

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Inscenování ve filmech Františka Vlácilá st.

(Staging in the Films of František Vlácil)

Bakalářská diplomová práce

Johana Lehocká

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

OLOMOUC 2011

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem „Inscenování ve filmech Františka Vlácilá st.“ vypracovala samostatně, s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci 2.5.2011

.....

Děkuji Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za vedení mé bakalářské práce, za poskytnuté rady a pozitivní přístup. Děkuji paní Beatě Lehocové, nejen za technickou podporu. Děkuji panu Jiřímu Atanasovskému, nejen za korekce textu.

Obsah

Úvod	5
Bordwellova teorie zesílené kontinuity	10
Holubice.....	14
Skleněná oblaka	22
Děblova past	30
Marketa Lazarová	38
Údolí včel	48
Adelheid.....	55
Závěr	66
Příloha.....	68
Literatura a prameny.....	69
Anotace a klíčová slova	72
Shrnutí, summary.....	73

Úvod

„Někdy se samozřejmě podaří dílo, jež uspokojí umělecky autora i nejširší diváckou obec. Ale to bývají spíš výjimky.“¹⁾

František Vláčil představuje významnou osobnost československé kinematografie. Za své bezmála čtyřicetileté působení u filmu natočil čtrnáct celovečerních snímků a stal se uznávaným režisérem. Jeho dílo, hojně oceňováno ze strany filmových odborníků, se stalo předmětem mnoha studií. Zejména pak vrcholný snímek *Marketa Lazarová*.²⁾ Ten dokonce získal prvenství v hodnocení filmových kritiků o nejlepší česko-slovenský hraný film století. Anketa, uveřejněná v časopise *Film a doba*, proběhla u příležitosti stého výročí české kinematografie v roce 1998.³⁾ V loňském roce se ve Velké Británii uskutečnila velká retrospektiva Vláčilova díla, kterou uspořádal British Film Institute ve spolupráci s pražským NFA. V roce 2008 proběhla na Pražském hradě výstava fotografií z filmů *Marketa Lazarová* a *Údolí včel*.

Vláčilovo dílo je však kladně přijímáno i ze strany divácké obce.⁴⁾ Nabízí se tedy otázka, jaké kvality musí mít snímek, který by ocenila jak kritika, tak i diváci? Může to být propracovaná dějová konstrukce či psychologické prokreslení postav, může to být ale také stránka obrazové kompozice, která nás na snímku tolik zaujme.

František Vláčil bývá označován jako básník filmu či jako režisér výtvarník. Atraktivita jeho snímků do velké míry spočívá právě v obrazové složce. Je to práce s mizanscénou, inscenování postav, předmětů. Jsou to deštěm zmáčená okna, zrcadla či rámy dveří, přes které kamera dokáže akci sledovat a ozvláštnit ji, ale zároveň přiřknout nové významy. Inscenační styl režiséra Františka Vláčila formuluje základ jeho poetiky.

¹⁾ VLÁČIL, František. In LIEHM, Antonín J. *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha : Národní filmový archiv, 2001. 220 s. ISBN 80-7004-100-5.

²⁾ Například: KLIMEŠ, Ivan. *Marketa Lazarová*. *Reflex* 12, 2001, č. 37, s. 64-66. ISSN 0862-6634.; CYROŇ, Milan. František Vláčil. 25fps [online]. 25.10. 2009, 31, [cit. 2011-04-13]. Dostupný z WWW: <www.25fps.cz>; ČECHOVÁ, Briana. Shoří? Neshoří? Nad kolektivní monografií na téma *Marketa Lazarová*. *Illuminace* 22, 2010, č. 4, s. 176-181. ISSN 0862-397X.; BOČEK, Jaroslav. Na okraj *Markety Lazarové*, *Film a doba* 13, 1967, č.37. In ULVER, Stanislav. *Film a doba. Antologie textů z let 1962-1970*, Praha 1996, s. 133-139.

³⁾ Karlovarská anketa ke 100. výročí české kinematografie. *Film a doba* 44, 1998, č. 3, s. 134-140. ISSN 0015-1068.; Karlovarská anketa ke 100. výročí české kinematografie. *Film a doba* 44, 1998, č. 4, s. 168-173. ISSN 0015-1068.

⁴⁾ Vláčilovy filmy se v hodnocení diváckých internetových databází pohybují na předních místech. Například uživatelé Česko-slovenské filmové databáze hodnotí kladně převážně jeho filmy z šedesátých let, kdy se procento úspěšnosti těchto snímků pohybuje vždy nad hranicí 80%. Obdobně dopadá hodnocení uživatelů i na dalších diváckých stránkách podobného charakteru, jako jsou fdb.cz, kfilmu.net, dokina.cz, imdb.com.

Činí jeho snímky naléhavé i atraktivní, tolik ceněné a nezaměnitelné. A právě prvek filmového stylu bude předmětem této analýzy.

Pro analýzu inscenačního stylu jsem si zvolila teorii, která se při vyřčení Vláčilova jména možná na první pohled nenabízí. Když jej však budeme pojímat jako autora, jehož filmy mají uměleckou hodnotu a zároveň jsou i divácky atraktivní, je zjevné, že musí obsahovat alespoň některá ze schémat mainstreamové produkce.

Americký teoretik a historik filmu David Bordwell se již řadu let podrobně věnuje analýze filmového stylu. V intencích neoformalismu zkoumá filmy z dějin kinematografie i ty současné a rovněž se zabývá historickým vývojem filmového stylu.⁵⁾ Jako základ pro provedení analýzy jsem si vybrala jeho teorii zesílené kontinuity. Čerpám zejména z úvodní kapitoly *Staging and Style* z knihy *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*.⁶⁾ A dále z článku, který vyšel v časopise *Illuminace* s názvem *Zesílená kontinuita, vizuální styl v současném americkém filmu*.⁷⁾ Tyto dva texty jsou základem pro rozbor a následnou aplikaci analytické metody. Pojem zesílené kontinuity a jeho modifikace pro tuto práci je podrobněji rozebrán v kapitole 2.

Pro inscenační analýzu jsem si vybrala pouze Vláčilovy snímky z šedesátých let. V těchto žánrově a charakterově odlišných filmech totiž nejlépe vynikne rozmanitost užití inscenačních postupů. Ve středu zájmu bude ležet jeho první dlouhometrážní snímek z roku 1960, *Holubice*. Jedná se o lyrický snímek s prostou zápletkou. Příběh zde není vystaven primárně na dramatické konstrukci děje, ale mnohé významy vyplývají právě z výstavby obrazových kompozic, které jsou jednáním postav, a mluveným slovem vůbec, pouze dokreslovány. V pozdějších Vláčilových snímcích je patrný příklon k dramatizaci, přestože je stále kladen důraz i na obrazovou část. Způsob inscenování zde

⁵⁾ V samotné knize *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* rozebírá Bordwell styl světových režisérů žijících v odlišných dobách, od Louise Feuillada, který působil v letech 1906 – 1925 až po japonského režiséra Hsiao-hsien Houa, který na pole kinematografie vstoupil až v 80. letech. Přesto již v úvodní kapitole předkládá příklady i ze současných snímků jako je *Jerry Mcquire* (1996) či *The Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* (2000), naproti tomu zmiňuje i filmy jako *His Girl Friday* z roku 1940 či *The Revolutionry* z roku 1917. Vývojem filmového stylu se zabývá v knize *On the History of Film Style*. (BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. 1.vyd. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1997. 322 s. ISBN 0-674-63429-2.) Filmovému stylu je rovněž věnována kapitola v obecněji pojaté publikaci *Film Art. An Introduction*. (BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Film Art. An Introduction*. 3. red. vyd. New York : McGraw-Hill, 1990. 425 s. ISBN 0-07-006439-3.)

⁶⁾ BORDWELL, David. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. 1. vyd. Berkley (and Los Angeles) : University of California Press, 2005. 314 s. ISBN 978-0-520-24197-8. s. 1 – 42.

⁷⁾ BORDWELL, David. *Zesílená kontinuita: Vizuální styl v současném americkém filmu*. *Illuminace*, 2003, č.1 s.5 - 27. ISSN 0862 – 397X.

do jisté míry vždy vychází z Vláčilovy prvotiny. Ještě před analýzou snímků z šedesátých let, což jsou Ďáblova past (1961), Údolí včel (1967), Marketa Lazarová (1967) a Adelheid (1969), však zařadím krátkometrážní Skleněná oblaka (1958), která představují koncentrovanou podobu Vláčilova výtvarného stylu, neboť tento krátký, téměř němý snímek, jehož dějová linka je velmi prostá, buduje významy čistě po stránce formální a je do jisté míry předznamenáním následujícího dlouhometrážního počínu, jímž je Holubice, ke které bude v analýze jeho styl rovněž vztahován. Snímky natočené v období normalizace, tedy po roce 1970, nejsou již do této práce zahrnuty. Vláčilova poetika se po tvůrčí odmlce a práci v oblasti dokumentu, mění. Pozdější snímky nejsou v analýze zahrnuty zejména z důvodu jejich podobného žánrového zaměření. A tedy i podobného využití inscenačních prvků.

rešerše literatury

O Františku Vláčilovi a jeho díle bylo napsáno mnohé. Jsou to publikace orientované na jeho osobnost, jako Podobenství o Františku Vláčilovi Šárky Horákové, či Podoby Františka Vláčila od Milana Hanuše, které jsou spíše zaměřeny na osobnost Vláčila jako člověka, než jako režiséra.⁸⁾ Druhá ze jmenovaných se sice do jisté míry zaobírá i Vláčilovým výtvarným pojetím filmu, opět se zde ale poznatky vztahují především k osobnosti autora, než k problematice filmového obrazu jako takového.

Vláčil jako významný režisér druhé poloviny dvacátého století samozřejmě nechybí v mnoha souhrnných publikacích věnovaných období poválečného českého filmu, jako jsou Umlčený film Jana Žalmana a Panorama českého filmu.⁹⁾ Vláčilův profil nalezneme i ve výčtových publikacích typu Malý labyrint filmu, Filmové profily: českoslovenští scénáristé, režiséři, kameramani, hudební, skladatelé a architekti hraných filmů anebo Čeští filmaři, něžní barbaři.¹⁰⁾ František Vláčil tvořil také v období šedesátých let, kdy československá kinematografie zažívala rozkvět v podobě nové vlny. Přestože jeho

⁸⁾ HORÁKOVÁ, Šárka. *Podobenství o Františku Vláčilovi*. 1. vyd. Praha : XYZ, 2008. 220 s. ISBN 978-80-7388-069-9.

HANUŠ, Milan. *Podoby Františka Vláčila*. 1. vyd. Praha : Československý filmový ústav, 1984. 37s.

⁹⁾ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1. vyd. Praha : Národní filmový archiv, 1993. 278 s. ISBN 8070040300.

PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc : Rubico, 2000. 514 s. ISBN 8085839547.

¹⁰⁾ BERNARD, Jan, FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*. 1. vyd. Praha : Albatros, 1988. 507 s. ISBN 13-734-88.

BARTOŠEK, Luboš, BARTOŠKOVÁ, Šárka. *Filmové profily : českoslovenští scénáristé, režiséři, kameramani, hudební, skladatelé a architekti hraných filmů*. 2. uprav. a dopl. vyd. Praha : Československý filmový ústav, 1986. 520 s. ISBN 59-249-85.

MELOUNEK, Pavel. *Čeští filmaři, něžní barbaři*. 1. vyd. Praha : Bohemia, 1996. 169 s. ISBN 8085803224.

tvorba nebývá řazena přímo do tohoto hnutí, objevuje se jeho jméno v publikacích na novou vlnu zaměřených (například Československá nová vlna Petera Hamese, subjektivně laděná kniha Josefa Škvoreckého *Všichni ty bystří mladí muži a ženy, Démanty všednosti : český a slovenský film 60. let : kapitoly o nové vlně*).¹¹⁾

Duchovnímu rozměru Vláčilovy tvorby je věnována kapitola v knize Jaromíra Blažejovského *Spiritualita ve filmu. Jeho využitím a způsobem převedení literárních předloh na plátno se zase věnuje prostor v knize Zlatá šedesátá : česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ...zklamání*.¹²⁾

Samozřejmě existují i jednotlivé analýzy Vláčilových filmů, které vyšly zejména ve formě časopiseckých příspěvků a které se zabývají různými aspekty jeho děl. Nejanalyzovanějším dílem je jeho opus magnum, Marketa Lazarová. Kterému se dostalo i přízně v podobě knihy Marketa Lazarová : studie a dokumenty. Jejím filmovému zpracování je věnována pozornost i v knize *Desátá múza Vladislava Vančury*.¹³⁾

Vláčilovo dílo je reflektováno v mnoha publikacích a jeho režisérský profil patří neodmyslitelně k výčtům českých režisérů druhé poloviny 20. století. Žádná z knih se však nezaobírá jeho režijní prací s obrazem či jeho inscenačním stylem.

stručná biografie autora

Režisér František Vláčil se narodil 19. února 1924 v Českém Těšíně. Po 2. světové válce začal studovat na Filozofické fakultě brněnské univerzity estetiku a dějiny umění, zároveň pracoval ve skupině kresleného a loutkového filmu. Během 50. let působil v Československém armádním filmu a jeho prvním samostatným snímkem zde byla *Skleněná oblaka*. Nejvýznamnější období v jeho kariéře tvoří bezpochyby léta šedesátá,

¹¹⁾ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. 1. vyd. Praha : Levné knihy, 2008. 344s. ISBN 978-80-7309-580-2.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. 1. vyd. Praha : Horizont, 1991. 247 s. ISBN 80-7012-055.

PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKÁPOVÁ, Zdena, CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti : český a slovenský film 60. let : kapitoly o nové vlně*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002. 387 s. ISBN 80-86102-17-3.

