžik mohl trvat věčně.

Pierre ovšem nemůže celý den lenivět, jak by se na správného Francouze slušelo a patřilo. Musí rozvézt poštu. Vstane tedy z postele, usrkne kávy, zakousne croissant a vyjde na zápraží. Ještě jednou zamžourá do sluníčka a vyrazí na cestu. Sjede kopec z návrší kde bydlí a vyrazí krásnou alejí na svoji každodenní cestu. Z jeho pohledu silnice ubíhá kamsi do neznáma, do úběžníku, který vlastně neexistuje. Pierre v tom spatřuje krásnou parafrázi se svým životem. Také vlastně neví, kam směřuje. Ale někdo kdysi říkal, že i cesta je cíl, ne? Možná na tom něco bude. Pierre přidá plyn, motorka zachrčí a rozjede se o pár otáček rychleji. Necháme Pierrovi odstup a podíváme se na jeho cestu pěkně z povzdálí. Silnice nám horizontálně lemuje obraz, kolem ní vyrůstají majestátní stromy, pnoucí své koruny do nebeských výšin. Krajina je zahalena do lehké mlhy a ranního oparu. Stromy vypadají ještě vyšší než ve skutečnosti jsou i díky tomu, že vzduch je plný ranní vlhkosti a atmosféra má namodralý nádech.

Pierre na svém motocyklu pomalu sjede do městečka. Míří na poštu, kde ho čeká každodenní snůška psaní určených pro místní obyvatele. Malé městečko se ještě nestačilo probudit do svého každodenního shonu a vrčení Pierrovy motorky je jediným zvukem, který se rozléhá po úzkých kamenných uličkách. V moři typické jihofrancouzské architektury je právě místní pošta výjimečnou stavbou. Je to na místní poměry vysoká a úzká budova s množstvím okem a jasným vertikálním laděním nosných ocelových plátů zabudovaných ve fasádě. Projektant který ji navrhoval byl velký obdivovatel konstruktivistických umělců a funkcionalistické architektury. Pierre se pokaždé zastaví před vchodem, vzhledne vzhůru a přímo nad nejvyšším bodem pošty, kde se jednotlivé rovnoběžné linie opticky sbíhají, bývá v tuto dobu slunce. Pierra napadlo, že to je vlastně taková cesta do nebe. A taky zpět.

Pierre nabere plnou tašku dopisů a zběžně prohlédne adresáty. Vždy, když je mezi nimi paní Marlene, vyloudí mu to nenápadný úsměv na tváři. Byť o ženy nejeví takový zájem, s Marlene to je jinak. Potíží je, že Pierre je nesmělý a bojí se Marlene pozvat na randesvouz. Na statek, kde Marlene žije, se jede nádhernou bukovou alejí, která se vine podél malé říčky. Pierre miluje projížďku touhle cestou pro její dynamiku a vzrušivost. Je totiž plná zatáček, kolem meandrů říčky. Tyto elegantní linie Pierrovi připomínají krásné Marleniny křivky. Představuje si, jak by prstem jezdil po jejich bocích, rty by líbal její šíjí a hladil její nádherně dlouhé nohy. Ach, Marlene!

Na závěr celého dne jezdívá Pierre kolem slunečnicových polí. Protože i náš Pierre je takový lehký podivínek a vrána k vráně sedá, oblíbil si expresivní tvorbu Vincenta van Gogha. Sledoval Goghovy obrazy po celé hodiny. Přitahovala ho nervózní linie. Říká se,

že psychicky labilního umělce děsily prázdné plochy. Musel za každou cenu vyplňovat, aby tam nezůstávala prázdná místa. Pierre se v tom našel. Také si připadal takový osamělý a nevěděl jak má svá prázdná místa v životě zaplnit.

Den se pomalu nachyluje, a tak Pierre se odebere domů. Jeho pout' končí při západu slunce, které se pomalu schovává za mořský horizont. Tak jako končí pout' slunečního kotouče, doznívá i Pierrův den a tak jako zvolna nastupuje noc, tak pomalu se Pierrův příběh zatmívačkou uzavírá.

