

# **Vedení pozornosti diváka pomocí ostrosti v dialozích**

Lukáš Kubíček

---

Bakalářská práce  
2019



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací  
Ateliér Audiovize  
akademický rok: 2018/2019

## **ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE**

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Lukáš Kubíček**  
Osobní číslo: **K16123**  
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**  
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Kamera**  
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**  
**Vedení pozornosti diváka pomocí ostrosti v dialozích**  
  
**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. a nahrát do příslušné složky na NAS-FMK.

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

**2. Praktická část: Výstupní dílo:**

**a) 2 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem.**

**b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah: 2x normostrany.**

**c) V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ**

studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a – h (dle zadání praktické části práce na oboru Produkce). Tyto data odevzdává za projekt vždy jeden člověk nutná konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář "Údaje o bakalářské práci studenta".

V samotné složce na AAV-NAS, označené "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:

-BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 9788073312176.  
-BROWN, Blain. Cinematography: Theory and Practice: Image Making for Cinematographers and Directors. Routledge, 2016. ISBN 9781138940925 -EIGL, Jan, BLUMOVÁ, Věra. Optické základy obrazové techniky. Praha. AMU, 1993

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Art. Július Liebenberger, ArtD.  
Ateliér Audiovize  
Datum zadání bakalářské práce: 3. prosince 2018  
Termín odevzdání bakalářské práce: 6. května 2019

Ve Zlíně dne 3. prosince 2018

  
doc. Mgr. Irena Armutidisová  
děkanka



  
Mgr. Pavel Bednařík  
vedoucí ateliéru

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

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;
- podle § 60 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 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;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 1.5.2019

Jméno a příjmení studenta: LUKAŠ KUBÍČEK

podpis studenta

## **ABSTRAKT**

Tato bakalářská práce se zabývá principy, které jsou klíčové pro vedení pozornosti diváka v rámci dialogů pomocí ostrosti. Především je zkoumaná vlastnost ostrosti jako výrazového prvku, s nímž se pracuje na základě dramaturgie podle literární předlohy.

Klíčová slova: ostrost, dialogy, kameraman, výrazové prostředky, dramaturgie scény

## **ABSTRACT**

This bachelor thesis focuses on principles, that are key for leading a viewer's attention during dialogues by using focus pulling. Emphasis is placed on the importance of using focus, as one of expressive elements, based on the dramaturgy that refers to a literary script.

Keywords: focus, dialogues, Director of Photography, expressive elements, dramaturgy of scene

Chtěl bych poděkovat Mgr. art. Júliusovi Liebenbergerovi, ArtD. za odborné vedení této bakalářské práce, jeho věcné připomínky a čas věnovaný mému studiu.

Zároveň také děkuji Petru Bebjakovi za jeho ochotu konzultovat osobně jeho film Čiara.

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



# OBSAH

<b>ÚVOD.....</b>	<b>8</b>
<b>I TEORETICKÁ ČÁST.....</b>	<b>9</b>
<b>1 DEFINICE OSTROSTI A HLOUBKY POLE.....</b>	<b>10</b>
1.1 OSTROST .....	10
1.2 HLOUBKA POLE .....	11
1.3 TECHNICKÁ OSTROST .....	12
<b>2 VYUŽITÍ OSTROSTI JAKO VÝRAZOVÉHO PROSTŘEDKU .....</b>	<b>14</b>
2.1 PODPORA NARATIVU .....	14
2.1.1 Absolvent .....	15
2.1.2 Osm hrozných .....	16
2.2 VELKÁ HLOUBKA POLE V DIALOZÍCH .....	18
2.2.1 Občan Kane .....	18
2.2.2 Split diopter .....	20
2.3 DRAMATURGIE SCÉNY .....	22
2.3.1 Rytmus .....	22
2.4 VEDENÍ POZORNOSTI NA ZÁKLADĚ DRAMATURGIE .....	23
2.4.1 Čiara – Hřiště .....	23
2.4.2 Čiara – Zahrada .....	27
2.4.2.1 Absolvent .....	31
2.4.3 Vazba záběrů .....	32
2.4.3.1 Vypouštění postavy .....	33
2.4.4 Blocking .....	34
2.4.5 Spolupráce kameramana a ostříče .....	36
<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>38</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....</b>	<b>39</b>
<b>SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ .....</b>	<b>40</b>
<b>SEZNAM OBRÁZKŮ .....</b>	<b>41</b>



## ÚVOD

Vizuální a obsahová stránka audiovizuálního díla je podmíněna využíváním různých výrazových prostředků. Těch využívá kameraman, aby pomocí jejich promyšleného využití pomohl vyprávět příběh filmu a vyvolal u diváka patřičný emotivní dopad. Mezi výrazové prostředky kameramana patří zejména práce s kompozicí, vhodně zvolené světlotonální řešení scény s důrazem na správnou expozici, práce s barvou, estetické řešení pohybů kamery a volba správných rakurzů. Posledním důležitým výrazovým prostředkem je využití optiky. S tím souvisí volba velikosti záběrů a práce s ostroť.

Přestože ostrost může být brána jako podmínka technicky správného a kvalitního obrazu, neměla by zůstat pouze technickým prvkem, jelikož se jedná o jeden z nejúčinnějších nástrojů, které dokáží vést pozornost diváka při sledování audiovizuálního díla. Je-li práce s ostroť, na základě scénáře, důkladně promyšlená, může se stát velmi účinným dramaturgickým prvkem, který pomáhá narativu filmu.

Cílem této práce je prozkoumat, jakým způsobem může promyšlené využití ostroty, jako výrazového prostředku, pomoci vyprávět příběh filmu. Především, jak ovlivňuje literární předloha rozmyšlení tvůrce nad koncepcí scény a přístupu k ostroty v dialogových scénách. V závěru práce se budu také zabývat, jakým způsobem mezi sebou kooperují režisér, kameraman a ostříž v závislosti na dramaturgii scény.

## **I. TEORETICKÁ ČÁST**

## 1 DEFINICE OSTROSTI A HLOUBKY POLE

Nejprve bych definoval dva důležité pojmy, které budou v práci často zmíněné. Zásadní je samotná ostrost; vnímání ostrého a neostrého obrazu. Dalším jevem je hloubka pole, která udává rozsah vzdáleností, ve kterém jsou objekty vnímány jako ostré.

### 1.1 Ostrost

Ostrost a neostrost obrazu je dána velikostí rozptylového kroužku. Ten vzniká po průchodu paprsků optickou soustavou (objektivem) v obrazové rovině. Tou lze chápat filmovou surovinu nebo elektronický snímač. Jelikož rozlišovací schopnost zobrazovacích systémů má své limity, k dokonale ostrému zobrazení dochází jen teoreticky. Ve skutečnosti se rozptylový kroužek zobrazí jako malá kruhová ploška snímaného předmětu. Nejmenší možnou plochu, kterou dokáže objektiv zaostřit nazýváme Airyho disk. Vnímání ostrého obrazu, který fakticky dokonale ostrý není, je podmíněné nedokonalostí lidského oka. Z fyziologického hlediska není lidské oko schopné rozpoznat bod, jenž je menší než průměr čípku, tj. 0,005 mm. Ve fotografii byl limit rozptylu stanoven na 0,25 mm při pozorování snímku o velikosti 8x12 palců ze vzdálenosti 38 cm.<sup>1</sup>

V kinematografii závisí tolerance na velikosti filmového políčka nebo snímače. Pro standardní 35 mm film je tolerance 0,025 mm, pro 16 mm film 0,015 mm.<sup>2</sup> Hodnoty jsou rozdílné, jelikož obraz na menším políčku musí být pro finální projekci více zvětšen.

Rozptylový kroužek je tedy nejostřejší v obrazové rovině. Čím vzdáleněji se paprsky protínají od obrazové roviny, tím je průměr rozostření větší. Změnu velikosti rozptylového kroužku lze dosáhnout posunutím čočky, která směřuje paprsky do obrazové roviny, nebo posunutím samotného předmětu. Z fyzického hlediska je však možné zaostřit pouze na jednu vzdálenost. Výsledný obraz se skládá z celé škály rozptylových kroužků. Princip rozptylového kroužku úzce souvisí s hloubkou pole. Především při výpočtu jejího rozsahu.

Zdravé lidské oko neustále vyrovnává ostrost pomocí očních svalů. Přirozenou vlastností člověka je ostré vnímání okolního prostředí. V důsledku individuální osobní zkušenosti může být neostrost chápána jako chyba, protože se člověku jeví jako nepřirozená vlastnost.

---

<sup>1</sup> PONEC, Jan. Optické přístroje 2. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012, s. 93.

<sup>2</sup> American Cinematographer Manual. 7. California: A S C Holding, 1993, s. 161. ISBN 978-0935578119.

Na základě tohoto poznání může být neostrosti, v rámci dramaturgie, přisuzován pocit nepřírozenosti, zmatení a provokace.