¹²⁾ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. 1. vyd. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. 287 s. ISBN 978-80-7325-1321.

DENEMARKOVÁ, Radka (odp. red.). *Zlatá šedesátá : česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ...zklamání : materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16.-18. června 1999*. 1. vyd. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000. 419 s. ISBN 80-85 778-27-0.

¹³⁾ GAJDOŠÍK, Petr (ed.). *Marketa Lazarová : studie a dokumenty*. 1. vyd. Praha : Casablanca, 2009. 396 s. ISBN 978-80-87292-00-6.

BARTOŠEK, Luboš. *Desátá múza Vladislava Vančury*. 1. vyd. Praha : Československý filmový ústav, 1973. ISBN 59-057-73.

kdy po svém prvním dlouhometrážním snímku, *Holubici*, natáčí volnou historickou trilogii, včetně nejvýznamnějšího filmu *Markety Lazarové*, která byla v roce 1998 rovněž vyhlášena nejlepším filmem století české kinematografie. V období normalizace se Vláčil hranému filmu věnovat nemůže a po určitou dobu natáčí dokumentární snímky. K dlouhometrážním hraným filmům se vrací až v 70. letech. Po roce 1989 jako první obdržel Českého lva za celoživotní dílo a stal se prezidentem České filmové a televizní akademie. Vzniklo o něm několik dokumentů. František Vláčil zemřel v nedožitých pětasedmdesáti letech 27. ledna 1999.¹⁴⁾

¹⁴⁾ Biografie volně převzata z HORÁKOVÁ Šárka. *Podobenství o Františku Vláčilovi*. 1. vyd. Praha : XYZ, 2008, s.218 – 220, ISBN 978-80-7388-069-9.

Bordwellova teorie zesílené kontinuity

Jak již bylo napsáno v úvodu, východiskem analýzy inscenačního stylu filmů Františka Vláčila bude práce amerického teoretika a historika Davida Bordwella. Stěžejním prvkem rozboru bude pojem, který Bordwell označuje jako „dominantní styl dnešních amerických filmů pro masové publikum“¹⁵⁾ a který nazývá zesílená kontinuita. Ta bude brána jako výchozí bod, který poslouží k rozpoznání klíčových součástí celkového autorova stylu, ke komparaci či naopak vymezení užitých postupů režiséra.

zesílená kontinuita

„Zesílená kontinuita je tradiční kontinuita posunutá k vyššímu stupni. ...znamená zesílení zavedených technik.“¹⁶⁾ Bordwell definuje několik zásadních prvků zesílené kontinuity. Jedná se o postupy spojené se stříhem a prací kamery, které se vyvinuly v průběhu historie kinematografie. Některé techniky byly využívány již v éře němého filmu a postupně se zformovaly do ucelené podoby definující zejména současnou americkou mainstreamovou tvorbu. Jsou to rychlejší stříh, dvoupólové extrémní v délce objektivů, bližší rámování v dialogových scénách, odpoutaná kamera.¹⁷⁾ Níže konkrétněji rozeberu jednotlivé prvky.

rychlejší stříh

Tempo, ve kterém se jednotlivé záběry proměňují, se neustále zvyšuje. Převládá rychlý stříh a nízká průměrná délka jednotlivých záběrů. Dialogové scény se sestavují z krátkých jednozáběrů, dochází často k vypouštění či zkracování záběrů ustavujících. „V letech 1999 a 2000 se pravděpodobná průměrná délka záběru typického filmu v jakémkoli žánru pohybovala v rozmezí od tří do šesti sekund.“¹⁸⁾

¹⁵⁾ BORDWELL, David. Zesílená kontinuita. Vizuální styl v současném americkém filmu. *Illuminace*, 2003, č.1. s. 7. ISSN 0862-397X.

¹⁶⁾ Tamtéž, s. 6.

¹⁷⁾ Označení jednotlivých prvků zesílené kontinuity je převzato z: BORDWELL, David. Zesílená kontinuita: Vizuální styl v současném americkém filmu, *Illuminace*, 2003, č.1 s.5-27. ISSN 0862-397X.

¹⁸⁾ Tamtéž, s. 8.

dvoupólové extrémy v délce objektivů

„Používání extrémních ohniskových vzdáleností objektivu se počínaje šedesátými lety stalo charakteristickým znakem zesílené kontinuity.“¹⁹⁾ „Využívání dlouhoohniskových objektivů umožnilo zesílit „interakci předního a zadního plánu“²⁰⁾ a nabídlo i jiné typy střihu, jako je např. „setření“ („wipe-by“ cut). Používání těchto objektivů se rovněž rozšířilo s rozvojem natáčení interiérových scén pomocí více kamer.

bližší rámování v dialogových scénách

„S koncem šedesátých let byly dvojzáběry často nahrazovány jednozáběry (singles): polodetaily nebo detaily, které ukazovaly pouze jednoho herce. Východiskem pro rámování dialogu se stal prostorný polodetail, snímáný „přes rameno“ postavy (over-the-shoulder).“²¹⁾ Navíc s užitím širokého formátu poskytoval jednozáběr informace nejen o výrazu herce, ale i o prostředí, které rovněž zachycoval, čímž se snižuje potřeba ustavujících a znovu ustavujících záběrů.

„Rychlejší tempo střihu, dvojpólové extrémy v délce objektivů a příklon k těsným jednozáběrům, to jsou ty nejčastější rysy zesílené kontinuity. ...každý jde ruku v ruce s ostatními. Sevřenější rámování umožňuje rychlejší střih. Přeastřování vytváří uvnitř záběru to, co střih mezi záběry: oblasti zájmu odhaluje postupně. Všechny tyto možnosti pak mohou doprovázet techniku čtvrtou.“²²⁾

odpoutaná kamera

Jedná se o všechny pohyby kamery, jako jsou jízdy, pohledy z jeřábu, nájezdy... Různé typy snímání jako je sledující záběr (following shot), nájezd (tzv. push-in), ale i mnohé krouživé záběry kolem postavy, či dvojice postav se v současném stylu velice rozšířily. „Dnes již nebývá zvykem, aby byl nějaký dlouhý záběr, byť by šlo třeba o celek, statický.“²³⁾

Zesílenou kontinuitu lze definovat jako styl, který se v každém okamžiku snaží vytvořit intenzivní očekávání. Estetika silně působících, však prvoplánových účinků, ale není

¹⁹⁾ Tamtéž, s. 11.

²⁰⁾ Tamtéž, s. 11.

²¹⁾ Tamtéž, s. 12.

²²⁾ Tamtéž, s. 12.

²³⁾ Tamtéž, s. 15.

jeho jediným východiskem. Striktní užívání zesílené kontinuity přináší mnohá omezení (jako například to, že „ústup od inscenování celků přinesl omezení hereckým projevům“.²⁴⁾) Filmy oproštěné tohoto diktátu mají větší volnost a kombinací prvků zesilujících, ale naopak i zdánlivěji oslabujících divákovu pozornost, dosahují i účinků mnohem silnějších. To je důvod, proč jsem si charakteristiky tohoto stylu vybrala jako pomůcku pro analýzu inscenačního stylu Františka Vláčila. Domnívám se totiž, že i filmy široce uznávané kritikou pro svůj umělecký význam, které jsou ale i divácky atraktivní, musí obsahovat alespoň něco z výše uvedených prvků a rovněž se domnívám, že právě Vláčilovy snímky tyto prvky obsahují, přestože je jejich užití do značné míry odlišné.

Práce se zesílenou kontinuitou, postup analýzy

V úvodu každé analýzy bych ráda vyzdvihla určitý dominantní prvek filmu. Následovat bude zhodnocení rozdělené do kategorií korespondující s prvky zesílené kontinuity, jsou to: kamera (snímání, pohyb, střih, délka záběrů), využití plánů (hloubka záběru), inscenování dialogů, rámování. V závěrečném shrnutí budou zhodnoceny vypsané prvky a nastíněn celkový vztah k zesílené kontinuitě. Jak již bylo uvedeno, snímek Holubice bude stát v centru inscenačního rozboru. K tomuto snímku se bude odkazovat u dalších analýz, vymezovat se vůči jeho filmovému stylu, či jej naopak přirovnávat.

Funkce filmového obrazu

Doplňkem analýzy inscenování bude pojednání a následná interpretace v rámci funkcí filmového stylu, jejichž rozdělení je rovněž přejato od Davida Bordwella. Filmový styl má čtyři základní funkce. Jsou to funkce denotativní, expresivní, symbolická a dekorativní.

Denotace neboli proces označování je funkce pomocí níž film vypovídá o prostředí, postavách a jejich motivacích. Je všudypřítomná a je nosným prvkem příběhu. Nad rámec vyprávění jde funkce expresivní. Expresie filmu vyniká v prvcích, jako jsou světlo, barva, hudební doprovod, pohyby kamery, či herecké výkony. Bordwell ještě dodává, že u expresivní funkce rozeznáváme mezi stylem, který pocity ukazuje a který pocity vyvolává. Symbolická funkce označuje proces, ve kterém se k prvotnímu významu prvků připojují další významy, které bývají doplňovány divákem často na základě vlastní zkušenosti či společenského pozadí. „Film může evokovat symbolické implikace skrze barevná schémata,

²⁴⁾ Tamtéž, s. 26.

osvětlení, aranžmá a hudební asociace.²⁵⁾ Dekorativní funkce je samotná kvalita filmového stylu, je to abstraktní podoba samotného filmu a nenesé jiné významy.

Význam funkcí filmového stylu bude reflektován zejména v analýze filmu Holubice, u ostatních snímků budou funkce zmiňovány v případě, že se jejich význam oproti Holubici mění, či pokud se vymezují jiným způsobem.

²⁵⁾ BORDWELL, David. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. 1. vyd. Berkley (and Los Angeles) : University of California Press, 2005. s. 34. ISBN 978-0-520-24197-8.

Holubice

Děj

„V severní Francii jsou k dálkovým letům vypuštěny stovky poštovních holubů. Na ostrově Fehmarn v Baltském moři čeká na dolet svých holubů skupinka starých námořníků a dvanáctiletá Susanne. Dívka se však nedočká, její bílou holubici odnesla bouře až do střední Evropy. V ateliéru uprostřed Prahy ji zahlédne malíř Martin. Unaveného ptáka vzápětí postřelí vzduchovkou Michal, chlapec upoutaný na invalidním vozíku. Martin mu raněnou holubici přinese. Michal se pokusí ptáka uzdravit. Na výstavě holubů zjistí Martin z vývěsky, odkud holubice pochází. Namaluje její obraz a pošle ho do Německa. Uzdravuje se holubice i Michal. Martin nenásilně přesvědčí Michala, aby holubici vypustil. Bílý pták odlétá na sever. Susanne pochopila, že se jí holubice vrátí a běží s obrázkem v ruce po mořském břehu.“²⁶⁾

Analýza

Holubice je dílem výrazně vizuálním, obrazová stránka jasně dominuje a je klíčovým prvkem pro budování příběhu. Dříve než se budu zabývat jednotlivými prvky zesílené kontinuity, vyzdvihnu motiv, který je ve vyprávění stěžejní a to nejen po stránce obrazové, ale i významové. Je jím využití horizontálních a vertikálních os v kompozicích záběrů.

Snímek se odehrává na dvou odlišných, prostorově vzdálených místech - základním prvkem oddělení dvou příběhů dětských protagonistů je způsob zobrazení jejich světů. Dominantním prvkem pobřeží baltského moře, kde Susanne čeká na svou holubici, jsou horizontální linie, které jsou stěžejní ve všech scénách odehrávajících se na ostrově. Jedná se nejen o horizontální linie moře, písčitého pobřeží a oblak, ale také domku, ve kterém Susanne bydlí a jehož okna jsou ve tvaru ležících obdélníků. Horizontální linii tvoří i molo, na kterém starci sedí v řadě a čekají na své holuby (viz obr. 1). Tak se zdá alespoň z počátku, ve chvíli kdy Susanne na molu zůstane sama, ukazuje se ve velkém celku, že linie mola porušuje horizontálu moře, což tedy signalizuje její *samotu* (viz obr. 2). Typickým záběrem pro Susanniny scény je tedy obraz vyzdvihující horizontální linie často s jedním dominantním bodem, jedná se zejména o člověka či předmět (viz obr. 3).

²⁶⁾ Zkráceně převzato z OPĚLA, Vladimír, URBANOVÁ, Věra, URGOŠÍKOVÁ, Blažena, KLIMEŠ, Ivan. *Český hraný film III. 1945-1960*. 1.vyd. Praha : Národní filmový archiv, 2001. s. 86 . ISBN 8070041021.



obr. 1 Starci čekají na své holuby, řada jejich židlí spolu s molem jsou v jedné horizontální linii.



obr. 2 Susanne na mole zůstala sama, linie mola se v pohledu mění na vertikální a zasahuje do horizontu moře, zdůrazněného vzdouvajícími se vlnami.



obr. 3 Susanne prochází mělčinou, ve vzdáleném horizontu moře vyniká pouze její postava. (Odrazem slunce v popředí zároveň akcentuje rozložení záběru do několika plánů.)

Praha je na druhou stranu dominantně vertikální. Jak již ukazuje úvodní sekvence záběrů pražských věží. Vertikální je rovněž i prostor šachty, do které holubice po sestřelení padá a která je často sledována, neboť se jedná o prostor viditelný jak z Martinova ateliéru, tak z Michalova pokoje, kde tapety na jeho stěnách rovněž představují svislé čáry. Tuto linii zde opisuje i pohyb výtahu. Vertikální jsou rovněž okna, přes která jsou postavy často snímány, zejména pak úzké stojaté okenice Martinova ateliéru. Vertikálních linií je zde zhusta užito i k rámování postav. Rám poskytují nejen okenice, ale i dveře a jiné vertikální linie, které tak nejen vizuálně, ale i významově oddělují jednotlivé aktéry. Předěly tvoří i antény na střeše ateliéru.