## 4 ROZBOR FILMU ORGAN Z DRAMATURGICKÉHO HLEDISKA ŘEŠENÍ OBRAZU S DŮRAZEM NA VYUŽITÍ LINIÍ

Film *Organ* je jednou z perel slovenské kinematografie. Jsou pod ním podepsáni režisér Štefan Uher, scénárista Alfonz Bednár, kameraman Stanislav Szomolányi, architekt Anton Krajčovič, hudební skladatel Ján Zimmer, střihač Maximilián Remeň a mnozí další. Film byl natočen v roce 1964. V následujícím roce dostal na festivalu v Locarnu Osobitnou cenu poroty, tehdy nejvyšší ocenění slovenského filmu, ale počátkem 70. let byl uklizen do trezoru a do distribuce se dostal až v roce 1987. *Organ* je po *Slnku v sieti* druhým společným dílem trojice režisér – scénárista – kameraman, resp. Uher – Bednár – Szomolányi.

Příběh je situován do válečného Slovenska. Malé městečko žije v křehké rovnováze s klášterem. Náhle se do kláštera dostane mladý polský válečný zběh, který má dar od boha hrát královsky na varhany. Jeho postava je katalyzátorem nastávajícího sledu dění. V kontrastu tu proti sobě stojí jednotlivec vůči systému, světská moc versus duchovní krása. V prvním plánu hrají bohem obdařený Felix proti netalentovanému Bachňákovi, ale pod povrchem je to film o hudbě, o monumentalitě a hrůzách válečného světa.

Režisér Uher si do hlavních rolí vybral převážně neherce. Jak zběh a posléze bratr Felix, obsazený Alexandrem Březinou, tak i regenschori Vendelín Bachňák, kterého hrál František Bubík, opravdový varhaník z Bardějova, byli neherci. V roli mladé nevěsty Nelly se představila Hana Maciuchová, která odmítla slovenský dabing a hrála slovensky.

Obsazení neherci bylo možná inspirací z francouzské nové vlny, odkud tvůrci čerpali inspiraci. Také snaha točit v exteriérech a nikoliv v ateliéru je toho důkazem. Natáčení probíhalo v gotických kostelech v Levoči, Bardějově a Jindřichově Hradci a také v Jasově. Szomolányi považoval výběr prostředí za velmi důležitý. Původně bylo v plánu natáčet v bardějovském kostele, ale kameraman přesvědčil režiséra, že chrám sv. Jakuba v Levoči lépe reflektuje monumentalitu hudby. Umístění kláštera nad město, tak, aby mohl pohledem dění v mrzkém městě kontrolovat, jistě také není náhodné. Důležitým cílem byla co největší autentičnost, což bylo zase inspirováno dokumentárním filmem. Dle Szomolányiho si obsazení neherců vyžaduje i jiný způsob snímání, svícení a vůbec komunikace. Bylo velmi důležité, aby herci splynuli s prostředím, stejně tak i štáb. Pro kameru bylo podstatné si udržet jistý distanc, aby se herci necítili stísněně a nejistě. V komunikaci tak volil nenápadnější styl, používal optiku s delším ohniskem. Co se týče osvětlení, blížil se více minimalističtějším řešení světelné atmosféry, která se mnohdy blížila realismu. Jako jeden z prvních kameramanů začal používat odrazné desky a nechal

si vyrobit speciální světelné zdroje, nitrafotkové rámy s pauzovacím papírem, díky nimž dostal měkké světlo a vytvořil tak intimní světelnou atmosféru.

Tak, aby Szomolányi zachytil kontrast duševně čistého kláštera a zkaženost městské honorace, zvolil odlišnost linií v dramaturgii obrazu. Kladné hodnoty, které ve filmu představuje Felix, kostel, sochy, les jsou snímány s důrazem na vertikálnost, konkrétně tedy svislic vysokých stromů, varhanových píšťal či kulečnickových tág. V druhém plánu tak vlastně nádherně zobrazuje i vnitřní stav postav, nenásilně, ale velmi přesně definuje jejich postoj vůči světu. Zároveň také ukazuje, jaké hodnoty považuje za stálé a neměnné.