## 1.2 Hloubka pole

Jedná se o jev, který vzniká kolem obrazové roviny po průchodu paprsků optickou soustavou. Za pozornost stojí fakt, že jelikož bývá snímána prostorová scéna, obraz procházející skrze objektiv má také prostorovou podobu. Zachycený obraz na stínítku, snímáči nebo filmu má však dvourozměrný charakter. Následkem toho jsou ostré předměty, které mají nejmenší rozptylové kroužky právě v obrazové rovině. V blízkosti obrazové roviny lze však vnímat i relativně ostře detaily, které následkem prostorového průchodu optickou soustavou dopadají před ní a za ní.<sup>3</sup> Tím mohou být definovány další dvě roviny, za nimiž už neostrost není přípustná. Oblast těchto dvou hraničních rovin se nazývá hloubkou pole. V mezním úseku hloubky pole se tedy nachází objekty, které jsou vnímány jako ostré.

Na velikost hloubky pole má vliv více faktorů. Jedním z nich je již zmíněný *rozptylový kroužek*, dále *clona*, *ohnisková vzdálenost objektivu*, *vzdálenost předmětu od obrazové roviny* a *velikost snímáče*. *Clona* omezuje množství světla procházející optickou soustavou. Definuje se clonovým číslem jako poměr ohniskové vzdálenosti objektivu a vstupní pupily objektivu. Čím více se zavírá otvor clony, tím více prochází rovnoběžně s optickou osou. Výsledkem je větší hloubka pole. Objektivy s *kratší ohniskovou vzdáleností* vytváří velkou hloubku pole a naopak. Čím bude *objekt vzdálenější* od roviny obrazu, tím bude hloubka pole větší. Při použití identické optické soustavy se bude hloubka pole na *větším snímáči* jevit *větší* než na menším snímáči.

*Velká hloubka pole* znamená, že vzdálenost mezi *hraničními rovinami* ostrosti je velká. Většina objektů se v hloubce prostoru bude jevit jako ostrá. *Malá hloubka pole* znamená pravý opak, tudíž oblast pro zaostření předmětu je velmi malá. Pro zjištění rozsahu hloubky pole, se musí vycházet z výpočtu pro tzv. *hyperfokální vzdálenost*. Je-li objektiv zaostřen na nekonečno, veškeré předměty od nekonečna po tuto vzdálenost se jeví jako ostré. K výpočtu hyperfokální vzdálenosti slouží následující vzorec.

---

<sup>3</sup> PONEC, Jan. Optické přístroje 1. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012, s. 48.

$$H = \frac{f'^2}{c \cdot p}$$

H – hyperfokální vzdálenost

$f'^2$  – ohnisková vzdálenost

c – clonové číslo

p – velikost rozptylového kroužku (*Circle of confusion*)

S – vzdálenost objektu od obrazové roviny

Zjištěním hodnoty hyperfokální vzdálenosti může být vypočítána vzdálenost krajních rovin ostrosti. Pro zjištění bližší a vzdálenější polohy roviny ostrosti slouží vzorce uvedené níže.<sup>4</sup>

$$\text{bližší rovina } Z1 = \frac{H \cdot z}{H + z}$$

$$\text{vzdálenější rovina } Z2 = \frac{H \cdot z}{H - z}$$

Kritériem pro hodnocení přípustné neostrosti je velikost finální projekce. Předmět, který bude vypadat v televizi ostře, může při kinoprojekci vypadat rozostřeně. Taktéž míru akceptovatelného rozostření v hraničních rovinách může každý člověk vnímat subjektivně.

### 1.3 Technická ostrost

Z technického hlediska lze uvažovat o ostrosti jako o vlastnosti, která definuje ostrý obraz jako technicky kvalitní – správný (**obr. 1**). Naopak obraz, který je neostrý můžeme považovat z technického hlediska za nekvalitní – chybný. Ostrosti a neostrosti lze využívat jako jistého stylizujícího prvku, přesto by obraz neměl vykazovat kvalitativní vady v podobě špatného doostření. Tato chyba může být často pozorována u záběrů zpravodajského charakteru, kde kameraman musí pohotově reagovat na aktuální situaci, která se už nebude opakovat, v takové chvíli je často těžké udržet objekt v ostrosti. Tato chyba však bývá v žurnalistice více tolerována než ve filmové tvorbě. Hraný film pracuje s divákovou pozorností mnohem intenzivněji než žurnalistika. Často jej drží v napětí díky drobným nuancím, které přidávají

---

<sup>4</sup> PONEC, Jan. Optické přístroje 1. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012, s. 95.

filmu na autenticitě. Příkladem může být dialogová scéna, kde jsou obličeje snímány v detailu. Bude-li detailní záběr na obličej nedoostřený, bude záběr rušivý a pro diváka matoucí. Příklad špatně doostřeného záběru lze pozorovat na **obrázku č. 2**. Technická kvalita obrazu z hlediska ostrosti je zpravidla starostí 1. asistenta kamery neboli ostřiče. Není-li na natáčení přítomen ostřič, spadá tato povinnost pod kameramana, případně asistenta kameramana – švenkra.



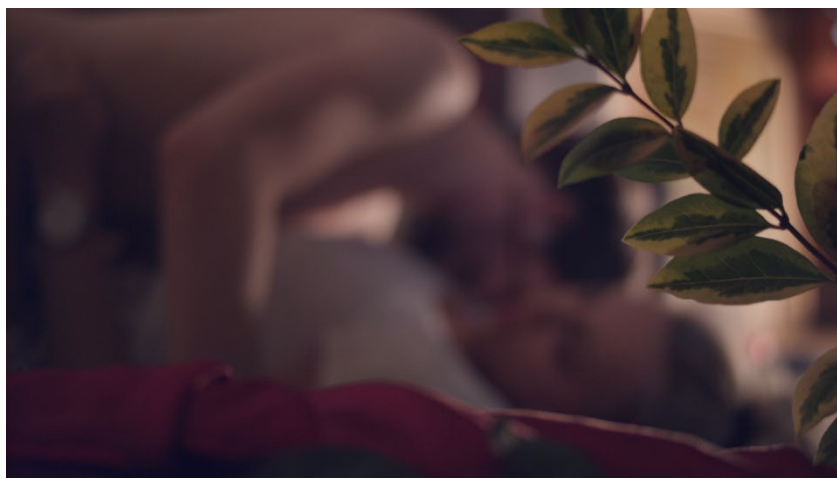
Obrázek č. 1 – správně doostřený obraz



Obrázek č. 2 – špatně doostřený obraz

## 2 VYUŽITÍ OSTROSTI JAKO VÝRAZOVÉHO PROSTŘEDKU

Princip využívání ostrosti nespočívá pouze v její technické funkci, ale také ve funkci dramatické. Při důkladném a promyšleném zacházení s ostrostí a hloubkou pole, může tvůrce budovat vztahy mezi postavami a objekty v rámci mizanscény. Důležitým aspektem je vedení pozornosti diváka, které může být cíleně ovlivňováno. Přeostrnění z postavy na postavu během dialogu bývá běžným postupem. Působivá je i metoda zadržování informací, jenž nabádá diváka k využití jeho fantazie a zapojuje ho do aktivního vnímání děje (*obr. 3*).



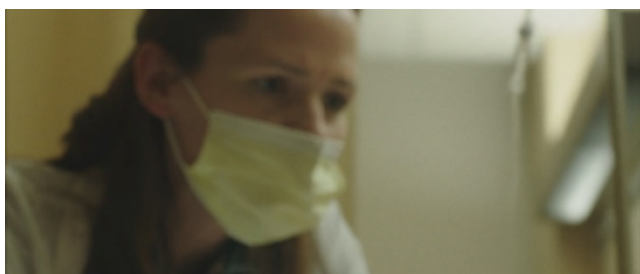
Obrázek č. 3 – zatajení informací

### 2.1 Podpora narativu

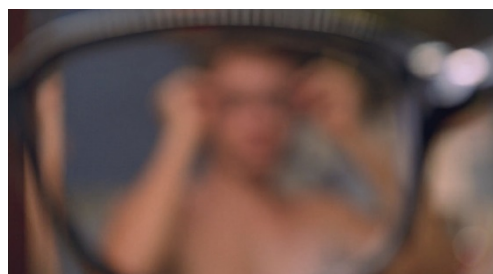
Zacházení s ostrostí jako s výrazovým prvkem je důležitou součástí při snímání scény. Důkladně promyšleným přeostrňováním (anglicky *focus racking*) se dá esteticky pomoci vyprávět příběh filmu. Je klíčové, aby tvůrci (zejména režisér a hlavní kameraman) měli jasně definované vyznění scény. Pro dosažení patřičného výrazu musí být vhodně zkombinované techniky snímání – velikost záběru, hloubka ostrosti a tempo přeostrnění.