U Susanne se prvek vertikálního rozdělení nenachází, horizontální prostor je zpravidla všem postavám společný. Výjimku tvoří například záběr Susanne na mole, viz obr. 2. Významově tento motiv vysvětluje i sám Vláčil. „Rozdílnost prostředí jsem se pokusil vyjádřit a zdůraznit kompozičním rozlišením obou světů. Svět chlapce je omezený. Nad hlavou má malý kousek nebe. Izoloval se od společnosti. (...) Susannin svět je horizontální. Je to svět plný moře a slunce, naprosto volný, bezhraničný. (...) Systém vertikál a horizontál byl jednou z možností, jak vyjádřit myšlenku a obsah námětu.“²⁷⁾

²⁷⁾ VLÁČIL, František. In HANUŠ, Milan. *Podoby Františka Vláčila*. 1. vyd. Praha : Československý filmový ústav, 1984. s. 10.

kamera (snímání, pohyb, střih, délka záběrů)

Časté je snímání akce přes překážku, jako jsou ve většině případů okenice pražských domů, ale i dveře bytu, ve kterém Michal žije či výklad obchodu, jehož průhled si uvědomíme pouze lehkým odrazem beden s pomeranči a nápisem na skle. Pro záběry v Martinově ateliéru je rovněž příznačné snímání přes plochy zrcadel.

Hledisko kamery je zorným úhlem třetí osoby, jen zřídka přejímá hledisko postav. Přesto však není pohled kamery vždy neutrální a je časté, že sledujeme postavy z podhledu či naopak nadhledem. Jako například mírný nadhled skrze výlohu obchodu, kterému v zápětí kontrastuje záběr na dva chlapce z výšky výtahové šachty. Tento nadhled je, v návaznosti na děj v předchozí scéně, do značné míry matoucí. Když v jedné scéně dává maminka chlapcům pomeranče a jeden z nich je pro Michala, divák předpokládá, že následující ostrý nadhled bude kopírovat pohled Michala z okna bytu, když se však kamera otočí, vidíme v záběru i jeho postavu sedět v křesle s holubicí. Dalším záběrem je detail na Martinova černého kocoura, pohled výtahovou šachtou, tedy byl z jeho perspektivy. Tato situace jasně ukazuje, že princip generace významů na základě obrazových kompozic je ve snímku nejen dominantním nositelem děje, ba dokonce, že v některých chvílích jde tento princip proti očekáváním vyplývajícím z dějové konstrukce.

Pohyb kamery hraje roli zejména v déle trvajících záběrech, které zachycují více akcí děje. Kamera postavy obchází, sleduje je při chůzi či při práci (například práce rybářů na pobřeží, malíř v ateliéru). Záběry často nekončí ani vystoupením postavy ze záběru, kamera v takovém případě buď přejede na jinou postavu či akci, nebo počká, až se do záběru postava opět vrátí. V Praze rovněž kamerová jízda vyzdvihuje prvek vertikálních prostor (kamera na kabině výtahu). Jak již bylo výše řečeno kamera povětšinou sleduje dění z pohledu třetí osoby, málo se objevuje, že bychom sledovali děj z pohledu postav. Pokud se tomu tak stane, osoba je zpravidla v takové pozici, že činí hledisko kamery ozvlášťujícím, jako v případě, kdy Susanne sleduje řadu starců na mole, vzhledem k tomu, že leží na loďce, která se pohybuje na vlnách, jak vidíme v předchozím výjevu, pohupuje se i kamera (v další scéně kamera sleduje její pohled na muže statickým záběrem). Podobný případ je i pohled na moře z perspektivy Ulliho, který jede v džípu za svou sestrou, kamera tak snímá rychlou jízdou vodu čeřící se koly automobilu. Naopak ve scéně, kdy Michal slyší zvonek dveří a pomalu se pohybuje ke dveřím opisuje kamerová jízda rychlost, kterou se přibližuje na kolečkovém křesle. Z pohybů kamery je nutno vyzdvihnout také závěrečný pohled na Prahu, vertikální

line věží sledované horizontální panoramou působí jako sjednocující prvek obou linií příběhu.

Délka záběrů je poměrně vysoká, záběry pohybující se nad rozmezím třiceti sekund nejsou výjimkou, což je umožňováno zejména pohybem kamery při snímání akcí a zároveň inscenováním do hloubky pole, skončí-li akce v jednom, může pokračovat v jiném plánu, bez potřeby střihu. Ukončení záběrů je zpravidla realizováno klasickým prostřihem na jinou akci. Zřídka se vyskytuje jiná forma střihu jako je ojedinelá stmívačka ve scéně Susannina snu.

využití plánů (hloubka záběru)

Obraz bývá často komponován do několika plánů, mnohdy toto rozložení postav a předmětů zaznamenává vztah postav navzájem či jejich vazbu k prostředí. V určitých záběrech působí jednoznačně významotvorně. Jako je záběr na starého muže, kde za ním, v druhém plánu, visí prázdná klec (viz obr. 4).

Rozvržení do plánů rovněž doplňuje význam ve scéně, kdy Susanne a jeden z holubářů sedí na mole a čekají. Dívka v prvním plánu, muž ve druhém. Příchod bratra znamená narušení společného schématu dvou lidí čekajících na přilet holubů. Sedne si mezi ně a tím odsouvá starce až do třetího plánu, na pozadí. Konec jejich společné akce tedy není sdělován pouze příkazem, aby šla dívka domů, ale je i vizuálně představován oddělením jejich dvou prostor, posazením bratra na židli mezi ně. Fakt, že je mezi nimi židle již postavená, předznamenává bratrovo potenciální chování (viz obr. 5, 6).

Koncepce scén do plánů je charakteristická pro většinu záběrů, ať už se jedná o zobrazení protagonistů v dialogu či při nějaké činnosti. Rozvržení do plánů však není přítomné pouze u scén s postavami, i při sledování východu slunce je v popředí snímán suchý strom (viz obr. 7). Hloubka záběrů tak vyniká v průběhu celého filmu.



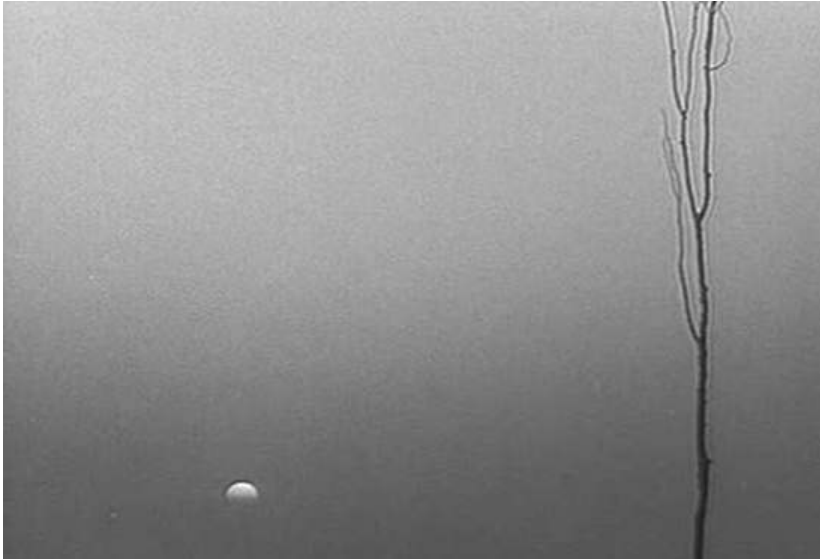
obr. 4 Stařec se poštovního holuba nedočkal, jak ukazuje prázdná klec v pozadí.



obr. 5 Susanne a holubář čekají na mole. Prostor mola je rozdělen do tří plánů.



obr. 6 Ulli na židli zaujímá jasný postoj a diagonální linie čekatelů je vizuálně rozdělena.



obr. 7 Slunce vychází nad Charleroi Liege. Strom představuje první plán záběru.

inscenování dialogů, rámování

Násobné rámování je rovněž charakteristickým znakem Holubice. Prostor mezi závěsy, rámy dveří, výřez ve slaměné budce na pobřeží, prostor vchodu určený délkou řetízku, chodba, ale i svítící lampy při umělcově práci poskytují další rámy obrazu (viz obr. 8). Rámování nejen odděluje postavy, ale zároveň často rozděluje jejich postavení v plánech záběru.

Inscenování dialogů probíhá většinou v diagonální ose, kdy jedna postava je zády ke kameře. Záběry „přes rameno“ mají ekvivalenty v případech, kdy je vidět část tváře postavy. Snímek nepřináší mnoho jiných variant rozhovorů zejména proto, že mluveného slova je v něm spíše méně. I ve scénách, kdy se nemluví, jsou však postavy inscenovány do pozic kopírující diagonální osy. V dialozích bývají mluvčí také snímáni na detaily tváří, což podtrhuje působivost snímku.

shrnutí (funkce, vztah k zesílené kontinuitě)

Holubice je snímkem výrazně vizuálním, často označována jako filmová báseň. Podíl mluveného slova je nižší, o to větší důraz je kladen na stránku obrazovou, jak také dokazuje výrok Františka Vláčila, že si scénář filmu nejdříve namaloval.²⁸⁾ Obrazy snímku tak mají

²⁸⁾) Horáková Šárka. *Podobenství o Františku Vláčilovi*. 1. vyd. Praha : XYZ, 2008, s.78, ISBN 978-80-7388-069-9.

komplexní charakter, ve kterém je těžko rozlišit jejich jednotlivou funkci. Výjevy jsou denotativní, neboť při nedostatku verbálního vysvětlení je nosným prvkem příběhu obraz. O symbolické funkci lze jen ztěžka pochybovat, vždyť jen název filmu představuje významný kulturní symbol a tento je přítomen v mnoha výjevech v průběhu děje. Dále dekorativní funkce, která postihuje samotnou podstatu filmového díla, je prolnta celým dílem. Expresi pak nese nejen obraz, ale i zvuk. Zde bych jen ráda poznamenala, že hudební doprovod, tvořený mírnou instrumentální hudbou jen podtrhuje lyriku celého filmu. Atmosféru samozřejmě dokreslují diegetické zvuky moře, zvonění kostelů, i hudba z rádia.

Přesto, že se příběh realizuje zejména v delších záběrech není jeho běh zpomalený, což je dáno využitím zejména odpoutané kamery, která plynule sleduje postavy i děje. Důraz kladený na hloubku záběrů je prvkem vtažení do příběhu. Stejně jako je bližší rámování při dialogových scénách, i těch, ve kterých mluvené slovo neprobíhá. Postavy jsou v kontaktu snímány zejména v polodetailech, které často přecházejí na detaily tváře a vyzdvihují tak emoce protagonistů. Lze tedy říci, že snímek zásady zesílené kontinuity porušuje pouze v délce záběrů a rychlosti střihů, ale naopak pohybem kamery, hloubkou pole a bližším rámováním tento standard naplňuje.



obr. 8 Martin ve svém ateliéru, rám závěsu je následujícím záběrem porušen.

Skleněná oblaka

Děj

„Malý chlapec zůstává po odchodu otce s invalidním dědečkem a psem v areálu prázdných skleníků. Skleněné tabule i vodní nádrž odrážejí svět v abstraktních obrazcích. Chlapec vyleze na cihlový komín skleníku. Pouští letadlo ve tvaru ptáka. Letadlo vzlétne, záhy však spadne a prorazí okno skleníku. Chlapec přeleze vrata a utíká, až se dostane na letiště. Dědeček se snaží model spravit. Fotografie na stěnách místnosti mu vracejí vzpomínky na doby, kdy byl letcem. Hoch vyleze do kabiny připraveného letadla a nad přístroji palubní desky si představuje, že letí. Pak kabinu opustí a zdálky sleduje start letadla, které pilotuje jeho otec. Záběry letícího letadla jsou apoteózou volnosti, avšak následující montáž obrazů temných oblak, záblesků ohně a rozbitého modelu vypovídají o leteckém neštěstí. Starý muž s dítětem čekají s marnou nadějí za stěnou operačního sálu. Letcův život se nepodařilo zachránit. Dědeček s vnukem se ve smutečných šatech vracejí sami po cestě. Zatímco starý muž oplakává synovu smrt, na vnuka působí krása letiště. Obraz letadla, které se ocitlo nad oblaky, se proměňuje a stává se postupně součástí oblohy.“²⁹⁾

Analýza

Charakteristickým znakem snímku *Skleněná oblaka* je po většinu filmu absence mluveného slova, které se objevuje pouze v úvodní řeči vypravěče, jenž uvozuje motiv celého snímku jako touhu člověka po létání. Poté když František jednou volá na svého dědu a jednou za svým otcem, a pak pouze když stařec volá za vnukem. Využití oslovení jako jediných vyslovených výrazů dotváří obraz rodinných vztahů postav. Vzhledem k faktu prakticky úplné absence mluvených projevů je ve snímku upřednostněna stránka obrazová jako významotvorný element příběhu. Výstavba obrazových kompozic je nosným prvkem děje, je na ni kladen větší důraz, než můžeme sledovat ve filmu *Holubice*, kde informace, které posunují děj snímku dopředu, získáváme také prostřednictvím dialogů postav. Zajímavé ovšem je využití funkcí filmového stylu. Přestože je obraz hybatelem děje a nositelem významu, kdy můžeme hovořit jasně o funkci denotativní. Často jsou kompozice charakteru expresivního ba přímo dekorativního. Je až těžko posuzovat zda některé výtvarné motivy

²⁹⁾ OPĚLA, Vladimír, URBANOVÁ, Věra, URGOŠÍKOVÁ, Blažena, KLIMEŠ, Ivan. *Český hraný film III. 1945-1960*. 1.vyd. Praha : Národní filmový archiv, 2001. s. 287 . ISBN 8070041021.

mají pouze funkci dekorativní, či zda jim můžeme přiřadit nějaký význam (viz obr. 1 a 2). Skleněná oblaka jsou tedy snímkem, který bilancuje na pomezí umění pro umění a filmem, který je nositelem určitého sdělení.



obr. 1 František touží po létání, jeho postava je proto zachycena oproti oblakům. Záběr nese funkci denotativní.