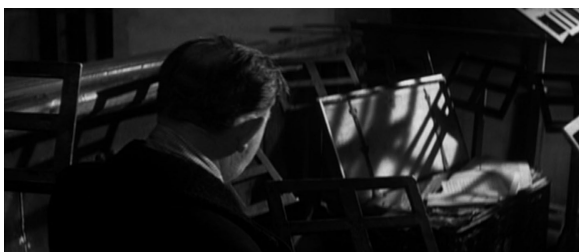


Obr. 18 – Štefan Uher, *Organ*, 1964, 00:02,47



Obr. 19 - Štefan Uher, *Organ*, 1964, 00:05, 27

Okolní svět, který nedosahuje morálních hodnot, je protkán liniemi pokřivenými a spleťnými (viz obrázky níže).

Obr. 20 - Štefan Uher, *Organ*, 1964, 47:06Obr. 21 - Štefan Uher, *Organ*, 1964, 1:06:06Obr. 22 - Štefan Uher, *Organ*, 1964, 6:33Obr. 23 - Štefan Uher, *Organ*, 1964, 6:43

Velmi důležitým prvkem ve výtvarnosti obrazu je jistě volba černobílého materiálu umocněná širokoúhlým poměrem stran. Černobílý film je považován za výtvarnější než barevný materiál. Je nutné také přihlídnout k tehdejšímu technickému zpracování barevného negativu, jehož kvalita byla mnohdy pochybná a riskovat se příliš nevyplatilo. Technicky náročné bylo vůbec to, aby barvy vlastně vyšly. Proto i během studií na FAMU byl Szomolányi veden především k černobílému podání obrazu.

V *Organu* je kladen důraz i na pohyb kamery. Všiml jsem si, že, častý je pohyb směrem dozadu, tedy že kamera snímá např. náměstí a potom odjíždí, přestřuje a do prvního plánu se dostává dvojice postav, které vedou dialog (obr. 24 a 25). Tento princip je ve filmu zopakován vícekrát. Kamerová jízda také umocňuje dojem majestátnosti církevních staveb.

Obr. 24 - Štefan Uher, *Organ*, 1964, 34:48Obr. 25 - Štefan Uher, *Organ*, 1964, 35:00

Díky citu kameramana pro úžasné filmové kompozice jsou jednotlivé obrazy téměř až fotografiemi. Kompozice jsou snímány do hloubky pole, nikdy to není pouze jedna rovina, ale příběh se odehrává ve více rovinách. Pro příklad uvádím okamžik, kdy Nella přichází

za Felixem si poslechnout jeho hudbu. V několika plánech ji vidíme na pozadí křivek, které symbolizují ženskost, a v odraze zrcadla je zachycen Felix sedící u varhan, přičemž na pozadí jsou čisté vertikální linie píšťal. (viz obrázek 26)



Obr. 26 - Štefan Uher, *Organ*, 1964, 00:41,48

Szomolányiho jednotlivé výjevy jakoby ukazovaly jeho vlastní příběh po příchodu do Prahy. Ztvárněním obrazů, soch a architektury vzdával hold pražskému kulturnímu životu – tak, jak se mu otevíraly brány ateliéru, galerií a starých pražských chrámů.<sup>16</sup>

Organ je nutné vnímat v kontextu doby, jak v rámci příběhu, tak i kameramanské práce. Uher zvolil rozvláčnější a pomalejší tempo vyprávění, pro dnešního diváka to mnohdy může být těžko stravitelné. Vyvrcholení samotného filmu není uzavřené, Felix utíká z kláštera pryč a opakovaně se vrací do lesa, kde se mu naskýtá obraz zmasakrovaných lidských těl. Jeho cesta, kam bude směřovat dál, není uzavřena ani naznačena. Uher ponechává příběh s otevřeným koncem, což dává divákovi větší prostor pro přemýšlení a hlavně příběh potom daleko více rezonuje v člověku samotném. Szomolányi podpořil Uherovu vizi ve všech možných aspektech a je nutné říci, že toto dílo je opravdu skvostem nejen slovenské nové vlny, ale kinematografie vůbec.

<sup>16</sup> BLECH, Richard. *Kameraman Stanislav Szomolányi*. 1. vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2005. ISBN 80-851-8740-X, s. 72.