Typické stylizující využití ostrosti se nachází ve scénách, kde se postava probouzí nebo je ovlivněna alkoholem, či psychotropní látkou. V takových případech bývá záběr řešen přechodem z neostrého obrazu do ostrého (*obr. 4*). Jako další příklad častého využití ostrosti ve filmu jsou sekvence, kde si postava sundává brýle z očí. Pomocí ostrosti lze v divákovi vyvolat pocit přítomnosti známého fyzického jevu, tj. rozmazaného vidění skrze brýle (*obr. 5*).





Obrázek č. 4 – Dallas Buyers Club (2013)



Obrázek č. 5 – Spider-Man (2002)

### 2.1.1 Absolvent

Příkladem mnohem propracovanějšího využití ostrosti v rámci celkové dramaturgie filmu je scéna z oscarového filmu *Absolvent* (*The Graduate*, 1967) režiséra Mika Nicholse, ve které se hlavní hrdina Benjamin svěřuje své dívce s faktem, že měl dlouhodobý poměr s její matkou – paní Robinsonovou. Od začátku filmu divák sleduje vývoj vztahu mezi Benjaminelem a paní Robinsonovou. Tento časový úsek zabírá zhruba polovinu času celého filmu, než se Benjamin seznámí s Elaine, té se po krátké chvíli od seznámení k poměru přiznává. V čase 1:10:00 se v záběru objevuje Elaine, která mění pohled z Benjaminova na matku v pozadí, ta odchází pryč (*obr. 6*). Současně s jejím pohledem se velmi dynamicky přestří na matku v zadním plánu (*obr. 7*). Vzápětí Elaine vrací pohled zpět na Bena. Zde bych chtěl vystihnout důkladně promyšlenou práci s přestřelením zpět na Elaine (*obr. 8*). Jeho délka je velice intenzivní a trvá celých 8 vteřin. Způsob využití dokonale vystihuje absurditu situace, zejména niterního rozpoložení Elaine. Zároveň vyvolává emoční dopad u diváka, jemuž dává prostor vcítit se do situace. Zejména volbou pomalého tempa přestřelení a nepřirozenosti neostrého vidění v návaznosti na předchozí dramaturgii. Emoční reakce je docílena především důkladně dlouhým budováním vztahu mezi Benem a paní Robinsonovou. Jelikož divák přistupuje k ději na základě společensky vžitých konvencí, vnímá narativ filmu nejlépe za pomoci tvorby souhrnných vztahů. Čím bohatější bude síť formálních vztahů ve filmu, tím se zvyšuje šance, že tvůrcem zamýšlený zvrat, bude mít u diváka chtěný emoční dopad.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 91. ISBN 978-80-7331-217-6.



Obrázek č. 6 – Elaine se dívá na Benjamina (The Graduate, 1967)



Obrázek č. 7 – Elaine se otáčí na matku v pozadí (The Graduate, 1967)



Obrázek č. 8 – Elaine vrací pohled na Benjamina  
(The Graduate, 1967)

### 2.1.2 Osm hrozných

Další variantou přístupu k vedení pozornosti diváka pomocí ostrosti uvedu sekvenci z filmu Quentina Tarantina *Osm hrozných* (*The Hateful Eight*, 2015). V závěrečné části filmu se, na základě předchozích událostí, dostává jediná žena do výhodné situace a plíží se

pro mačetu, kterou se může osvobodit od připoutaného muže. Jejím osvobozením by došlo k zásadnímu obratu v ději, tudíž její cesta ke svobodě dramaticky graduje. To především rytmizací celé sekvence kombinací herecké akce, střihové skladby, hudebního doprovodu a dialogů. Využití ostrosti tu hraje také svoji výraznou úlohu. V záběru, kdy se žena snaží rychle doplazit ke se sloupu s mačetou, je ostrost cíleně přenesena ze zoufalé ženy na visící mačetu (*obr. 9 a 10*). Toto přenesení pozornosti má v tuto chvíli více motivací. Jednak je motivováno drobným pohledem ženy na mačetu, jednak pohybem kamery směrem vzhůru, kterým se mačeta dostává do kompozice.



Obrázek č. 9 – počáteční kompozice  
(The Hateful Eight, 2015)



Obrázek č. 10 – přeostržení na mačetu  
(The Hateful Eight, 2015)

Podstatným aspektem je především neustálá snaha o zapojení diváka do filmové formy, snaha manipulovat jeho city. Na ty působí především dynamické prvky filmové formy. V této situaci jde zejména o manipulaci s očekáváním. Přenesení ostrosti na mačetu vyvolává u diváka pocit očekávání. Stříhem na muže, který se snaží probudit dalšího omráčeného muže, však dochází k pozdržení uspokojení, jenž vede ke zvýšení napětí – snaha o vyvolání obavy nebo zájmu.<sup>6</sup> O několik vteřin dál dochází k uspokojení divákovy očekávání. Tarantino se vrací k detailnímu záběru a vidíme, jak se žena zmocní mačety.

V rámci gradace této sekvence bych chtěl zmínit *pravidlo tři*<sup>7</sup>, jenž napomáhá vytvářet napětí a očekávání diváka. Mačeta je v této sekvenci exponovaná celkem třikrát. Nejprve

<sup>6</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 91. ISBN 978-80-7331-217-6.

<sup>7</sup> What is the mysterious 'Rule of Three': Decoding the Rule of Three. [online]. London: Rule of Three Communications Limited, 2011 [cit. 2019-01-19]. Dostupné z: <https://rule-of-three.co.uk/what-is-the-rule-of-three-copywriting/>

náznakem vedle herecké akce, podruhé pomocí ostrosti, potřetí detailním záběrem bez přeostržení. Toto pravidlo podvědomě vede diváka k očekávání, že na třetí pokus dojde k vyvrcholení akce a nastane tak emoční úleva.

Princip manipulace s očekáváním může být nalezen také při využití hudby ve filmu. Jako příklad uvedu film režiséra Fritze *Langa Vrah mezi námi (M, 1931)*, kde vrahova melodie drží diváka v napětí téměř po celou dobu filmu.

## 2.2 Velká hloubka pole v dialozích

Hluboký prostor může být definován jako přístup k tvorbě mizanscény, kde jsou jednotlivé prvky (rekvizity, stromy, herci, aj.) rozmístěné do velké prostorové hloubky. Jsou tedy přítomné jak v blízkosti kamery, tak zároveň v dálce od ní. Rozmístěním prvků v mizanscéně vznikají jednotlivé plány. Popředí, střední plán a pozadí. Klíčovou roli má také světelné řešení scény, neboť ji může rozdělovat na další dílčí části. Je-li scéna snímána s velkou hloubkou pole, jednotlivé plány nejsou zdůrazňovány a obraz působí ploše. Zároveň se veškeré objekty ve scéně jeví jako ostré. Tento způsob umožňuje divákovi vnímat veškerou akci v rámci scény komplexně.

### 2.2.1 Občan Kane

Velmi často se k této stylizaci obraceli hollywoodští filmaři ve čtyřicátých a padesátých letech.<sup>8</sup> Do historie filmu se tímto přístupem zapsal film Orsona Wellese *Občan Kane (Citizen Kane, 1941)*. Velké hloubky pole využívali tvůrci již dříve, avšak kameraman Gregg Toland dovedl tuto stylizaci až na vrchol právě ve filmu *Občan Kane*. Uplatněním tohoto principu se snažil vymanit z mainstreamové tvorby Hollywoodu. Narativ filmu chtěl vyprávět inovativním způsobem. To znamenalo realisticky, tak jak svět vnímá obyčejný člověk. Tuto formu využití rozeberu na scéně z Kaneova dětství (*obr. 11*).