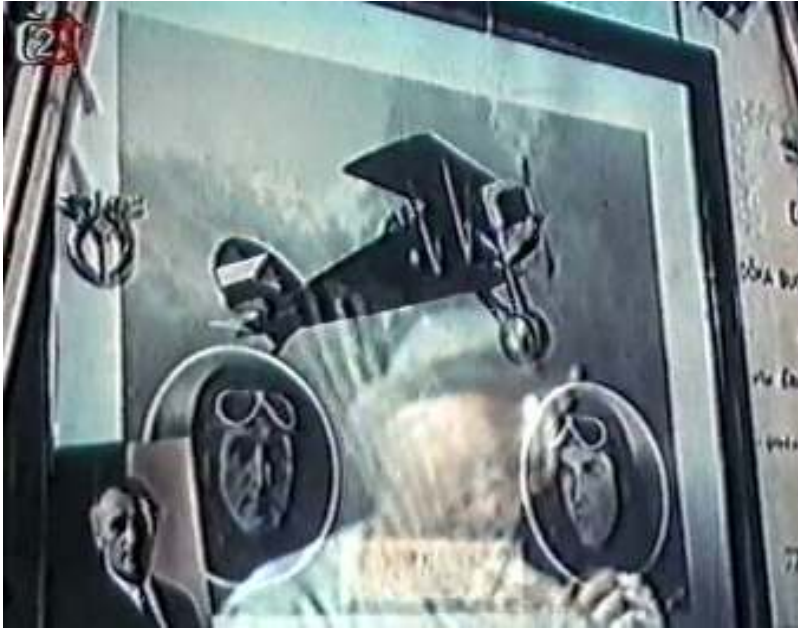
obr. 2 František šplhá do letadla. Linie žebříku i linie oblaku v pozadí jsou obě diagonální. Záběr nese funkci dekorativní.

kamera (snímání, pohyb, střih, délka záběrů)

Snímání přes překážky je ve snímku velmi časté, již v titulkové sekvenci sledujeme odcházet letce přes pletivo branky. V předchozím záběru jsme viděli muže i jeho otce přicházet z druhé strany, plot nyní vytvořil překážku nejen obrazovou, ale tvoří i určité významové oddělení, které akcentuje navazující záběr na chlapce, hledícího přes plot za svým otcem. Můžeme sledovat rozmazaný obraz dědečka přes sklo skleníku, postavy přes stěnu operačního sálu, Františka přes páky v kabině letadla. Překážky, které se kameře staví do cesty mají povětšinou svůj význam v příběhu. (František by rád létal jako jeho otec, kromě samotného faktu, že sedí v pilotní kabině, je ještě snímán přes její vybavení, což fakt ještě umocňuje. viz níže)

Postavy můžeme vidět i v odrazech, ať už se jedná o odraz starcovy tváře v obraze s letadlem, který představuje jeho propojení se světem létání. Nebo odraz Františka v budících přístrojů v kabině letadla, který rovněž představuje i jeho vztah k létání. Tento je již dříve ukázán záběrem na Františka ve stínu kokpitu stojícího stroje (viz obr. 3, 4, 5).

Kamera snímá postavy pohybem, většinou pomalou jízdou, která odpovídá lyrickému ladění snímku. Jízda však bývá výrazně kratší a přesto, že sleduje jednu déletrvající akci, častěji vidíme střih na jiné prvky této akce, než to, že by kamera sama na prvek přejela plynulým pohybem v jediném záběru. Prostředek využívání jízdy ke sledování kontinuálních akcí je mnohem více využit v Holubici, kde se kamera pohybuje i v přechodu k jiné situaci. Domnívám se však, že je tento posun udán zejména rozdílnou délkou obou snímků. Stejně tak, jako fakt, že Skleněná oblaka mají výrazně nižší délku záběrů.



obr. 3 Dědeček v odrazu obrazu s letadlem, tento výjev jasně ukazuje jeho leteckou minulost.



obr. 4 František v odrazu přístroje palubní desky. Tímto způsobem je rovněž zachycen jeho touha po létání.



obr. 5 František ve stínu kokpitu, ve kterém by chtěl být, což se mu nakonec povede.

využití plánů (hloubka záběru)

Využití hloubky záběrů je zde příznačné, byť ne tak časté jako v Holubici. Když je však obraz komponován do plánů, bývá této kompozici zpravidla přiřazen určitý význam. Ve scéně operace Františkova otce, kdy vidíme v prvním plánu lékaře a až ve druhém plánu dědu s vnukem přes matnou stěnu. Tato kompozice se na první pohled jeví jako pouze výtvarně působivé zpracování akce, která by mohla být zachycena jiným způsobem. Její funkční zapojení se však ukazuje následně, kdy divák vidí, že lékař něco sděluje svému kolegovi a v dalším záběru z druhé strany zástěny vidíme zhasnutí světel na sále a divákovy potvrzení, že operace nedopadla úspěšně, se dozvídají i František s dědečkem. Jejich umístěním do zadního plánu obrazu z operačního sálu je nahrazena nutnost scény, ve které by se museli smutnou zprávu dozvědět od lékaře (viz obr. 6).



obr. 6 František s dědečkem čekají na výsledek operace. Díky kompozici do jednoho záběru není potřeba dalších scén pro vysvětlení.

Kamera snímá často postavy podhledem či naopak nadhledem. Jako je tomu v situaci, kdy František uteče na letiště. Kamera je umístěná do výšky letadla, takže vynikne jeho malá postava, nebo je naopak zabírán z podhledu v kompozici stroje v druhém plánu, oběma způsoby je zde zobrazena velikost jeho touhy a zároveň velikost její nynější nedosažitelnosti. Což rovněž podtrhuje pohyb kamery, který několikrát kopíruje chlapcův pohled vzhůru ke stroji a k oblakům (viz obr. 7).



obr. 7 František na letišti v mírném podhledu s reflektorem v pozadí. Tato kompozice ještě zvětšuje jeho maličkost v poměru ke strojům na letišti.

inscenování dialogů, rámování

Inscenováním dialogů je v tomto snímku těžko se zabývat, neboť zde žádné neprobíhají. Přesto se postavy dostávají do vzájemné interakce, která je zpravidla zachycena akcí, ve které se objevují obě postavy umístěné do odlišných plánů záběru. Tímto způsobem je zachycen jejich vzájemný vztah (viz obr. 8). Dvoudetail, ve kterém by byly přítomny obě postavy se ve snímku nevyskytuje. Jejich emoce bývají zachyceny buď v detailech na samotnou tvář, popřípadě s předmětem vztahu v pozadí.



obr. 8 Stařec truchlí nad ztrátou syna, jeho vnuk však v pozadí se zdviženou rukou stále touží po létání v oblacích. Obě emoce jsou zachyceny v jednom záběru.

shrnutí (funkce, vztah k zesílené kontinuitě)

Jelikož o funkcích bylo pojednáno blíže na začátku analýzy, shrnu pouze vztah snímku k zesílené kontinuitě. Snímek se oproti ostatním z analyzovaných děl vyznačuje nejkratší délkou záběrů, což je velmi důležité pro běh snímku zejména vzhledem k jeho délce, kdy se na menší prostor musí vejít více záběrů, které přinášejí další informace. Co se týče kamery, pak její pohyb je zde oproti ostatním snímkům, zejména Holubici, ke které můžeme, díky podobnostem výtvarné stránky nejlépe přirovnat, do značné míry oslaben. Co je však asi nejdůležitějším prvkem je interakce předního a zadního plánu, který většinou neslouží

k zachycení dvou paralelně probíhajících dějů, ale zejména k významovému vyjádření vztahů postav a jejich emocí.

Ďáblova past

Děj

„Svobodný mlynář Spálený je trnem v oku regenta Valečského. Regentovi se nelíbí, že si lidé mlynáře váží pro jeho moudrost, dobrotu a znalost přírody. Svému hostu biskupovi Dittrichštejnovi dokonce vypráví, že mlynář a jeho rod jsou podezírání z čarodějnictví. Biskup pošle regentovi na pomoc fanatického kněze, zřejmě významného církevního hodnostáře. Kněz se také domnívá, že mlynář škodí věci církve. Proto prohledá mlýn, hovoří s mlynářem i jeho synem Janem a snaží se je usvědčit. Využívá ke svým cílům i myslivce Filipa, který usiluje o Janovu dívku Martinu. Knězova nenávisť vzroste ještě víc, když se v době sucha mlynářovi podaří najít pramen vody a při tancovačce se propadne regentova nová stodola. Po tomto neštěstí mlynář zmizí. Kněz se pokusí proti němu poštvat vesničany, ale nepodaří se mu to. Rozjede se proto s regentem a Filipem do mlýna. Zde Jan mezitím najde otcův dopis, v němž mu ukazuje cestu do podzemí. Brzy na to vkročí do podzemí i kněz s regentem a Filipem a pustí se chodbou, před níž otec Jana varoval. Všichni tři zahynou. Jan a Martina jsou svobodní.“³⁰⁾

Analýza

Snímek *Ďáblova past* vypovídá o konfliktu náboženského fanatismu a moudrosti člověka vycházející z poznání přírody. Konflikt církve a prostých lidí je zde představován nejen v rovině příběhu, ale také v rovině obrazové. Vláčil zhusta využívá podhledů, nebo naopak nadhledů, jako vyjádření nerovného vztahu obou stran. Například postava kaplana je nejčastěji zabírána právě podhledem, kdy vyniká jeho majestátnost nad ostatními lidmi, kteří naopak bývají často nahlíženi shora (viz obr. 1 a 2). Kromě úhlu snímání kamery je to rovněž kompozice obrazu, ve kterém se ve více plánech objevují postavy a předměty spojené s církví a se světem mimo ni, která tento nerovný vztah reflektuje. Konflikt církve a člověka je dominantním prvkem celého snímku a kromě jeho stěžejní funkce pro fabuli příběhu, je rovněž i stěžejním obrazovým elementem (viz obr. 3).

³⁰⁾ Zkráceně převzato z OPĚLA, Vladimír, URBANOVÁ, Věra, PŘIKRYLOVÁ, Jana, FILIPOVÁ, Věra. *Český hraný film IV. 1961-1970*. 1.vyd. Praha : Národní filmový archiv, 2004. s. 86 . ISBN 8070041153.



obr. 1 Kněz je z pohledu zabírán často. Ostrý pohled proti nebi signalizuje jeho církevní postavení.



obr. 2 Mlynářův děd s rodinou přežili vypálení mlýna. Nadřazeně na něj nadhledem shlíží kněz vedoucí mši za jejich úmrtí.



obr. 3 V prvním záběru celého filmu vidíme sochu v popředí s maličkou postavou mlynáře v zadním plánu. Nerovný vztah a konflikt mezi církevní moci a světským životem je naznačen již na počátku.

kamera (snímání, pohyb, střih, délka záběrů)

Pohyby kamery jsou v *Ďáblově pasti* rozmanitější než je tomu u předchozích filmů a poprvé je zde nositelem jasného významu. Kamerová jízda zde představuje předzvěst příchodu něčeho zlého. Rychlého nájezdu na dveře mlýna je využito již při vyprávění o jeho vypálení. Jízda kamery za zvuku koňských kopyt představuje příjezd švédských vojáků, které jsme viděli v předchozím záběru. Kamera však přechází do větší výšky a je jasné, že nemůže kopírovat hledisko jízdy na koni. Způsobem nerealistického pohybu je ukázán nejen prostý fakt jejich příchodu, ale také význam jejich příjezdu pro mlynářovu rodinu, který je pak potvrzen, když vojáci mlýn vypálí. Stejný motiv se objevuje při první návštěvě kněze ve mlýně. Kamera zprvu sleduje cestu z koňského hřbetu, nakonec však opět přechází do výšky a zprudka najíždí na dveře mlýna. Tento nájezd je ve snímku využit i potřetí, kdy kněz jede znovu do mlýna, jízda graduje nejen násobným opakováním, ale také v návaznosti na předchozí pohyb kamery, který sledoval Martinu běžící do mlýna. Kamera volně jede za běžící dívkou, zastaví se při pohledu na muže na koních a ze statického záběru přímo přechází do nájezdu na mlýn a zvuky kopyt se rozléhají, takže už není úplně jasně rozeznat, že se jedná o kopyta koní.

Kromě jízdy se ve snímku vyskytuje i více různých pohybů. Například když kamera kopíruje švih kosy při sekání trávy, či když se naklání ze strany na stranu při tanci a zároveň houpáním sleduje okolí.

Pohybem kamery, jak již tomu bylo v Holubici, je v některých případech nahrazována nutnost stříhu. Nejvýraznější využití je v úvodu, kdy mlynář přichází za regentem. Celá jejich diskuse, i následná rozprava regenta s biskupem je snímána jako jeden záběr, který trvá takřka dvě a půl minuty. Kamera pouze přejíždí po místnosti a postavy, které dialog postupně vedou, mění svoje postavení v prostoru. I v jiných situacích je prvek pohyblivé kamery využit, i když již ne v případě jednoho tak dlouhého záběru. Většina děje se odehrává v exteriérech, pohyb kamery okolo postav tak ukazuje více z prostředí a dění okolo nich.