## ZÁVĚR

V této práci jsem věnoval kompozici a dramaturgii obrazu se zaměřením na linie. Strukturu své práce jsem řešil tak, že od jednotlivých prvků, které jsem popisoval a objasňoval, tedy spíše od analytického přístupu jsem směřoval k syntéze v podobě smyšleného příběhu, na kterém ukazují, kde lze linie v běžném dni zaznamenat. Shrnutím celé práce je rozbor filmu *Organ* od režiséra Štefana Uhera a kameramana Stanislava Szomolányiho.

Nebylo pro mě snadné napsat práci o tomto tématu s určitou strukturou, ale myslím, že se to nakonec povedlo. Byť zpočátku se dílo jeví jako poněkud těžkopádnější běh, tak ve finále je to krásný finiš.



## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- BARAN, Ludvík. *Zázraky filmového obrazu*. Praha: Panorama, 1989. ISBN 80-703-8036-5.
- BARTOŠ, Michal. *Kompozice v digitální fotografii*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2008. ISBN 978-80-251-2230-3
- BLECH, Richard. *Kameraman Stanislav Szomolányi*. 1. vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2005. ISBN 80-851-8740-X
- CLEMENTS, Ben a David ROSENFELD. *Photographic composition*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1974. ISBN 04-422-3212-8
- CRHÁK, František a Zdeněk KOSTKA. *Výtvarná geometria*. Bratislava, Slovenské pedagogické nakladatelství, 1986.
- FREEMAN, Michael. *Kompozice v praxi: Kompozice*. Brno: Zoner Press, 2012. ISBN 978-80-7413-193-6
- HOCKNEY, David. *Tajemství starých mistrů*. Přel. K. Zvelebilová. Praha: Slovart, 2003. ISBN 80-720-9474-2.
- JANOUSHKOVÁ, Karla. *Fyziologie zraku pro posluchače filmové a televizní fakulty (studijní skripta)*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakl., 1970
- KACVINSKÝ, Martin. *Stereo video*. Brno, 2010. Bakalářská práce. Masarykova univerzita v Brně, Fakulta informatiky.
- OREL, Miroslav a Věra FACOVÁ. *Člověk, jeho smysly a svět*. Praha: Grada, 2010. ISBN 978-802-4729-466
- RANDULOVÁ, Jana. *Akomodace a konvergence*. Brno, 2008. Bakalářská práce. Masarykova univerzita v Brně, Lékařská fakulta.

## INTERNETOVÉ ZDROJE

<http://www.vysetreni-zraku.cz/inpage/akomodace-a-konvergence/>

[http://www.fotoroman.cz/techniques3/persp1\\_zaklad.htm](http://www.fotoroman.cz/techniques3/persp1_zaklad.htm)

## SEZNAM OBRÁZKŮ

- Obrázek 1 – Vodorovný řez okem
- Obrázek 2 – Orson Welles, Občan Kane, 1941
- Obrázek 3 – Martin Scorsese, Hugo a jeho velký objev, 2012
- Obrázek 4 - Ang Lee, Tygr a drak, 2000
- Obrázek 5 – Ron Fricke, Baraka – Odysea země, 1992
- Obrázek 6 -Jean-Pierre Jeunet, Příliš dlouhé zásnuby, 2004
- Obrázek 7 – Abel Gance, Kolo života, 1923
- Obrázek 8 – Kruhový horopter
- Obrázek 9 – David Hockney, Schéma vývoje malířství
- Obrázek 10 – Caravaggio, Košík s jablky
- Obrázek 11 – Cezanne, Jablka
- Obrázek 12 – Leni Riefenstahl, Triumf vůle, 1935
- Obrázek 13 – Vertikální linie
- Obrázek 14 – Horizontální linie
- Obrázek 15 – Diagonální linie
- Obrázek 16 – Diagonální linie dopadajícího světla
- Obrázek 17 – František Drtikol, Vlna
- Obrázek 18 – Štefan Uher, Organ, 1964
- Obrázek 19 – Štefan Uher, Organ, 1964
- Obrázek 20 - Štefan Uher, Organ, 1964
- Obrázek 21 – Štefan Uher, Organ, 1964
- Obrázek 22 - Štefan Uher, Organ, 1964
- Obrázek 23 – Štefan Uher, Organ, 1964
- Obrázek 24 – Štefan Uher, Organ, 1964
- Obrázek 25 – Štefan Uher, Organ, 1964
- Obrázek 26 – Štefan Uher, Organ, 1964