Scéna pojednává o přenechání malého Charlese F. Kanea do péče pana Thatchera. Záběr začíná na malém Charlesovi a po chvíli kamera odjíždí přes okno do interiéru domu,

---

<sup>8</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 234. ISBN 978-80-7331-217-6.

kde objevuje Charlesovu matku, otce a pana Thatchera. Využitím pohybu kamery se propojuje exteriér s interiérem (*obr. 11 a 12*). Ten je v důsledku použití velké hloubky ostrosti propojen neustále, tudíž s postavami uvnitř interiéru je propojený i Charles. Zároveň je však Charles vyloučen z rozhovoru, kde padne zásadní rozhodnutí pro změnu v jeho životě. Tato izolace je také zdůrazněna hereckou akcí. V průběhu rozhovoru jde otec zavřít okno, po chvíli jej matka znovu otevře. Pozoruhodné je také prostorové řešení mizanscény. Veškeré prvky jsou poskládané do mnoha plánů a vedou oko diváka přímo směrem k oknu, za kterým si hraje Charles. Přestože vzdálenost mezi paní Kaneovou a Charlesem tvoří několik metrů, jsou oba ve stejné ostrosti. Filmy se v Hollywoodu většinou natáčeli v clonovém rozsahu mezi  $f/2.3$  a  $f/3.5$ . Aby Toland mohl dosáhnout požadované hloubky pole, natáčel scény širokoúhlým objektivem za použití vysoké clony v rozsahu  $f/8$  až  $f/16$ . To vyžadovalo vy-



Obrázek 11 – počáteční kompozice  
(Citizen Kane, 1941)



Obrázek 12 – finální kompozice  
(Citizen Kane, 1941)

sokou náročnost svícení a použití velmi citlivého filmového materiálu, konkrétně Kodak Super XX.<sup>9</sup>

Využitím velké hloubky pole je schopen divák vnímat veškeré elementy ve scéně. Je nucen se zapojit do děje a sám si vybírat, kam přesune svoji pozornost, jelikož ostrost jeho pozornost nikam přímo nesměruje. Místo toho mu v takovém případě nabízí možnost vlastního úsudku a participace. Francouzský filmový kritik André Bazin tvrdí, že právě takový byl zamýšlený záměr Wellse a Tolanda pro využití ostrosti v *Občanu Kaneovi*. Vše podstatné, co má divák vidět, je ve scéně zobrazeno. Je tedy na něm, aby soudil Charlese Kanea

---

<sup>9</sup> [Http://www.cinematographers.nl](http://www.cinematographers.nl) [online]. Rotterdam: Albert Steeman Productions, 2019 [cit. 2019-01-19]. Dostupné z: <http://www.cinematographers.nl/GreatDoPh/toland.htm>

na základě vlastního výběru a uvážení.<sup>10</sup> André Bazin dále zmiňuje, že nejednoznačností a otevřeností vybízíme diváka k tvorbě vlastní představy o narativu a konsekvencích, která by měla vést k osobnějšimu zamyšlení nad společenskými a etickými hodnotami.<sup>11</sup>

### 2.2.2 Split diopter

Jedná se o půlenou konvexní čočku, která bývá zpravidla zabudovaná v kruhovém prstenci a umísťuje se přímo na objektiv nebo do potřebné vzdálenosti před něj.<sup>12</sup> Polovina objektivu, před níž se nachází diopter, dokáže zaostřit na objekty, které se nachází v krátké vzdálenosti od objektivu a druhá polovina na objekty více vzdálené. Výsledkem je obraz s velkou hloubkou pole, která však není konstantní v celé ploše. Na pomezí dioptru se tvoří charakteristický viditelný neostrý přechod. Ten je možné skrýt využitím promyšlené stavby mizanscény a kompozice. Velkým benefitem je světelná nenáročnost v porovnání tvorby velké hloubky pole pomocí vysoké clony.

Využití takového nástroje působí velmi stylizovaně, umožňuje současně dávat důraz na prvky v popředí a pozadí. Umožňuje posílit jak vizuální, tak dramaturgickou stránku filmu, zejména použije-li se v dějově zásadních a rozhodujících momentech. Využívání by však mělo být vždy úmyslné. Neopodstatněným využíváním sice může být dosaženo patřičného optického jevu, ale u diváka nevyvolá žádnou míru napětí a výsledkem bude pouze „laciný“ efekt. Půleného dioptru využíval i Gregg Toland ve filmu *Občan Kane*. Využívání dioptru je charakteristickým rysem režisérů jako jsou Brian De Palma, Martin Scorsese, Steven Spielberg nebo Quentin Tarantino.

Jako vzor správného využití půleného dioptru, který svojí funkcí podporuje dramaturgií díla, bych uvedl film režiséra Briana De Palma s názvem *Výstřel* (*Blow Out*, 1981). Hlavní postavu filmu tvoří Jack Terry. Živí se jako zvukař, který nahrává zvuky do erotických hororových filmů. V záběru (*obr. 13*) je zakomponována ve velkém detailu sova, jejíž

---

<sup>10</sup> Citizen Kane. <https://deepfocusreview.com> [online]. State of Minnesota: Deep Focus Review, 2014 [cit. 2019-01-19]. Dostupné z: <https://deepfocusreview.com/definitives/citizen-kane/>

<sup>11</sup> Divining the real. <https://www.bfi.org.uk> [online]. London: BFI, 2018 [cit. 2019-01-19]. Dostupné z: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/andre-bazin-divining-real-film-criticism-overview>

<sup>12</sup> Schneider Kreuznach: Close-Up Diopters Series [online]. Bad Kreuznach: Jos. Schneider Optische Werke, 2019 [cit. 2019-01-20]. Dostupné z: <https://schneiderkreuznach.com/en/cine-optics/cinematography/filters/sensational-filters/close-diopters>



temný zvuk se snaží Jack zachytit pomocí mikrofону. Sova se nachází v prvním plánu, v části obrazu, kde objektiv zakrývá dioptr. Jack stojí na mostě, o několik metrů hlouběji v prostoru, a snímá ho druhá půlka objektivu, kterou dioptr nepřekrývá. Výsledkem je obraz s velkou hloubkou pole. V tomhle případě využití dioptru napomáhá divákovi zprostředkovat pocit, jaký vyvolává princip nahrávání zvuku. Slyšíme zvuk sovy ve sluchátkách díky



Obrázek č. 13 – příklad využití půleného dioptru (Blow Out, 1981)

mikrofону, přestože jsme od ní několik metrů vzdáleni. Zároveň dochází ke srovnání sovy a Jacka na stejnou úroveň. Je tedy opět na divákovi, ke komu bude upínat svoji pozornost. Záběrů, ve kterých byl obraz tvořen pomocí dioptru se ve filmu nachází celkem patnáct.

Jako další paradigma pro práci s dioptrém uvedu sekvenci z filmu *Osm hrozných*, kterou jsem se zabýval v kapitole 2.1.2. Nyní se však zaměřím na funkci během dialogu. Během akce, kdy se Daisy snaží chopit mačety, volá postřelený muž na posteli na šerifa, který leží v bezvědomí na zemi, aby se probral. Závisí na tom životy obou dvou. Využitím půlené ostroty zvyšuje záběr divákovo napětí, neboť může současně vnímat dvě zásadní linie, jejichž zvraty by byli zásadní pro pokračování děje. Šerif po probuzení strelí Daisy do obličeje a pokračuje dialog mezi šerifem a mužem na posteli (*obr. 14*).



Obrázek č. 14 – záběr řešený půleným dioptrém (The Hateful Eight, 2015)



Řešení obrazu dioptrou pomáhá umocnit emoční dopad.<sup>13</sup> Tedy úlevu po předchozí sekvenci, kdy šlo oběma o život. Zároveň záběr vystihuje jejich převahu proti Daisy. Dalším aspektem je konexe vztahu mezi oběma muži v závislosti na ději, vzájemně se doplňují.

## 2.3 Dramaturgie scény

Pro funkční využití ostrosti jako výrazového prostředku je třeba vycházet z dramaturgie scény. Primárně by měl být kladen důraz na studii literárního scénáře. Na základě literární předlohy si může být definované, o čem scéna pojednává a jaký má význam v rámci posunu děje. Uvažovat se musí také nad celkovým řešením scény, tzn. práci se scénickým prostorem, jeho světelnou tonalitu, pohybem herců v něm, a jiné. Vnímání specifických symbolů a předmětů nabízí možnost pro zachycení klíčových okamžiků v rámci děje. Scénář je hlavním vodítkem pro určení jednotlivých vztahů na scéně. Musí být specifikované kdo má dominantní postavení ve scéně, skrze či hledisko je na scénu pohlíženo a kdo představuje hybatele děje. Podle toho budou, užitím výrazových prostředků, postavy exponované tak, aby jejich charakter vyzněl podle literární předlohy nebo uměleckého záměru režiséra.

### 2.3.1 Rytmus

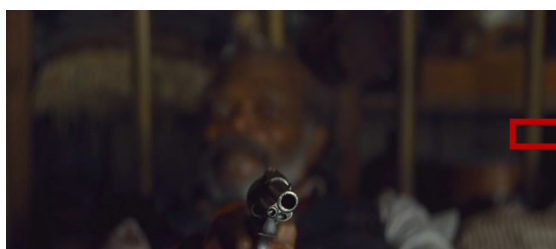
Citlivé zacházení s tempem a rytmizací výrazně pomůže ovlivnit výsledné vyznění dané sekvence. Zkoumání scény z hlediska rytmu se stává jedním z klíčových vodítek pro vedení divákovi pozornosti pomocí ostrosti. Funkční rytmus scény zvyšuje dramatičnost a scéna se stává pro diváka zvuknějš – atraktivnější. Z obrazového hlediska lze hledat rytmizaci obrazu v barevném a světlotonálním řešení scény nebo pohybu kamery. Rozmýšlení nad rytmem ostření však vychází zásadně z pohybu postav v mizanscéně a ve zvuknosti jejich dialogů – tyto aspekty jsou zpětně závislé na literární předloze. Pomocným nástrojem pro práci s rytmem je hudba. Pomáhá propojit veškeré ostatní rytmické prvky v jeden funkční celek. Hraje-li hudba přímo během scény, snáze vycítíme rytmus a jsme schopni lépe predikovat následující akce postav.