Kamera snímá postavy z různých úhlů a je využita i větší škála jejího pohybu. Avšak záběry, ve kterých sleduje akci přes překážky, což bylo u Holubice charakteristickým prvkem, se zde objevují jen velmi zřídka.

využití plánů (hloubka záběru)

Výrazným prvkem, stejně jako v předchozích snímcích zůstává kompozice záběrů v několika plánech. Tento prvek se vyskytuje jako vyjádření vztahu postav, v některých případech v kombinaci s různým úhlem pohledu kamery. Mimo ně jsou zde záběry, kde je tímto způsobem ukázána větší část akce a prostředí (viz obr. 4). Přesto, že se využití plánů pro rozehrání akce ve snímku vykytuje, není tak časté, jako v Holubici.



obr. 4 V popředí Filip, který sleduje nově příchozího kaplana. Toho zaujala situace probíhající v zadním plánu záběru.

inscenování dialogů, rámování

Mnohem větší důraz je v *Ďáblově pasti* kladen na inscenování dialogů, což je samozřejmě také vzhledem k žánru filmu. Historická balada je postavena na konstrukci příběhu a jeho zápletky. Postavy spolu hovoří ve větším množství, než v lyrické *Holubici* a divák se jejich prostřednictvím dozvídá více informací. V dialozích můžeme nalézt celou řadu odlišných postupů. Například v rozhovoru mlynáře se synem vidíme v detailu část synova obličeje. Detail nechává vyniknout jeho naléhavému výrazu. Naproti tomu mlynář, sedící přímo proti kameře ve větší vzdálenosti, působí klidně (viz obr. 5). Když však probíhají rozhovory v sídle regenta, je zde užito jiných postupů. V úvodu regent s biskupem rozpráví u stolu zády ke kameře, nebo rozhovor probíhá tak, že jedna postava sedí a druhá stojí v druhém plánu záběru (viz obr. 6). Když je na regentství zavolán mlynář a kněz s regentem jej vyslychají, je zprvu pohled pouze na mlynáře a ostatní postavy hovoří mimo záběr. Následně se postavy pohybují okolo mlynáře po místnosti, a zaujímají k sobě navzájem různá postavení napříč jednotlivými plány obrazu (viz obr. 7). (U tohoto dialogu je zajímavý prvek hořících svící na stole, za kterým mlynář stojí a které zprvu, když je v záběru sám, představují druhý rám (viz obr. 8). V jednom záběru, kdy se kamera dívá z mlynářova pohledu, zpoza hořící svíce v prvním plánu vystoupí ve druhém kaplan. Je to zrovna ve chvíli, kdy se baví o ohni pekelném. Když mlynář odchází, druhá svíce zastíní na moment regenta. Celá situace, ve které mlynáře vyslychají a vyhrožují inkvizicí je tedy ještě obrazově znázorněna prací se svícemi na stole.)

Práce s inscenováním dialogů je určitě zjevným posunem. Kromě výše uvedených můžeme ještě sledovat, jak například kamera kolem mluvčích při řeči krouží. Postavy však ve většině případů bývají v jednom záběru a nebo z něj i vystupují. Neobjevují se zde však žádné případy, kdy by byl rozhovor sledován prostřihem singlů.



obr. 5 Syn blíže ke kameře působí rozrušeně, oproti otci, který je ve větší vzdálenosti a vidíme jeho tvář celou.



obr. 6 Regent s biskupem v hovoru. Biskup na regenta naléhá, jeho vyslovený zájem je rovněž znázorněn postavením mluvčích.



obr. 7 Kněz, mlynář a regent během rozhovoru zaujímají navzájem různá postavení.



obr. 8 Mlynář je podroben výslechu. Svíce na stole před ním rámuji jeho postavu v prostoru místnosti.

shrnutí (funkce, vztah k zesílené kontinuitě)

Snímek *Ďáblova past* je z řady Vlácilových filmů prvním celovečerním snímkem, ve kterém je jasný příklon k dramatizaci. Historická balada obsahuje větší množství postav, dialogů a složitější fabuli. Obrazová stránka je tak do jisté míry, oproti *Holubici*, upozaděna, ale stále slouží jako dokreslení významu slov. V některých případech je samotný obraz

nositelem významu, jako je tomu v úvodním záběru (viz obr. 1). Záběrů, které mají čistě funkci dekorativní je zde málo, ale vyskytují se (viz obr. 9). Důraz je zde kladen na inscenování dialogů, který ani jeden nevypadá stejně a je vždy inscenován s ohledem na prostředí a význam rozhovoru. Východiskem dialogů se stávají i celky, detail je zde ve větší míře nahrazen polodetailem. Ve vztahu k zesílené kontinuitě je nutné vyzdvihnout stěžejní roli odpoutané kamery, která je nejen pojátkem akce, ale i nositelem významu. Záběry jsou komponovány do hloubky, zejména pak vyniká rozmístění postav do plánů při rozhovorech.



obr. 9 Kompozice hlídače robotníků proti oblakům, když přitom flétna a plachta nad ním jsou ve stejné linii je působivá, byť tento záběr nemá pro příběh žádný význam.

Děj

„Polovina 13. století. Na tvrzi Roháčku žije loupeživý rytíř Kozlík se svými sedmi syny a devíti dcerami. Za kruté zimy přepadli jeho synové Mikoláš a Adam průvod saského hraběte a zajali jeho syna Kristiána. Mezi jemným mladíkem a divokou Kozlíkovou dcerou Alexandrou vzplane vášnivá láska. Královský hejtman Pivo chystá proti Roháčku trestnou výpravu. Zeman Lazar z Obořiště se přizivuje na vykrádání vozů. Mikolášovu žádost o pomoc při obraně ale odmítne a nechá ho zbít. Kozlík pošle syny toto zneuctění pomstít. Na Obořiště mezitím dorazil Pivo s vojáky. Pobočníka Sovičku bratři zabijí a Pivo je pronásleduje po lesích. Obyvatelé Obořiště se neubrání nájezdu, většina je pobita a Lazar ukřižován na vratech. Mikoláš odveze jeho dceru, mladičkou Marketu, která se měla stát jeptiškou, a znásilní ji. Pivo po čase nalezne lesní úkryt Kozlíkovy rodiny a dojde ke krvavé bitvě. Většina synů je zabita a raněný Kozlík zajat. Kristián z hrůzy zešílí a Alexandra ho později v lese zabije. Mikoláš se neúspěšně pokusí otce zachránit. Marketa se vrací domů, ale otec, který přežil, ji nesmlouvavě vyžene. Odtud je povolána k umírajícímu Mikolášovi a je s ním oddána. Po čase porodí ona i Alexandra zdravé syny.“³¹⁾

Analýza

Marketa Lazarová je druhý snímek z Vláčilovy volné historické trilogie³²⁾, kterou natočil v šedesátých letech. Od *Ďáblovy pasti*, se však po stránce vizuální liší. Asi nejvýraznějším znakem je příklon ke snímání detailů, zejména pak lidských tváří. Tento postup je v *Ďáblově pasti* potlačen, přesto, že se detailů hojně využívalo v *Holubici*. Posun je pravděpodobně způsoben odlišností tohoto snímku. Přesto, že se jedná o historický film, práce s příběhem se do značné míry od *Ďáblovy pasti* liší. Tato je vystavěna na poměrně jednoduché zápletky, která je vysvětlena již v úvodní sekvenci a další události se od tohoto motivu kauzálně odvíjejí. Obrazová stránka zde slouží k rozpoznání základního konfliktu na pozadí příběhu, inscenováním dialogů jsou pak naznačovány vztahy mezi postavami a

³¹⁾ OPĚLA, Vladimír, URBANOVÁ, Věra, PŘIKRYLOVÁ, Jana, FILIPOVÁ, Věra. *Český hraný film IV. 1961-1970*. 1.vyd. Praha : Národní filmový archiv, 2004. s. 257-258 . ISBN 8070041153.

³²⁾ *Ďáblova past* (1961), *Marketa Lazarová* (1967), *Údolí včel* (1967)

kompozice postav a prostředí dokreslují významovou stránku příběhu. U Markety Lazarové, byť je fabule obsáhlá, se neodvíjí všechny události ve stejném čase a proto často vidíme přechody do retrospektiv (Kozlík na Boleslavi), případně prospektiv děje (Marketa v klášteře). Prvek časové nezakotvenosti je charakteristickým pro tento snímek, o mnohých událostech se dozvídáme zpětně, při průběhu událostí sledujeme jinou akci a poté vidíme už jen následky. A právě to je zřejmě důvod, že se v Marketě Lazarové nesetkáváme v tak velké míře s významovými obrazovými kompozicemi, ale že se snímek jasně přiklání k snímání detailů. Klade větší důraz na emoce postav, než na jejich činy. Jak je tomu například ve scéně, kdy Mikoláš s bratry přijíždí vykonat pomstu na Obořiště. Nevíme nic o jejich příjezdu, ani o tom, jak se jim podařilo přemoci své protivníky. Kamera sice ukazuje současné dění na dvoře, ale větší důraz je kladen na emoce postav. Proto jsou jednotliví aktéři zabíráni na detaily tváře (viz obr. 1).



obr. 1 Mikoláš s bratry se přijeli pomstít na Obořiště. Mikoláš stojí u stěny, záběry na jeho tvář se střídají s akcí na dvoře.

kamera (snímání, pohyb, střih, délka záběrů)

Pohyby kamery jsou významnou součástí filmu i zde. Několikrát vidíme jízdu z koňského hřbetu. Kamera kopíruje i chůzi, například když se Kozlík vrací z Boleslavi a prodírá se větvemi stromů. Ale vyjadřuje i Bernardovu zmatenost, když nejprve zabírá jeho postavu přebíhající mezi stromy a potom rychlými pohyby přejíždí v kruhu po okolí a hledá místo, odkud hovoří hlas hejtmána. Kamera v pohybu zde celkově častěji přejímá subjektivní hledisko postav, než tomu bylo kdy dříve. Vidíme ošetřování Kozlíka z pohledu jeho ženy,

z pohledu Kristiána pak jeho útěk z bojiště a procházení krajinou nebo pohled Markety na tváře mužů, když leží na saních při scéně jejího únosu (viz obr. 2).

Kamera v pohybu hraje samozřejmě podstatnou roli ve scénách dialogů, které jsou podrobně rozebrány níže.



obr. 2 Marketa leží na saních a vidí ve svém zorném poli střídající se tváře únosců.

Objevuje se i snímá přes překážky, nejviditelnější je to v úvodní scéně přepadení. Nejprve skrze větve pozorujeme skrývajícího se Mikoláše a později z jeho pohledu karavanu na cestě (viz obr. 3). Přes stébla trávy kamera pozoruje dění i při Alexandřině retrospektivě. Přes kmene stromů sleduje Drahuše vyhoštěnce, kamera snímá i ji, zpoza kmene je však vidět jen část jejího obličeje. Stejně je postupováno již ve scéně, kdy Marketa sleduje rozmluvu Lazara a Mikoláše na dvoře Obořiště. Celý rozhovor je sledován z její perspektivy, několikrát však vidíme i její postavu, jak se skrývá na ochoze, v makrodetailu je pak skrze vyvěšené kůže vidět její oko (viz obr. 4), když Marketa odchází dovnitř, rozhovor na dvoře pouze slyšíme.



Obr. 3 Mikoláš se skrývá v houští a sleduje příjíždějící karavanu. Kamera přes větve snímá jeho pomalu pohybující se postavu. Později vidíme i pohled na karavanu z Mikolášovy pozice.



obr. 4 Marketa sleduje rozhovor na dvoře. Její postavu jsme již viděli, první záběr na její tvář je však až tento markodetail jejího oka.

Zcela novým prvkem u Markety Lazarové je střih, který z pohybu kamery přechází přímo na detail. Při výše zmiňované scéně únosu, když Lazar vjede na Obořiště a zjišťuje, že není vše, jak má být, otáčí se k zavírajícím se vratům. Kamera ukáže vrata a vzápětí se pohled stočí na u zdi stojícího Mikoláše. Rychlý pohyb kamery vlevo je vzápětí vystřídán detailem Mikolášova obličeje, na kterém po několik sekund zůstane. Stejně je tohoto střihu využito na počátku, kdy kamera z rychlého zoomu na jedoucí vozy přechází na detail Mikoláše, schovávajícího se v klestí a v dalších případech. Kamera také častěji střídá

přiblížení a oddálení (zoom in, zoom out), když se akce v druhém plánu přiblíží nebo na ni postava v prvním plánu nějak reaguje, pak zpravidla dostává popředí odjezdem větší prostor.

využití plánů (hloubka záběru)

Ve snímku se opět hojně pracuje i s hloubkou záběru, i když kompozice akce do několika plánů bývají často střídány právě s detaily tváří či předmětů. Hloubky záběru je využito například ve scéně kdy Kozlík a Mikoláš rozmlouvají v místnosti. Jejich celý rozhovor je snímán z venku, přičemž v popředí vidíme sedět a poslouchat Adama. V této situaci nevidíme ani jednu z mluvících postav zblízka. Toho se nám dostává až když spolu znovu hovoří, tentokrát je kamera zabírá v místnosti, ale i zde jsou postavy rozmístěny do několika různých plánů (viz obr. 5, 6).



obr. 5 Adam v popředí poslouchá rozhovor bratra s otcem v druhém plánu v místnosti.



obr. 6 Rozhovor pokračuje v místnosti, rozvržení osob do plánů doplňuje příchod matky na pozadí.

Co je v Marketě Lazarové použito poprvé ve větší míře je využití teleobjektivů. V jednom záběru kamera snímá zadní plán, ze kterého pak přeastří na popředí. Tak je tomu ve scéně, kdy Kozlíkova žena vypravuje příběh o Strabovi a kamera ukazuje její syny. Prostorem mezi trámy vidíme venku Adama, když kamera přeastří na popředí, lze vidět Mikolášovu tvář, která se předtím ztrácela v rozostřené tmě (viz obr. 7, 8). Tento způsob přeastřování v jednom záběru se pak vyskytuje ve snímku víckrát, například, když jde Marketa zpět do kláštera.



obr. 7 Adam v průhledu, kamera ostří na zadní plán záběru.



obr. 8 Když kamera přeostří na první plán, vidíme před stěnou Mikolášovu tvář.

inscenování dialogů, rámování

Dialogy jsou většinou snímány pomocí pohybující se kamery, výjimku tvoří například rozhovor hejtmana Piva a Lazara v místnosti u krby, kde jsou přítomny ještě další tři postavy. Kamera je stále na v jednom bodě a sleduje dění v místnosti z pohledu hejtmana. Lazar sice sedí na jednom místě, ale scénu ozvláštňují pohyby ostatních, zejména přecházení Sovičky. Fakt, že je v tomto snímku patrný příklon k detailům, je znatelný i v rozhovorech, ve kterých se detaily tváří objevují také. Tento prvek je napůl cesty k inscenování dialogů prostřednictvím střídajících se singlů postav. Zde však, i když postava hovoří v detailu a

dalším záběrem je detail druhé postavy, pak zpravidla již nepřichází prostřih zpátky na prvního mluvčího, ale kamera se zastaví na druhém mluvčím a sleduje jeho činnost, nebo se prostě věnuje jiné, zrovna probíhající akci (viz obr. 9, 10).



obr. 9 Kozlík se vrátil z Boleslavi, jeho postavu nejdříve sledujeme v nájezdu hlediskem jeho ženy, která k němu promlouvá.



obr. 10 Na Kozlíkovu chabou odpověď žena reaguje pokračováním ve své řeči. Kamera ji zabere v polodetailu, prostřih na Kozlíka již nepřichází, kamera sleduje dále ženu ke druhé straně místnosti.

Ve snímku je rovněž znatelný úbytek ustavujících záběrů ve výstavbě rozhovorů. Například když Bernard přichází do lesního úkrytu Kozlíků. Rozhovor s Kozlíkem a jeho ženou probíhá u ohniště, což ale vidíme pouze z odlesků v tvářích postav, které jsou po celou dobu zabírány pouze od pasu nahoru. O okolí, kdo všechno na hostině je a další podrobnosti

se dozvídáme pouze z prostřihů a při mnichově odchodu. Stejně je to i v situaci, kdy si Lazar stěžuje na přítomnost vojáků. Vidíme pouze tváře postav, až když Lazar přechází po místnosti zjišťujeme, co se v ní děje a kdo všechno je zde přítomen.

shrnutí (funkce, vztah k zesílené kontinuitě)

Film Marketa Lazarová, oproti předchozím snímkům, není po výtvarné stránce tolik výrazný. Samozřejmě vidíme práci s hloubkou záběru při rozehrávání akce do více plánů. Nevidíme však záběry, které by nesly pouze funkci dekorativní. A celkově práce s prostorem je více praktického rázu. Tyto sice dokreslují dojem z prostředí, nejsou však samostatně tolik působivé, jako tomu bylo zejména v Holubici. Marketa Lazarová se odlišuje po stránce skladebné. Střih na detail z rychlého pohybu se v předchozích snímcích nevyskytoval, zde je poměrně častý. Asi největší rozdíl je však ve stránce inscenování dialogů. Větším příklonem ke snímání detailů lidských tváří a omezením ustavujících záběrů, ztrácí divák často povědomí o okolí. Avšak spolu s pohyblivým snímáním kamery je děj dynamičtější než v předchozích snímcích. Styl snímku je samozřejmě v souladu s jeho historickým zakotvením v době raného středověku. Zároveň však by se dalo říct, že je Vlácilovým příklonem k poetice zesílené kontinuity. Příklon k jednozáběrům postav (což je do jisté míry dáno i širokouhlým formátem, který v těchto prostorných detailech či polodetailech zachycuje i kus okolního prostoru), omezení ustavujících záběrů, významná role odpoutané kamery, využití dvoupólových extrémů v délce objektivu, kdy je pomocí přeastřování vyzdvihnuta interakce předního a zadního plánu. Toto jsou znaky, které Marketa Lazarová ze zesílené kontinuity obsahuje.

Údolí včel

Děj

„Druhá polovina 13. století. Ovdovělý pán zemanské tvrze Vlkova se žení s mladičkou Lenorou. Jeho dvanáctiletý syn z prvního manželství Ondřej daruje své budoucí „matce“ košík, skrývající mezi bílými květy netopýry. Otec chlapce v záchvatu vzteku mrští proti zdi. Nad krvácejícím bezvládným tělem prosí Pannu Marii o uzdravení a slíbí Ondřeje dát do jejích služeb. Uzdravený Ondřej je odvezen na sever do hradu, kde sídlí mocný křižácký řád. Jeho členové se odříkají žen i jiných světských pokušení. Ondřejovým přítelem se stane asketa a fanatik Armin von Heide. Plynou léta a z Ondřeje se stal dospělý muž. V době půstu uprchne z hradu řádový rytíř Rotgier a Armin ho s dalšími muži pronásleduje. Ondřej uprchlíka náhodou potká a chvatný hovor i v něm zažehne touhu po svobodě. Přestože je polapený Rotgier usmrcen smečkou psů, Ondřej také uprchne. Dojede až na Vlkov, kde žije ovdovělá Lenora. Oba mladí lidé se sblíží a rozhodnou se uzavřít sňatek. Armin, který je Ondřejovi v patách, slídí po okolí tvrze a v den svatby do ní vstoupí. Fanatický muž vnikne večer do Lenořiny ložnice a podřízne jí hrdlo. Ondřej ho nechá za to rozsápat psy a sám se kajícně vrací na sever do sídla řádu.“³³⁾

Analýza

Poslední z historické trilogie, Údolí včel, se různým způsobem podobá oběma předcházejícím historickým snímkům. Výstavba příběhu je stejná jako u Ďáblovy pasti, na počátku otec zaslíbí svého syna bohu a od tohoto okamžiku se děj kauzálně odvíjí. Nenajdeme zde žádná vybočení z časové linie (doba, kterou Ondřej strávil v klášteře je označena mezititulkem), příběh nepracuje s retro ani s prospektivami. A děj se odehrává ve stejném období jako snímek Marketa Lazarová. Po stránce vizuální i Údolí včel, stejně jako Marketa Lazarová, pracuje ve velké míře s detailem, ale jeho forma je civilnější než ve všech předchozích snímcích. Pohyby kamery slouží především k dokreslení děje než k jeho ozvláštnění. Práce s hloubkou záběru se objevuje zejména na počátku filmu, ale celkově je využita k zvýraznění jiných významů, než tomu bylo v předchozích snímcích, zvláště pak v záběrech komponovaných do hloubky, ale pouze s jednou postavou. Dekorativní kompozice se ve snímku nevyskytují, kompozičně propracované záběry se nacházejí zejména

³³⁾ OPĚLA, Vladimír, URBANOVÁ, Věra, PŘIKRYLOVÁ, Jana, FILIPOVÁ, Věra. *Český hraný film IV. 1961-1970*. 1.vyd. Praha : Národní filmový archiv, 2004. s. 516-517. ISBN 8070041153.

ve scénách z kláštera, kde je však tento prvek využit k znázornění majestátnosti řádu. Mnohé záběry jsou strohé, zejména pak prostorné detaily (i tento snímek je širokoúhlý), ve kterých vyniká samota postav. Prvkem, který oproti ostatním snímkům vyniká a který bychom v míře podobné či možná stejně o něco menší, našli pouze v Holubici, je vytváření násobných rámu uvnitř záběrů, které je nejviditelnějším znakem celého snímku. Tento slouží rovněž k orámování postav od okolního světa. Dalo by se říct, že Údolí včel je snímkem, který ve Vláčilově tvorbě začíná přecházet více k psychologizaci postav. Obrazové ztvárnění psychologizace je pak formou detailů tváří postav, jak tomu bylo v Marketě Lazarové. Zde ale k tomuto přibývá rovněž rámování postav uvnitř záběrů, které jejich emoce, zde zejména pocity samoty, zakotvují v prostoru.

kamera (snímání, pohyb, střih, délka záběrů)

Užívání detailních záběrů je v tomto snímku velmi časté. Již v titulkové sekvenci vidíme v detailech činnost včel, o které, jak se později dozvídáme, se Ondřej stará. Právě z detailu v titulcích přechází kamera na odjezd, ve kterém se nám přes větve stromů objevuje tvrz Vlkov. Je to jeden z mála přechodů mezi detailním záběrem a pohybem kamery, který v celém snímku můžeme vidět.

Pohyb kamery vyniká například ve scéně, kdy se jízdou prodírá skrze větve stromů a kopíruje tak prchajícího Rotgiera. Dále v situaci, kdy kamera snímá Ondřeje z pohledu na koni jedoucího Armina. Tato déle trvající jízda opticky tlačí Ondřeje k zemi. Kamera svým pohybem zachycuje i Lenoru, která sleduje Ondřeje koupajícího se na dvoře Vlkova. Lenora vejde do místnosti a ztratí se nám z dohledu. Kamera však dále pokračuje ve směru její chůze a snímá venkovní zeď, až znova dojede k průhledu dveří, ve kterých se objeví i Lenora. Tato jízda však není kontinuální, ale je doplněna prostřihy na Ondřeje.

Ozvlášťující hledisko kamera zaujímá ve scéně Rotgierovy popravky, kdy shlíží ze stropu, do chvíle než postavy dole vytvoří obrazec (viz obr. 1). Z výšky rovněž později sledujeme modlíci se Lenoru. Kamera většinou nepřejímá hledisko postav, tak se tomu stane jen několikrát, v případech již výše zmíněných jízd kamery, nebo také ve scéně, kdy je Ondřej málem zabit otcem. Zde kamera chvíli sleduje uhýbajícího chlapce z pohledu útočníka. Neutrální hledisko bývá zpravidla zachováno, nadhledů a podhledů bývá využito zejména při snímání scén mezi Arminem a Ondřejem. V jiných případech se tohoto prvku nevyužívá.

Snímání akce přes překážky se zde kromě úvodního pohledu na Vlkov prakticky nevyskytuje. Naopak se zde hojně vyskytuje snímání skrze průhledy dveří a oken, kterému se věnuji níže v části o rámování.

Střih není nijak zvláštní, kromě několika stmívaček se jedná o klasický kontinuální střih.

Délka záběrů je celkově kratší než v předchozích snímcích. I při dialozích, ve kterých dříve pohyb kamery nahrazoval střih a celé rozhovory tak byly snímány v jednom záběru, se častěji střihá. Prostřihy na detail jsou nejčastějším východiskem takto inscenovaných dialogů.

Výrazným prvkem je, že postavy jsou v detailech i jiných druzích záběru častěji snímány z profilu než že by byly v postavení přímo proti kameře.



obr. 1 Rotgier jde na popravu, kamera sleduje příchod rytířů do chvíle než vytvoří tento obrazec.

využití plánů (hloubka záběru)

S hloubkou záběru je pracováno zejména ve scénách z kláštera, ve kterých vyvolává majestátnost řádu (viz obr. 2). Akci v několika plánech samozřejmě vidíme i v jiných částech filmu. Například při scénách na Vlkově. Hloubky záběru však nebývá využito k znázornění dialogů, jako spíše k zachycení akce. Častý je rovněž záběr, ve kterém je v popředí určitá překážka, třeba rám dveří a za ním je postava samotná. Takové záběry nepřinášejí příliš mnoho informace spíše vyjadřují pocity postav (viz obr. 3).



obr. 2 Kompozice do hloubky záběru při scéně stolování v klášteře. Od talířů v popředí vidíme až po postavu představeného na konci stolu.



obr. 3 Lenora sleduje Viktora na dvoře. Dveře v popředí vytváří druhý rám postavy a zároveň nechávají vyniknout hloubce záběru.

inscenování dialogů, rámování

V inscenování dialogů nacházíme znatelný příklon k detailům, ještě ve větší míře, než tomu bylo v Marketě Lazarové. Přesto se v některých situacích snaží kamera častým prostřihům mezi detaily vyhnout, jako například ve chvíli, kdy Lenora s Ondřejem o samotě rozmlouvají u stolu s večeří. Kamera zprvu stříhá na detaily obou postav, když však Lenora odchází od stolu a přinese víno, sedá si na Ondřejovu stranu. V této chvíli již v jednom záběru vidíme oba dva mluvčí. Při rozpravě Ondřeje s Arminem sledujeme postavy, jak kráčí

po pláži, kamera snímá oba dva v jednom záběru z boční strany a kopíruje pohyb jejich chůze. Toto řešení zapadá do východiska „walk and talk“ při inscenování dialogů.

V Údolí včel však několikrát nalezneme i rozhovory více postav, koncipované do celků. Například rozhovor lapků kolem ohně. Pětice sedí okolo ohně, vidíme tváře všech, krom jediného muže, který sedí zády ke kameře. Scéna je snímána v celku, kamera stojí na jednom místě. Muži střídavě hovoří, když promlouvá ten zády ke kameře, otočí se a pokyne směrem k Arminovi, tím vidíme jeho tvář, když mluví (viz obr. 4).



obr. 4 Skupina lapků u ohně, v jednom záběru sledujeme jejich konverzaci, muž zády ke kameře hovoří a pokyne k Arminovi, jeho gestem podtrhuje to, o čem hovoří, zároveň se nám pro kameru objeví jeho tvář.

Ve scéně v úvodu filmu, kdy si Ondřejův otec bere Lenoru je zase využita kompozice postav u stolu jako „poslední večeře“. Postup předkládání informací divákovi je netypický. O konající se svatbě víme pouze podle průvodu, který vidíme z dálky, z Ondřejova pohledu. Po volání přichází Ondřej na tvrz. Nejprve vidíme postavu Ondřeje v průchodu, poté detail jeho tváře. A přesto, že hovoří jeho otec, je vzápětí ukázán detail Lenořina obličeje a až poté vidíme celek, který ukazuje celou hostinu a sděluje nám informace o prostředí (viz obr. 5). Až v dalším záběru kamera ukazuje konečně Ondřejova otce, který je po celou dobu jediným, který hovoří.



obr. 5 Svatební hostina, až po sérii detailů vidíme celek, který nám přináší informace o prostředí.