Ukázkou rytmické stylizace může být scéna z filmu *Osm hrozných*, kdy v závěru filmu dojde k poslední velké přestřelce. Muž na posteli zastřelí dva muže. Střely, zásahy

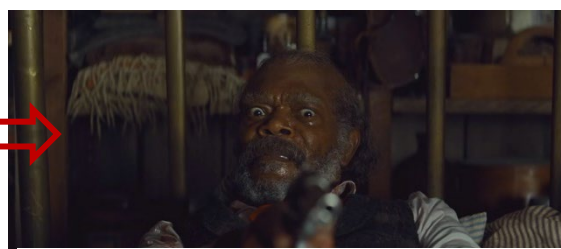
---

<sup>13</sup> Quentin Tarantino: *poetics and politics of cinematic metafiction*. Jackson: University Press of Mississippi, [2018], s. 251. ISBN 9781496819192.

i dopady jsou v jednotném rytmu. Jde si všimnout tří úderů a pauzy. Třetí střela má zasáhnout Daisy. Po střihové skladbě film prezentuje tentýž záběr třikrát. Pomalé přestřelení z obličeje na hlaveň se odehrává v pomalém tempu, kdy s pomocí hudby dojde ke gradaci napětí oka-mžiku (*obr. 15 a 16*). Po protipohledu na Daisy dochází ve stejném záběru k přestřelení zpět na obličej. V momentě, kdy se pozornost vrátí na muže, tak změní svůj výraz v obličeji. Správně zvolené tempo přestřelení je zde nedílnou součástí pro manipulaci s emočním napětím diváka.



Obrázek č. 15 – počáteční ostrost  
(The Hateful Eight, 2015)



Obrázek č. 16 – finální pozice ostrosti  
(The Hateful Eight, 2015)

## 2.4 Vedení pozornosti na základě dramaturgie

V této kapitole se zaměřím detailně na faktory, které mohou být rozhodující pro směřování ostrosti během dialogu, které jsou snímány s menší hloubkou pole. Příklad uvedu na dvou scénách filmu *Čára* (*Čiara*, 2017) režiséra Petra Bebjaka. Z literárního scénáře vychází, že hlavní postavu představuje Adam Krajňák, hlava pašerácké skupiny v pohraničí Slovenska a Ukrajiny. Zároveň je hlavou celé své rodiny. Jeho osobnost je velmi temperamentní, vcelku nekompromisní a silně zásadová v oblasti rodiny a odporu k drogám. Vztahy buduje na základech principu rodiny, tedy velké důvěry.

### 2.4.1 Čiara – Hřiště

Podkladem pro zkoumání představuje scéna, ve které se Adam setkává se svým dodavatelem Krullem, který po něm chce, aby začal pašovat drogy. Adam přichází za Krullem na hřiště oznámit, že drogy pašovat nikdy nebude. Z literárního scénáře<sup>14</sup> jasně plyne, že scéna je Krullova a on je také hybatelem děje, závisí na něm rozhodnutí ohledně Adamova

<sup>14</sup> BALKO, Peter a Zuzana GINDL-TATÁROVÁ. ČI▲RA: The Line. 9. 2016, str. 19-20.

podnikání. Z delšího časového horizontu film ukazuje dějovou linii Adama, taktéž bylo jeho rozhodnutí Krulla navštívit.

Scéna začíná mastershotem (*obr. 17*), který definuje celé prostředí a vztahy na scéně. Expozice Krulla probíhá odměřenou formou, není mu vidět do obličeje. Přesto právě on začíná vést dialog mezi postavami. Akce, která se odehrává v druhém plánu (Na hřišti probíhá dětský fotbalový zápas, kterého se účastní Krullův syn.) má v rámci dramaturgie taktéž svůj význam. Jednak zasahuje po celou dobu do dialogu obou postav, především pomáhá utvářet charakter Krullovy postavy.



Obrázek č. 17 – mastershot hřiště (Čiara, 2017)

Scénu divák vnímá skrze Adama. Tím může být vysvětlena počáteční ostrost na Adamovi. Zároveň ho umístění v kompozici činí mnohem slabším (*obr. 18*). Adam vysvětluje svůj důvod setkání. Krull mu stroze odpovídá, přičemž ostrost zůstává na Adamovi – akcentuje se jeho reakce a výraz, na základě scénáře má být Adam nervózní. Zároveň dochází k zvýšení napětí scény, neboť pro lidské oko není přirozené vnímat dominantní věci neostře. Adam pokračuje ve výkladu. Napětí se přetne po chvíli výkřikem Krulla a následným zapískáním píšťaly. Zlomový bod pro přenesení pozornosti. Krullova reakce na situaci v druhém plánu vytváří, v tomto momentě, obraz jeho osobnosti. Následuje obraz v celku (*obr. 19*).



Obrázek č. 18 – první záběr obou postav zepředu (Čiara, 2017)



Obrázek č. 19 – mastershot hřiště, dílčí gradace děje (Čiara, 2017)

Po mastershotu následuje 2PD s ostroostí na Krullovi (*obr. 20*). V situaci, při níž dochází k předání důležité informace, je vhodnější přenést pozornost pomocí ostroosti na postavu, kterou ještě divák nezná a musí být vhodným způsobem exponována. Divák si o ní vytváří vlastní názor, může ji číst podle výrazu, tedy pohnutků a gestikulace. Adam v neostroosti pokračuje ve výkladu, po celou dobu v neostroosti. Jakmile domluví, Krull se na něj otáčí a pokládá mu otázku. Ostrost se s pohybem Krulla přenáší na Adama, opět ostrost akcentuje výraz, nikoliv obličej, který mluví (*obr. 21*). Krull se otáčí zpět, zároveň se ostrost s pohybem přenáší na Krulla. Adam odpovídá opět v neostroosti.



Obrázek č. 20 – 2 PD, expozice Krulla (Čiara, 2017)



Obrázek č. 21 – přenesení ostroosti v pohybu (Čiara, 2017)



Následně Adam provádí zásadní akci, odmítá Krullovi peníze a vrací mu je (*obr. 22*). Zároveň pronáší repliku: „Rozhodl jsem se“. Opět dominuje výraz obličeje. Ve scénáři se nachází poznámka, že Krull si peníze pobaveně sebere. Tato akce může být opět zásadní pro změnu děje. Za povšimnutí také stojí, že napětí dílčího gradačního zlomu pomáhá vytvářet symbol.



Obrázek č. 22 – předání peněz, zlomový okamžik (Čiara, 2017)

Krull reaguje na Adamovo gesto a pronáší poslední slova z dialogu, opět v neostrosti. Naráží na úskalí Adamovy volby. Ostrost je po celou dobu výkladu na Adamovi a akcentován je jeho výraz – starost, odpovědnost za rodinu, budoucnost. (*obr. 23*).



Obrázek č. 23 – výraz a reakce Adama (Čiara, 2017)

Na základě rozboru této scény lze vyvodit, že volba hlediska vnímání scény a definice vlastností postav jsou zásadní pro rozmýšlení nad vedením pozornosti. Rozhodující momenty pro přenesení pozornosti vychází na základě práce s literárním scénářem. V případě této scény jsou podnětem pro přenesení pozornosti okamžiky, které jsou dílčími úseky gradace narativu – Krullovo přerušení zakřivením. Taktéž momenty, které mohou být rozhodující pro další vývoj děje – vrácení peněz. Scéna se odehrává v napjaté atmosféře a působí

dramaticky. Více než obličej mluvicích postav jsou zdůrazněny reakce postav, které naslouchají. Na základě orientačně provedeného dotazníku, kterého se zúčastnilo 76 respondentů, se 72,1 % respondentů shoduje, že výraz a reakce postavy, která naslouchá, jsou pro ně důležitější než vidět v daném momentu obličej mluvící postavy. Zároveň se také shodli, že Krull představuje dominantní postavu. Výrazný impuls pro přestřžení udává pohyb postavy. Krullova otočka dává podnět pro přestřžení v pohybu na Adama a zpět.

#### 2.4.2 Čiara – Zahrada

Předmět dalšího zkoumání představuje scéna, která se odehrává na zahradě Krajňákových, při příležitosti zasnoubení Adamovy dcery a jejího přítele. Podstatný je pro nás rozhovor, který vede Adam s jeho přítelem Jonem. Jona je Adamův dlouholetý přítel, společně vedou podnik s pašováním cigaret. Adam sám tvrdí, že nevěří nikomu více. Jona má syna ve vězení a zoufale se ho snaží vysvobodit. Taktéž vnímá pašování drog jako jedinečnou příležitost a snaží se Adama přesvědčit, aby přijal Krullovu nabídku. Rozhovor probíhá na Adamově půdě. V hierarchii skupiny je Jona podřízený Adamovi. Adamův odpor k drogám byl už jasně exponován. Adama lze považovat za dominantní postavu, které scéna patří. Podle scénáře je na scénu pohlíženo skrze jeho hledisko.