Kompozice postav v jedné linii se objevuje i v zobrazení mnichů v klášteře. Zde také při scéně Ondřejova zasvěcení komponuje řadové bratry na pozadí záběru s jednou stojící postavou v popředí, kamera je však od postav v určité vzdálenosti, poskytuje tak prostor pro postavu Ondřeje, který se objeví těsně před kamerou (viz obr. 6, 7).



obr. 6 V celku vidíme všechny postavy na pozadí. Stojící muž tvoří první plán.



obr. 7 V popředí se objevuje postava Ondřeje a odsouvá tak stojícího mnicha do pozadí. Postavení jeho postavy naznačují již v předchozím záběru pohledy ostatních.

Rovněž funkce rámování, jak již bylo uvedeno, je zde velmi výrazná. Postavy jsou rámovány například průchody či rámy dveří. Jsou tak odděleny od okolních prostor, zvýrazněny. Často se tak děje v kombinaci s detaily jejich tváří a postavy jsou tak zcela vytrženy. Ohraničení představují i opěradla židlí v polodetailech. Rámována je i postava Rotgiera před jeho popravou (viz obr. 8).



obr. 8 Rotgier je z hlediska mnichů nahlížen z nadhledu. Tísňovou situaci vyzdvihuje rám zdí i v pozadí otevřené víko, ve kterém se Rotgier již opticky nachází.

shrnutí (funkce, vztah k zesílené kontinuitě)

Ve snímku se v kontrastu nacházejí dva typy záběrů. Takové, které zachycují větší množství postav, a takové, které zachycují postavy samotné. Kontrast právě vychází z povahy inscenování těchto záběrů. Hromadné scény bývají inscenovány do honosných kompozic celků a naopak osamocené postavy bývají často umístovány do středu záběru, kde v detailu či polodetailu se již neobjevuje nic jiného (viz obr. 9).

Údolí včel ve vztahu k zesílené kontinuitě do značné míry potlačuje společné prvky, které jsem popsala u Markety Lazarové. Důraz na detail je dominantní, přesto však jako pravý opak působí inscenování celků. Odpoutaná kamera zde nehraje tak velkou roli. Dialogy bývají snímány z jednoho pevného bodu a i když postavy přecházejí, musejí se navracet do zorného úhlu kamery. Naopak střih je častější formou přechodu k další akci, či postavě než tomu bývalo doposud. Z čehož vyplývá příklon k zesílené kontinuitě v podobě kratších záběrů. Ani interakce předního a zadního plánu není tak výrazná. Údolí včel je snímek poměrně nesourodého obrazového charakteru, stejného charakteru je jeho vztah k zesílené kontinuitě.

Dalo by se říct, že Údolí včel začíná přecházet od výtvarných kompozic a dramatizace děje k psychologizaci postav, která je zde vystižena zejména prvkem rámování.



obr. 9 Detail tváře je komponován do středu obrazu. Velikost záběru jej ohraničuje vůči okolnímu prostředí. Umístěním tváře na střed a bez ostatních předmětů v kompozici vyniká psychologický aspekt Ondřejova zobrazení.

Adelheid

Děj

„Je rok 1945, válka skončila. Do pohraniční vesnice Černý Potok přijíždí jako národní správce konfiskovaného statku Viktor Chotovický, nedávno poručík československé zahraniční armády. Zasmušilý nemluvný mladý muž přebírá zčásti vydrancovanou budovu, připomínající spíše malý zámek, její bývalý majitel, aktivní nacist Heidenmann čeká ve vězení na soud. Strážmistr Hejna přidělí Viktorovi na úklid a vaření Adelheid, Heidenmannovu dceru, která se denně po práci vrací k ostatním Němcům, čekajícím na odsun. Viktor trpí bolestivou nemocí žaludku a potřebuje pravidelnou teplou stravu. Vyžádá si proto, aby dívka zůstávala přes noc v domě. Dvojice plachých lidí se sblíží jen obtížně, brání jim navíc jazyková bariéra. Přesto spolu stráví milostnou noc. Ráno se Adelheid dozví, že byl její otec popraven. Hejna varuje Viktora před jejím bratrem Hansgeorgem, který údajně padl na frontě, ale jsou svědectví, že se objevil v okolí. Hejnu, který zůstal na statku přes noc, najde Viktor ráno zavražděného. Sám je vzápětí mladým nacistou napaden. Adelheid zasáhne do rvačky a udeří Viktora zelenou tyčí. Zachrání ho čeští vojáci, Hansgeorg je zabit a Adelheid zatčena. Přestože ji Viktor omlouvá a brání, čeká ženu soud. Zakrátko se Adelheid oběsí.“³⁴⁾

Analýza

V *Adelheid* se Vlácil do jisté míry vrací do dřívější polohy inscenování, neboť se jedná o psychologický snímek, děj částečně ustupuje do pozadí a do popředí se dostávají emoce hlavních postav a zejména je zde tematizován vztah Viktora a Adelheid. Vrací se prvek, tolik užívaný v *Holubici* a to snímání přes překážky. Zejména prostor domu poskytuje řadu pohledů přes trámy, zábradlí a okenice. Snímání přes překážky neslouží pouze k zobrazení rozporuplného vztahu dvou cizinců, ale v širším použití, zejména na počátku snímku, k nastínění stísněné atmosféry poválečného pohraničí. Prostory domu také poskytují mnoho příležitostí k snímání postav ve vnitrozáběrových rámech, které zde vyjadřují

³⁴⁾ OPĚLA, Vladimír, URBANOVÁ, Věra, PŘIKRYLOVÁ, Jana, FILIPOVÁ, Věra. *Český hraný film IV. 1961-1970*. 1.vyd. Praha : Národní filmový archiv, 2004. s. 28. ISBN 8070041153.

převážně pocity izolace. Také je zde opět širěji využito hloubky záběru. Například ve scéně, kdy Viktor hovoří s dívkou z vesnice, zde první plán, dvojice postav, vytváří vizuální rám pro postavy Němců v druhém plánu, o kterých spolu hovoří (viz obr. 1). Pohyby kamery zde rovněž slouží k snímání dialogů v prostorech a se stříhem jsou zde v poměrně vyváženém poměru. Adelheid tedy pro znázornění odlišného tématu využívá i jiné stylové prostředky. V reflexi analyzovaných snímků tvoří opět posun užívání již známých postupů.



obr. 1 Viktor s dívkou hovoří o Němcích, které můžeme na pozadí, v průhledu mezi nimi, vidět pracovat. Oba plány záběru mají fungují společně.

kamera (snímání, pohyb, stříh, délka záběrů)

Snímání přes překážky, jak bylo výše naznačeno, je tedy jedním z klíčových motivů celého snímku, spolu s násobným rámováním a prací s hloubkou záběru. Když Viktor odchází ze stanice, je jeho postava několikrát sledována z pohledu přes okno, což jasně ukazuje atmosféru pohraniční vesnice, ve které se obyvatelé, poznamenaní čerstvě ukončenou válkou, na cizince dívají s nedůvěrou a strachem (viz obr. 2). Tento motiv je pak dále rozveden ve Viktorově chronickém uzavírání všech možných přístupových cest do domu. Později je tohoto prvku využíváno k znázornění složitého vztahu s Adelheid, kdy ji místo přímého pohledu sleduje přes překážky v prostoru (viz obr. 3).



obr. 2 Viktor odchází ze stanice, jeho promluva se strážmistrem před stanicí je sledována přes z hlediska třetí postavy přes okno. Přestože jsou postavy v rozhovoru ohraničeny příčkami okna, každá odchází na jinou stranu. Což naznačuje jejich budoucí rozpor.



obr. 3 Viktor sleduje Adelheid přes okenici pomocí dalekohledu, její postava je zkreslená sklem. Přímých pohledů dvojice se v první polovině filmu příliš nevyskytuje.

Pohyb kamery je využit při snímání dialogů, například když Viktor mluví na počátku se strážmistrem Hejnou. Postavy přechází po místnosti a kamera je v pohybu sleduje, tento

pohyb je prokládán i stříhem na detaily mluvících. Když si oba muži sednou ke stolu, kamera zůstává na jednom místě a pouze přeostřuje mezi jejich obličejí. Kamera v pohybu zpravidla hledisko postav nepřejímá. Z pohledu aktérů vidíme pouze některé záběry, většinou když Viktor pozoruje Adelheid.

Jízda kamery se ve snímku objevuje pouze v titulkové sekvenci, kdy představuje hledisko přijíždějícího vlaku. Motiv se poté ještě jednou opakuje. Pro větší využití tohoto prvku je však charakter snímku příliš komorní.

využití plánů (hloubka záběru)

Hloubky záběru se využívá zejména k zobrazení postav. Například když Adelheid otevře dveře, takže vidíme na zahradě stojícího Viktora (viz obr. 4). V tomto záběru vyniká distance mezi oběma postavami, přesto, že rám dveří je sjednocuje do jednoho prostoru. Záběr je totiž rozdělen do tří plánů. V tmavé místnosti v popředí stojí židle, která vytváří první plán, Adelheid pak stojí ve druhém plánu, již na rozhraní světla a ve třetím plánu, ve větší vzdálenosti rozeznáváme maličkou postavu stojícího Viktora. Hloubku záběru v kombinaci s odrazem zrcadla zase můžeme vidět ve scéně, kdy Viktor leží v posteli a otevřenými dveřmi sleduje Adelheid, která se lehce upravuje před zrcadlem (viz obr. 5). Když vstane a vchází do místnosti, divák zjišťuje, že odraz v zrcadle byl dvojitý. Tento záběr se ukáže jako funkční, protože nastiňuje prostorové propojení pokoje s koupelnou, ve které je později usmrcen strážmistr Hejna. Hloubky záběru je také využito v situaci, kdy Viktor poprvé přichází do domu. Kamera snímá z opačné strany schodiště, nejprve vidíme pás zábradlí a za ním dveře, přes které lze Viktora rozpoznat. Jeho postava se tak ocitá v zadním plánu poté, co prošla před zábradlím v popředí (viz obr. 6).



obr. 4 Hloubka záběru je vytvořena v prvním plánu umístěnou židlí. Ve druhém plánu, na přechodu světla a tmy stojící Adelheid, za kterou se v pozadí objevuje postava Viktora. Tři prvky těchto plánů tvoří diagonální linii.



obr. 5 Z pohledu Viktora, ležícího v posteli vidíme Adelheid sedící před zrcadlem. Odraz v zrcadle, před kterým se upravuje je vidět v odraze zrcadla umístěného na dveřích. Tímto způsobem můžeme vidět do vedlejší místnosti.



obr. 6 Viktorova postava za dveřmi v zadním plánu. Kamera snímá z druhé strany schodiště celý jeho příchod.

inscenování dialogů, rámování

Hned na počátku snímku vidíme rozhovor mezi Viktorem a strážmistrem Hejnou, ve kterém se ukazuje jednak technika prostřihů mezi detaily postav a dále pak pohyb kamery spolu s postavami po místnosti. Novým prvkem je přechod pozornosti mezi postavami pomocí přeastřování mezi tvářemi postav, které sedí v jednom záběru, v odlišných vzdálenostech od kamery. Tento prvek byl dříve využíván k vyzdvižení rozdílu mezi předním a zadním plánem, u dialogových scén, kde postavy nejsou od sebe tolik vzdáleny, se však vyskytuje poprvé (viz obr. 7). Dialogy bývají snímány v polodetailech a dvoudetailech, popřípadě detailech postav. Celky se ve scénách rozhovorů nevyskytují, zejména proto, že se jedná o komorní snímek, ve kterém nevystupuje mnoho protagonistů. Jedinou scénou, ve které je více aktérů rozhovoru než dvě, je ve chvíli, kdy do domu přijde Hejna ještě s jedním odbojářem a spolu s Viktorem a Adelheid večeří a hovoří v jedné místnosti. Nejedná se však o večeři u jednoho stolu, postavy po místnosti přecházejí a když se baví Viktor s Hejnou u stolu, ostatní dva vidíme například jen v pozadí nebo ve chvíli, kdy na ně kamera přejde stříhem. Všechny postavy jsou v záběru jen v okamžik přípitku, kdy stojí na jedné straně stolu čelem a bokem ke kameře (viz obr. 8). Tento záběr však není dlouhý a rozpadá se na další sérii detailů a polodetailů.



obr. 7 Rozhovor Viktora s Hejnou, postavy u stolu kamera snímá v jednom záběru. Pozornost je věnována zejména zadnímu plánu s hovořícím strážmistrem. Viktorova tvář je v popředí neostrá, ani jeho zapojení do dialogu není tak velké.



obr. 8 Večeře v domě obsahuje pouze jeden záběr, ve kterém jsou přítomny všechny postavy. Celek stává postavy do pozice přímo či profilem ke kameře.

Rámování je zhusta použito zejména ve scénách v domě. Ale nejen to, postava Viktora se ocitá v rámu vstupní brány ve chvíli kdy přichází k Heidenmannově vile, čímž naznačuje jeho vytržení od okolního světa, zde pro něj začíná jiný život (viz obr. 9). Když má

Adelheid přespát v domě a říká, že by raději zůstala v lágru, stojí na začátku schodiště. Svislé linie trámů s rýnami vytváří kompozici, která s vězením koresponduje (viz obr. 10). V době, kdy je Viktor v domě ještě sám bývá často zabírán z nadhledů a často zobrazován v ohraničující kompozici (viz obr. 11). Tento postup snímání přes překážky, pomalým pohybem kamery a ještě s jeho postavou v rámu vyvolávají pocit sledování. Vzhledem k tomu, že víme, že v domě nikdo není, lze tento postup pozorování vysvětlit jako způsob, kterým je sdělováno, že je Viktor v domě cizincem.