Pochopení dramaturgie si žádá povšimnutí jistých principů. Tato scéna především navazuje na sekvenci, jenž se odehrála časově dříve – oslava zasnoubení. Jedná se o Luciin významný den, na jejímž pozadí však vidíme, jak Adamovy činy (společně s Jonem) za jejími zády rozhodují o jejím životě – podobnost občanu Kaneovi. Otevření této scény (*obr. 24*) navazuje na předchozí scénu, jenž byla symbolem Svaté rodiny. Tuto alegorii můžeme pozorovat i zde (*obr. 24*). Luciin zpěv také udává tempo celé této jednozáběrové scény.



Obrázek č. 24 – symbolický obraz Svaté rodiny (Čiara, 2017)

Jona narušuje harmonii této „Svaté rodiny“. Ze scénáře vyplývá, že Adam sleduje připitého Jonu. Ostrost začíná na Adamovi (**obr. 25**), klade se důraz na jeho život, on tvoří dominantní postavu scény, a hlavně přivádí kameru k Jonovi. Adam pokládá otázku Jonovi, ten stroze odpoví. Ostrost zůstává na Adamovi, který výrazným mimickým gestem reaguje na strohou odpověď, následně pokládá další otázku a následuje dlouhá Jonova odpověď.



Obrázek č. 25 – Adam nás přivádí k Jonovi (Čiara, 2017)

Druhá otázka motivuje přeostržení na Jona (**obr. 26**). Ten odpovídá v dlouhé větě. Vypovídá obsahově důležité informace. Vypovídá informace o jeho soukromí a životě. Jsou to jediné informace, které o něm divák dostává. Pozornost je tedy převedena na něj.



Obrázek č. 26 – převedení pozornosti na Jona (Čiara, 2017)

Po odpovědi je ostrost převedena zpět na Adama (**obr. 27**). Ve scénáři se objevuje poznámka: „Krajňák sa schuti zasmeje, obaja sa na chvíľu odmlčia.“ Následně Jona vyzývá Adama, aby zvážil Krullovu nabídku – opět zlomová informace, ostrost přenesena na Jonu. Poznámka ze scénáře: „Krajňák zneistie, prekvapene pozrie na pripitého Jonu.“ Ostrost se vrací na Adama a sledujeme jeho reakci.





Obrázek č. 27 – reakce mezi Adamem a Jonem (Čiara, 2017)

Ostrost na Adamovi zůstává celou dobu, než se dostane k Jonovi. S jeho pohybem se přenáší i ostrost na Jona. Adam v neostrosti důrazně vysvětluje Jonovi svůj důvod. S přibývajícím dramatičností opět dochází k akcentu výrazu obličeje (*obr. 28*).



Obrázek č. 28 – přenesení pozornosti z Adama na Jona v pohybu  
(Čiara, 2017)

Jakmile Adam domluví, odchází od Jony (*obr. 29*). Poznámka ze scénáře: „Krajňák po-drážděné odhodí cigaretu, vykročí k domu.“ Postava byla definována jako dominantní, navíc poznámka odkazuje na Adamovu reakci. Ostrost se s jeho odchodem od Jona přenáší na něj.



Obrázek č. 29 – Adam odchází od Jona, přenesení pozornosti (Čiara, 2017)

Jona mluví v pozadí v neostrosti. Jelikož říká informace, které jsou už jednou zazněly, nepřenáší se na něj ostrost. Podstatnějším se stává výraz Adama. Rešerše této scény pomocí orientačního dotazníku, kterého se zúčastnilo 76 respondentů, ukázala, že pro 73,8 % diváků je důležitější vidět Adamovu reakci v této chvíli než vidět obličej Jony při výkladu. Také se ze 75,4 % shodli, že ostrost na Adamovi při chůzi podporuje jeho dominanci. Tu samozřejmě podporuje více faktorů. Jeho herecká akce, postavení v kompozici nebo volba kostýmu.

Po skončení Jonova výkladu se Adam otáčí a s jeho pohybem se přenáší i ostrost na Jona (**obr. 30**). Poznámka ze scénáře: „Krajňák zavrie oči, hlboko sa nadýchne. Otočí sa a pristúpi k Jonovi, ktorý má v očiach slzy.“ Podle scénáře lze opět zjistit, kdo by měl být akcentován pomocí ostrosti.



Obrázek č. 30 – přenesení pozornosti na Jona (Čiara, 2017)

Rozborem této scény bylo možné zjistit, že přenášení ostrosti v závislosti na pohybu postavy je velmi častým impulsem pro přenesení pozornosti. Zároveň tato sekvence ukazuje, jak studium předlohy zdůrazňuje klíčové momenty, které jsou v ději náznakem zpozornění a v tomto případě se stávají i podmětem pro přenesení pozornosti pomocí ostrosti. Poznatkem je také motivace přeastření za základě položené otázky. Zde jsme viděli přeastření motivované až druhou otázkou, jelikož odpověď na první otázku byla velmi krátká. Rychlé přeastření na první odpověď by bylo proti tempu celého ladění scény. Při přeastření by se také projevíly vlastnosti anamorfického objektivu (breathing), které by vlivem rychlého přeastření působily na diváka rušivě.

### 2.4.2.1 *Absolvent*

Podobnost tohoto přístupu se nachází v již zmíněném filmu *Absolvent*. Benjamin sděluje Elaine, že měl poměr se starší a vdanou ženou. Převážnou většinu času je v záběru zdůrazněn výraz Elaine. Benjamin většinu svého výkladu odvypráví v neostrosti (*obr. 31*). Veškeré informace, které Benjamin Elaine sděluje, jsou už na základě předchozího děje známé, podstatnějším se stává výraz Elaine.



Obrázek č. 31 – Elaine sleduje Benjaminův výklad (*The Graduate*, 1967)

Na rozdíl od rozebírané scény z kapitoly 2.4.2., kde byla pozornost vedena v rámci jednoho záběru, zde ovlivňuje hledisko do jisté míry přístup střihu. To z důvodu, že tato scéna byla natočena z obou směrů pohledu (*obr. 31 a 32*) a frontálně. Stříhová skladba zde určuje divákovi, kam by měl upřít pozornost.



Obrázek č. 32 – Druhý směr pohledu na Benjaminu  
(*The Graduate*, 1967)

### 2.4.3 Vazba záběrů

Analýza sekvencí z filmu Čára byla zobrazením jednoho možného přístupu práce s ostrostí v rámci dramatizace scény. Naopak scéna uvedená v kapitole 2.4.2.1 byla ukázkou, jak střihová skladba ovlivňuje hledisko vnímání scény a přenášení pozornosti. Zároveň byla příkladem velmi typického záběrování. Tedy využitím záběrů, které snímají postavy v dialogu mezi sebou přes rameno, a to z obou směrů. Při takovém záběrování bývá převážně ostrost v druhém plánu. Pohledy postav jsou vázané formou protizáběrů s ostrostí na druhé postavě (*obr. 33 a 34*).



Obrázek č. 33 – pohled z jednoho směru  
(A Star Is Born, 2018)



Obrázek č. 34 – pohled z druhého směru  
(A Star Is Born, 2018)

Nachází-li se na scéně třetí postava, která do dialogu také zasahuje, může být její otázka motivací pro přestřelení na obličej postavy v prvním plánu. Toto pravidlo však nejde generalizovat, neboť zacházení s ostrostí vychází z dramaturgie scény, která je závislá na literární předloze a uměleckém záměru režiséra. Na příkladu scény z filmu *Doktor Martin: Záhada v Beskydech* (Petr Zahrádka, 2018) kamera sleduje nejdříve konverzaci mezi Martinem a jeho partnerkou Lídou (*obr. 35 a 36*). Následně do konverzace vstupuje třetí postava, která podává Martinovi otázku mimo obraz. Lída následně přesouvá pohled na Martina. Pohyb Lídy a položení otázky motivuje přenesení ostrosti. Zároveň je přenesení naznačeno jemným překomponováním obrazu na základě pohybu Lídy (rozdíl kompozice mezi *obr. 35 a 37*). V následujícím záběru se ukáže třetí postava. Zároveň působí střih čistěji, pokud je v opačném záběru ostrá druhá postava než ta samá v předešlém záběru.



Obrázek č. 35 – Lída mluví na Martina  
(Doktor Martin, 2018)



Obrázek č. 36 – Martin reaguje na Lídu  
(Doktor Martin, 2018)





Obrázek č. 37 – přenesení ostrosti  
(Doktor Martin, 2018)



Obrázek č. 38 – reakce 3. postavy  
(Doktor Martin, 2018)

Nyní se v druhém záběru (*obr. 36*) ostrost nachází na Martinovi, v protizáběru (*obr. 37*) začíná ostrost na Lídě. S jejím pohybem se následně přesouvá na Martina. Poté následuje záběr na třetí postavu.

Toto pravidlo však nejde generalizovat, neboť zacházení s ostrostí vychází z dramaturgie scény, která je závislá na literární předloze nebo uměleckém záměru režiséra. Jde o poukázání na další alternativu přístupu práce s ostrostí, která se jeví jako funkční.

#### 2.4.3.1 Vypouštění postavy

Okamžik, kdy dialog skončí a postava vychází ze záběru, může být také motivací pro přenesení ostrosti. Přeastřením z postavy, kterou kamera po čas dialogu sledovala, na jinou postavu, jenž mohla přijít s hlavní postavou do styku během akce, je estetickým ukončením sekvence. Tato metoda pomáhá zvýraznit emoční doznění scény, slouží k budování vztahů mezi postavami nebo akcentuje důležitou informaci. Vchází-li následně postava do obrazu v dalším záběru, vazba působí čistěji. Například se nemusí stříhat přesně v pohybu a můžou se skrýt i jiné nedokonalé návaznosti. Příklad takového vypouštění lze vidět v již zmíněném filmu *Absolvent*.

V samotném začátku filmu se nachází sekvence, kdy Benjamin prochází domem a všichni mu gratulují, zároveň se ho dotazují, jaké má plány se svojí budoucností. Jedná se o jeden dlouhý záběr s malou hloubkou pole, v němž Ben přijde do kontaktu s dalšími sedmi postavami. Během záběru se dostává do rozhovoru s dámou v bílém kostýmu (*obr. 39*). Následně do rozhovoru vstupuje jiná postava (*obr. 40*) se stejným dotazem a Bena odvádí pryč. Současně s odchodem Bena se pozornost přenáší na dámy (*obr. 41*), s nimiž se Ben bavil, než byl z rozhovoru vyrušen. Přenesení pozornosti zde napomáhá emočnímu doznění. Díky předchozí expo-zici postav, má takové ukončení větší opodstatnění a emoční doznění působí výrazněji. Následně Ben vchází do nového záběru (*obr. 42*), který navazuje situaci popsanou výše. Jelikož bylo jeho vycházení v neostrosti (*obr. 41*), zároveň velikost záběru přenesením ostrostí zůstala stejná –

tedy detail, působí střih plynule – střih v pohybu není rozpoznatelný, návazný záběr má mnohem větší velikost (*obr. 42*).



Obrázek č. 39 – dialog mezi Benem a dámou (*The Graduate*, 1967)



Obrázek č. 40 – vyrušení z rozhovoru (*The Graduate*, 1967)



Obrázek č. 41 – vypuštění postavy (*The Graduate*, 1967)



Obrázek č. 42 – navazující záběr (*The Graduate*, 1967)

Podobnost této metody je také patrná v analyzované scéně z kapitoly 2.4.2. Jona po rozhovoru s Adamem odchází pryč. Taktéž Adam bere svoji rodinu a odchází domů (*obr. 43*). Doznění celé scény se přenáší na Ivora, který se opilý probouzí a sleduje situaci kolem něj (*obr. 44*). Poznámka ze scénáře: „Vtom Ivora napne a vyzvracia sa na trávnik.“ Ve filmu je vidět, že výsledná reakce vypadá jinak. Přestože tato scéna vychází z podstaty literárního scénáře, její výsledné provedení se místy odklání od předlohy. Vyznění celé scény přesto zůstává zachované.



Obrázek č. 43 – rodina odchází domů (Čiara, 2017)



Obrázek č. 44 – přenesení ostrosti na Ivora (Čiara, 2017)

#### 2.4.4 Blocking

Textová zkouška, zvláště pak poziční a pohybové aranžmá scény nabízí příležitost pro rozmyšlení nad přístupem, jak vést divákovu pozornost. Díky pohybové zkoušce může být celá scéna vnímána komplexně. Především tvůrci umožňuje reálně vnímat tempo celé

sekvence. Na základě pohybové zkoušky lze vyvodit rozhodnutí, které momenty jsou v rámci dramaturgie klíčové a kam by měla být směřovaná diváková pozornost. Pochopením rytmu a tempa scény je ostříč schopnější přesněji reagovat na nečekané situace, které se můžou vyskytnout během natáčení scény. Taková reakce se nachází ve zmíněném filmu *Osm hrozných*.

Během této sekvence Daisy hraje na kytaru a několikrát se obrací na dva muže v pozadí (*obr. 45*). Pokaždé s jejím pohybem se také přenáší i ostrost. V jednom momentně se Daisy provede neočekávaný *double take*. Ostrost není včas přenesena, tudíž Daisy hraje chvíli v neostrosti (*obr. 46*). Vzhledem k opakovanému principu přeastření na základě pohybu Daisy, se jedná o neočekávanou situaci a bylo na ni nutno reagovat s ohledem na dramaturgií scény.



Obrázek č. 45 – přenesení ostrosti s pohybem postavy (The Hateful Eight, 2015)



Obrázek č. 46 – zpožděné přeastření s pohybem postavy (The Hateful Eight, 2015)

Ostrost se vrací na Daisy nemotivovaně se zpožděním, přesto však v rytmu sekvence (*obr. 47*).





Obrázek č. 47 – přenesená ostrost na v rytmu scény (The Hateful Eight, 2015)

Zároveň aranžmá mizanscény dává prostor vzniku nových situací, jež můžou být působivější než ty, které jsou napsané v literárním scénáři. Režisér musí zvážit, zda takové momenty jsou pro příběh podstatné a podporují příběh a umělecký záměr.

#### 2.4.5 Spolupráce kameramana a ostříče

Pro funkční přenesení ostrosti je velmi důležitá souhra kameramana a ostříče. Tak jako vnímá kameraman scénu podle dramaturgie, měl by ji vnímat i první asistent kamery, aby dokázal přenášení ostrosti korigovat v souladu s vyprávěním děje. Jelikož jde o týmovou práci, ostříč by měl pochopit osobnost a tvůrčí styl kameramana. Tohle poznání vede ostříče k lepší predikci vedení pozornosti, neboť ví, jakým výrazovým postupem daný kameraman akcentuje objekty na scéně. Většina dotázaných profesionálních kameramanů, na základě emailové komunikace, se shoduje, že ostříč musí vnímat dramaturgii scény a být si vědom veškerých aspektů v rámci scény, které jsem v této práci zmínil. Zároveň upřednostňují práci s ostříčem, kterého nemusí korigovat a má dostatečný filmový cit.

V dnešní době se vlivem nových technologií do jisté míry vytvořila komunikační bariéra mezi kameramanem a prvním asistentem kamery. Při využití nástroje *follow focus*, se ostříč nachází přímo u kamery. Může tedy během záběru přímo reagovat na podněty kameramana nebo švenkra, který s kamerou operuje. Kameraman si v případě oboustranného bočního ostření může ostrost upravit sám. Při využití dálkového ostření se však ostříč často nachází daleko od kamery a kameraman nemá možnost korigovat ostrost během záběru. Komunikace mezi kameramanem a ostříčem je během záběru do značné míry omezenější. O to musí být ostříč pozornější a vnímat veškeré aspekty, které jsou popsány výše.

V roce 2018 představila firma ARRI na veletrhu IBC v Amsterdamu nový produkt Operator Control Unit OCU-1<sup>15</sup> (**obr. 48**), který doplňuje nejvyšší řadu bezdrátového ostření WCU-4 stejnojmenné společnosti. Tyto dvě zařízení jsou mezi sebou bezdrátově propojené. Dálkové bezdrátové ostření WCU-4 je tedy v rukou ostřiče, OCU-1 (**obr. 49**) se nachází na těle kamery v blízkosti operátora kamery, který může pomocí tohoto zařízení v případě potřeby upravit ostrost, clonu nebo ohnisko objektivu při použití transfokátoru. Tím se kameramanovi navrácí možnost zasáhnout do práce s ostrostití, tak jako je tomu při použití bočního ostření.

16



Obrázek 48 – OCU-1

17



Obrázek 49 – umístění OCU-1

---

<sup>15</sup> ARRI Operator Control Unit OCU-1 debuts at IBC. Wwww.arri.com [online]. Munich: ARRI, 2018 [cit. 2019-01-25]. Dostupné z: <https://www.arri.com/en/company/press/press-releases-2018/arri-operator-control-unit-ocu-1-debuts-at-ibc>

<sup>16</sup> Operator Control Unit OCU-1 Basic Set. In: Wwww.arri.com [online]. Munich: ARRI, 2018 [cit. 2019-01-26]. Dostupné z: <https://www.arri.com/en/camera-systems/pro-camera-accessories/electronic-control-system/operator-control-units/K2.0020002>

<sup>17</sup> Operator Control Unit OCU-1 Basic Set. In: Wwww.arri.com [online]. Munich: ARRI, 2018 [cit. 2019-01-26]. Dostupné z: <https://www.arri.com/en/company/press/press-releases-2018/arri-operator-control-unit-ocu-1-debuts-at-ibc>

## ZÁVĚR

Cílem této bakalářské práce bylo zjistit, jaké jsou rozhodující kritéria pro vedení pozornosti diváka pomocí ostrosti během dialogů. Byly definované dva odlišné přístupy podle optických vlastností. Práce s velkou hloubkou pole, jenž klade větší důraz na motivaci diváka, aby se sám aktivně zapojil do děje a sledoval momenty, které on považuje za zásadní. Druhý přístup tvoří práce s malou hloubkou pole, při níž tvůrce záměrnou selekcí jednotlivých prvků v mizanscéně vede divákovu pozornost.

Klíčové vodítko pro práci s ostrostí představuje studium literární předlohy, především scénáře. Vycházením z literární předlohy lze zjistit důležité dramaturgické informace. Zásadní je zejména definice, která postava zastává dominantní funkci, komu scéna patří a skrze či hledisko je na scénu pohlíženo. Technika blockingu napomáhá tvůrci určit, jaké momenty jsou v rámci scény klíčové a zásadní pro následující pokračování děje; dílčí gradací vyvrcholení. Tyto dílčí okamžiky se stávají opodstatněným impulsem pro přenesení pozornosti. Další výrazné podněty pro přenesení ostrosti tvoří zejména pohyby postav ve scéně. Jedná se zejména o přenesení pozornosti současně s pohledem nebo otočením postavy. Velmi esteticky působí ukončení scény vypuštěním sledované postavy z kompozice a přenesením ostrosti na postavu jinou. Ideálně tu, která přišla během herecké akce do kontaktu s postavou, kterou kamera vypouští nebo postavou, jenž má zásadní vliv na pokračování narace. Tato technika taktéž vhodně slouží k budování vztahů mezi postavami. Podle literární předlohy lze manipulovat pozornost také na základě textu. Podnětem pro přeostržení tedy může být konkrétní replika, která prozrazuje důležité informace. Častější motivací bývá přenesení pozornosti v návaznosti na položené otázky. Především z důvodu, že divák očekává reakci druhé postavy na položenou otázku. Jak bylo v práci zmíněno, nepřenesení ostrosti v takovém okamžiku má určitý dramaturgický význam – může dojít ke zvýšení napětí konkrétní sekvence.

Velmi zajímavý je fakt, že postava, která vypráví nemusí být striktně v ostrosti. V rámci této práce se poukazuje na to, že výraz a reakce postav jsou pro diváka v jistých momentech mnohem důležitější a zajímavější.

Tato práce ukazuje na jednu z variant přístupů, jejichž využitím lze ovlivnit divákovu pozornost při sledování filmu. Zároveň musí být zmíněno, že zacházení s ostrostí je do jisté míry záležitostí citu, který se však podřizuje dramaturgii a vizi režiséra.

**SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY**

- [1] PONEC, Jan. Optické přístroje 2. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012.
- [2] American Cinematographer Manual. 7. California: A S C Holding, 1993. ISBN 978-0935578119.
- [3] Cinematography: theory and practice: imagemaking for cinematographers and directors. 2nd ed. Boston: Elsevier/Focal Press. ISBN 978-0240812090.
- [4] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- [5] Quentin Tarantino: poetics and politics of cinematic metafiction. Jackson: University Press of Mississippi, [2018]. ISBN 9781496819192.
- [6] BALKO, Peter a Zuzana GINDL-TATÁROVÁ. ČI▲RA: The Line. 9. 2016.

## SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

- [2] [www.rule-of-three.co.uk](http://www.rule-of-three.co.uk)
- [2] [www.cinematographers.nl](http://www.cinematographers.nl)
- [3] [www.deepfocusreview.com](http://www.deepfocusreview.com)
- [4] [www.bfi.org.uk](http://www.bfi.org.uk)
- [5] [www.schneiderkreuznach.com](http://www.schneiderkreuznach.com)
- [6] [www.arri.com](http://www.arri.com)

## SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek č. 1 – správně doostřený obraz .....	13
Obrázek č. 2 – špatně doostřený obraz .....	13
Obrázek č. 3 – zatajení informací .....	14
Obrázek č. 4 – Dallas Buyers Club (2013) .....	15
Obrázek č. 5 – Spider-Man (2002) .....	15
Obrázek č. 6 – Elaine se dívá na Benjaminu (The Graduate, 1967) .....	16
Obrázek č. 7 – Elaine se otáčí na matku v pozadí (The Graduate, 1967) .....	16
Obrázek č. 8 – Elaine vrací pohled na Benjaminu (The Graduate, 1967) .....	16
Obrázek č. 9 – počáteční kompozice (The Hateful Eight, 2015) .....	17
Obrázek č. 10 – přeostrnění na mačetu (The Hateful Eight, 2015) .....	17
Obrázek č. 11 – počáteční kompozice (Citizen Kane, 1941) .....	20
Obrázek č. 12 – finální kompozice (Citizen Kane, 1941) .....	20
Obrázek č. 13 – příklad využití půleného dioptru (Blow Out, 1981) .....	21
Obrázek č. 14 – záběr řešený půleným dioptrům (The Hateful Eight, 2015) .....	21
Obrázek č. 15 – počáteční ostrost (The Hateful Eight, 2015) .....	23
Obrázek č. 16 – finální pozice ostrosti (The Hateful Eight, 2015) .....	23
Obrázek č. 17 – mastershot hřiště (Čiara, 2017) .....	24
Obrázek č. 18 – první záběr obou postav zepředu (Čiara, 2017) .....	24
Obrázek č. 19 – mastershot hřiště, dílčí gradace děje (Čiara, 2017) .....	25
Obrázek č. 20 – 2 PD, expozice Krulla (Čiara, 2017) .....	25
Obrázek č. 21 – přenesení ostrosti v pohybu (Čiara, 2017) .....	25
Obrázek č. 22 – předání peněz, zlomový okamžik (Čiara, 2017) .....	26
Obrázek č. 23 – výraz a reakce Adama (Čiara, 2017) .....	26
Obrázek č. 24 – symbolický obraz Svaté rodiny (Čiara, 2017) .....	27
Obrázek č. 25 – Adam nás přivádí k Jonovi (Čiara, 2017) .....	28
Obrázek č. 26 – převedení pozornosti na Jona (Čiara, 2017) .....	28
Obrázek č. 27 – reakce mezi Adamem a Jonem (Čiara, 2017) .....	29
Obrázek č. 28 – přenesení pozorností z Adama na Jona v pohybu (Čiara, 2017) .....	29
Obrázek č. 29 – Adam odchází od Jona, přenesení pozornosti (Čiara, 2017) .....	29
Obrázek č. 30 – přenesení pozornosti na Jona (Čiara, 2017) .....	30
Obrázek č. 31 – Elaine sleduje Benjaminův výklad (The Graduate, 1967) .....	31
Obrázek č. 32 – Druhý směr pohledu na Benjaminu (The Graduate, 1967) .....	31



Obrázek č. 33 – pohled z jednoho směru (A Star Is Born, 2018).....	32
Obrázek č. 34 – pohled z druhého směru (A Star Is Born, 2018).....	32
Obrázek č. 35 – Lída mluví na Martina (Doktor Martin, 2018).....	32
Obrázek č. 36 – Martin reaguje na Lídu (Doktor Martin, 2018) .....	32
Obrázek č. 37 – přenesení ostrosti (Doktor Martin, 2018) .....	33
Obrázek č. 38 – reakce 3. postavy (Doktor Martin, 2018) .....	33
Obrázek č. 39 – dialog mezi Benem a dámou (The Graduate, 1967).....	34
Obrázek č. 40 – vyrušení z rozhovoru (The Graduate, 1967).....	34
Obrázek č. 41 – vypuštění postavy (The Graduate, 1967).....	34
Obrázek č. 42 – navazující záběr (The Graduate, 1967) .....	34
Obrázek č. 43 – rodina odchází domů (Čiara, 2017) .....	34
Obrázek č. 44 – přenesení ostrosti na Ivora (Čiara, 2017) .....	34
Obrázek č. 45 – přenesení ostrosti s pohybem postavy (The Hateful Eight, 2015)....	35
Obrázek č. 46 – zpožděné přeostržení s pohybem postavy (The Hateful Eight, 2015)	35
Obrázek č. 47 – přenesená ostrost v rytmu scény (The Hateful Eight, 2015) .....	35
Obrázek č. 48 – OCU-1 .....	38
Obrázek č. 49 – umístění OCU-1 .....	38