Přestože spolu Viktor a Adelheid příliš nekomunikují a když už, tak se jedná spíše o monolog, jejich postavy se dostávají do vzájemné interakce, která je řešena v různých obrazových kompozicích. Samozřejmě jsou častým východiskem prostříhy na detaily tváří, které se snaží zachytit jejich emoce, ale i prostorové kompozice naznačují jejich vzájemný vztah, respektive spíše prohlubují jejich odcizení. Jako je to například ve scéně u ohně, kdy vidíme dvě židle v takové vzdálenosti, že je mezi nimi vidět na oheň v krbu. Celek je pak vystřídán detaily na profily tváří hledících do ohně. Naopak v jedné diagonální linii sledujeme obě postavy ve chvíli, kdy Viktor odchází po schodech nahoru a Adelheid mu zezdola svítí na cestu. I v této chvíli, byť v jedné linii mají obě postavy od sebe znatelný odstup (viz obr. 12).



obr. 9 Viktor přichází do Heindenmannova domu, rám vstupní brány ohraničuje postavu při vstupu do zahrady.



obr. 10 Adelheid nechce v domě zůstat, vězení, o kterém mluví připomínají svislé linie trámů.



obr. 11 Viktor prochází domem, kamera jej sleduje z třetího pohledu. Snímá jej přes různé překážky v prostoru. Zde příčky zábradlí vytváří rám jeho postavy a zároveň zvýrazňují popředí záběru a vzdálenost snímaného objektu.



obr. 12 Viktor s Adelheid v domě. Schodiště, na kterém oba stojí vytváří společnou diagonální linii. Přesto je mezi postavami značná vzdálenost.

shrnutí (funkce, vztah k zesílené kontinuitě)

Psychologické drama *Adelheid* jde v komorním pojetí obrazu ještě dál než *Údolí včel*, což je vzhledem k žánru snímku zcela pochopitelné. Oproti předchozímu snímku zde úplně mizí inscenování na úrovni celků. Zůstává však od Markety Lazarové charakteristický příklon k detailům tváře. Tento však již nezachází do opačných extrémů makrodetailu, jako jsme to mohli sledovat i v *Údolí včel*. V *Adelheid* se vrací, v *Holubici* dominantní prvek, snímání postav přes překážky, který zde vyzdvihuje psychologické prokreslení a rozpoložení hrdinů. Odpoutaná kamera nemá zde tak významnou roli, jízda se vyskytuje pouze jednou a i v případě snímání postav se zde častěji objevuje záběr statický. Naopak práce s hloubkou záběru se opět dostává do popředí a prvek interakce předního a zadního plánu prostřednictvím přeostržení objektivu se zde vyskytuje i ve scéně dialogu, byť pouze jedenkrát. Vztah tohoto snímku k zesílené kontinuitě je tedy o něco upozaděn vzhledem k předchozím snímkům. Hlavně omezením pohybu kamery. Právě statickými záběry, kterými je navozována tíživost atmosféry, snímek kontinuity narušuje, přesto že záběry mají regulérní délku.

Závěr

Cílem této práce bylo definovat inscenační styl ve filmech Františka Vláčila. K popsání základních postupů jsem si vybrala teorii zesílené kontinuity, jejíž prvky jsem použila jako měřítko k vyhledání a srovnání inscenačních a obrazově kompozičních motivů u jednotlivých snímků. K analýze jsem si vybrala šest Vláčilových snímků: *Skleněná oblaka*, *Holubice*, *Ďáblova past*, *Marketa Lazarová*, *Údolí včel* a *Adelheid*. Každý snímek jsem podrobila analýze, ve které jsem, na základě definovaných prvků zesílené kontinuity, vyhledávala příslušné motivy a jejich případné nahrazení jinými stylovými postupy. Nyní na závěr shrnu celkové poznatky o Vláčilově inscenačním stylu a jeho vývoj u zmíněných snímků.

František Vláčil je znám pro důraz, který je v jeho filmech kladen na obrazovou stránku. Ve *Skleněných oblacích* a později i v *Holubici*, se výtvarné cítění projevuje velmi zřetelně. Tyto snímky promlouvají především skrze obraz. Zvláště pak krátkometrážní počín o létání je vzhledem k absenci dialogů založen výhradně na vizuální podobě. Významové kompozice postav a prostředí vypráví ve dvaceti minutách příběh rodinné tragédie, vztahu tří generací k létání a potažmo zobrazuje zobecněnou touhu člověka vznést se k oblakům. Již zde vidíme odpoutanou kameru, snímání v detailech, práci s hloubkou záběru, snímání z různých úhlů pohledu, používání vnitrozáběrových rámců...všechny prvky, které později vidíme i ve snímcích s rozsáhlou dramatickou konstrukcí i v psychologicky laděné *Adelheid*. Jejich využití však přechází do odlišných poloh. Ještě v *Holubici* má obraz významotvornou funkci, která je zde, spolu s informacemi přinášenými formou dialogů, na stejné úrovni. V *Ďáblově pasti* ale přichází změna, vzhledem k povaze snímku, který je založen na propracované fabuli a kauzální souslednosti děje, dochází k omezení významotvorné funkce záběru. Neznamena to, že se tyto kompozice ve snímku nevyskytují vůbec, ale že je jejich užívání omezeno vzhledem k vyzdvižení významu mluveného slova. Využívání hloubky záběru či komponování postav je tak častěji pojímáno jako doplňující funkce k dokreslení vyřčených poznatků. Naopak ale, vzhledem k významu mluveného slova, je v *Ďáblově pasti* věnována větší pozornost inscenování dialogů, které se zde často odehrávají mezi několika postavami na úrovni celků a je při nich široce využito rovněž práce s hloubkou pole. Prvek inscenování dialogů v celcích je v tomto snímku nejvýraznější. Jeho využití se opakuje ve větší míře již jen v *Údolí včel*, kde se ale často musí dělit o pozici zprostředkovatele rozhovoru s detailem. Naopak *Marketa Lazarová* představuje vůči prvnímu snímku historické

trilogie zřetelné vyhranění, tuto změnu je ale opět nutné hledat v proměně charakteru děje. Přesto, že se také jedná o příběh v historických reáliích, liší se Marketa Lazarová zejména ve způsobu vyprávění. Mnohé události jsou představovány zpětně, avšak nejedná se pouze o retrospektivní pohled do minulosti postav, naopak i děj v současnosti je rovněž ukazován nepřímo, průběh událostí přibližují až následně vzpomínky postav. Tomuto vyprávěcímu postupu je rovněž přizpůsobena obrazová stránka. Je zde znatelný ústup od inscenování celků, postavy jsou v hovorech dominantně zabírány prostřednictvím detailů a stěžejní funkci zde má právě odpoutaná kamera. Jako bychom o Ďáblově pasti mohli říct, že klade největší důraz na inscenování dialogů prostřednictvím celků, pak je to Marketa Lazarová, která se vyznačuje nejvýraznějším využitím různorodých pohybů kamery. Odpoutaná kamera zde má ještě jeden stěžejní význam, neboť tvoří protipól k výstavbě dialogů v detailních jednozáběrech. A dohromady tak tyto dva prvky vytváří dialogy poutavé jak divácky, tak vizuálně.

V Údolí včel se forma příběhu opět vrací ke kauzálnímu vyprávění v jedné časové linii. A celkově snímek nabývá civilnějšího vzezření oproti předchozí Marketě Lazarové. Do jisté míry se vrací inscenování celků, které je zde ale již výrazně doplňováno užíváním detailů. Co je pro Údolí včel však příznačné je využití vnitrozáběrových rámců k vizuálnímu i významovému ohraničení postav, které je zpravidla v kombinaci s rozvržením záběru do hloubky pole. Tento snímek tvoří určitý stylový přechod mezi obrazovým ztvárněním dramatické konstrukce předchozích historických snímků (byť je jejich konstrukce i užití postupy odlišné) a psychologizací posledního snímku analýzy.

Adelheid je psychologické drama, které se vrací k motivům z prvních snímků, zejména se jedná o snímání přes překážky, které se nejvýrazněji užívalo v Holubici. Dále je zde také práce s hloubkou záběru a rámováním postav. Tyto jsou využity jak v záběrech s jednou, tak v kompozicích s více postavami. Adelheid je snímek komorní s malým počtem protagonistů, což je rovněž prvek, který má s prvními dvěma snímky totožné. Jízda kamery je omezena na minimum a její pohyb se zaměřuje zejména na zachycení dialogů a interakci postav s okolím (převážně v interiéru domu).

Z analýzy vyplývá, že se inscenační styl jednotlivých filmů liší v závislosti na jejich povaze a tématu. V popisovaných šesti snímcích lze vystopovat princip užití stylových prvků ke zpracování snímané látky. Tento princip jsem rozdělila do tří pojmů: kompozice, dramatizace a psychologizace.

Kompozice dominuje v prvních snímcích, kterými jsou Skleněná oblaka a Holubice. Oba filmy jsou charakteristické tvorbou významových obrazových kompozic. Obraz je hlavním nositelem děje, samozřejmě u Holubice se jedná o kooperaci s mluveným slovem. V důsledku toho se zde vyskytuje práce s hloubkou záběru, která postavy umisťuje do pozic, ve kterých k sobě navzájem zaujímají významové vztahy. Dále je to využití rámování pro definování protagonistů, kompozice postav s předměty zájmu v druhém plánu a také snímání přes překážky. Naopak potlačen je důraz na inscenování dialogů, které se většinou odehrávají v polodetailech snímaných přes rameno a do pozadí jde funkce odpoutané kamery.

Dramatizace je charakteristická pro odklon od významových obrazových kompozic a naopak klade větší důraz na inscenování dialogů a práci s pohybem kamery. Jedná se o snímky Ďáblova past a do jisté míry i Marketa Lazarová a částečně Údolí včel. Komponování postav a předmětů v určitých významech je v potlačené podobě zachováno, snímání přes překážky prakticky mizí. Práce s hloubkou pole je spíše využívána pro inscenování dialogů, kterých je samozřejmě vzhledem k povaze snímků s širokou fabulí více. Je to právě dominance mluveného slova jako nositele příběhu, obraz slouží jako dokreslení. Dialogy jsou komponovány jak do celků, tak v polodetailech (rozdíly mezi jednotlivými snímky viz výše) a je v nich výrazně užíváno odpoutané kamery.

Psychologizace se objevuje zejména ve snímku Adelheid, přestože některé rysy jsou rozeznatelné v předchozích dvou snímcích, zejména pak v Údolí včel. Psychologizace přináší potlačení odpoutané kamery, která je i v dialozích častěji suplována stříhem. Detail zde zůstává jako záběr, který nejlépe slouží k vystižení emocí postav. Hojně se zde však využívá snímání přes překážky a vnitrozáběrových rámců. Zvýraznění emocionálních vazeb postav je docíleno prostřednictvím hloubky záběrů.

Nyní zbývá shrnout vztah Vláčilových inscenačních postupů k zesílené kontinuitě, která pro rozpoznání výše uvedených prvků posloužila. Je jasné, že se ve Vláčilových filmech prvky zesílené kontinuity objevují. Asi nejvýrazněji je to užití odpoutané kamery, která v jeho snímcích zahrnuje velmi širokou škálu pohybů od záběrů sledovacích, přes nájezdy, využití jízdy či krouživých pohybů okolo postav nebo snímání z jeřábu. Přestože se ve Vláčilově podání objevuje i záběr statický, pohybující se kamera je vždy dominantním prvkem. Co se týče dialogů, zde je přístup k zesílené kontinuitě pouze částečný. Polodetaily snímané přes rameno se objevují spíše v prvních Vláčilových snímcích. V pozdějších letech, kdy režisér přikládá rozhovoru větší váhu, užívá širší škály inscenačních východisek, jako je práce s hovořícími postavami na úrovni celků. Hojně se vyskytuje detail, zejména

v širokoúhlých snímcích vidíme prostorné detaily a polodetaily postav, ale v propojení dialogů nepracuje s nastřížením těchto záběrů, ale často je prokládá právě pohybem kamery. Tento střih nahrazuje a zároveň prodlužuje délku záběru, což je dalším prvkem, od kterého se však Vláčil, přestože například v Adelheid již průměrná délka záběrů nedosahuje rozsahu dřívějších snímků, značně odklání. A je to právě odpoutaná kamera, která i minutové záběry činí zajímavými. Posledním prvkem jsou dvoupólové extrémní v délce objektivů. Přestože je hloubka záběru využíváno ve všech analyzovaných snímcích, většinou tohoto bývá dosaženo prostřednictvím jiných postupů, než je využití dlouhoohniskových objektivů. Jejich využití k interakci předního a zadního plánu se objevuje zřídka, například v Markétě Lazarové.

František Vláčil ve svých dílech zmiňované prvky zesílené kontinuity užíval. Tyto však upravoval podle svých kritérií a kombinoval je s postupy kontinuitního oslabení (například práce odpoutané kamery v extrémně dlouhých záběrech). Díky tomu mohly vzniknout obrazově pozoruhodné experimenty i dějově obsáhlé opusy, kterých si filmoví odborníci i diváci dodnes cení.

Příloha

Filmografie (hrané filmy)

Pronásledování (1958, povídka z Vstup zakázán)

Skleněná oblaka (1958)

Holubice (1960)

Ďáblova past (1961)

Údolí včel (1967)

Marketa Lazarová (1967)

Adelheid (1969)

Pověst o stříbrné jedli (1973)

Sirius (1974)

Dým bramborové natě (1976)

Stíny horkého léta (1977)

Koncert na konci léta (1979)

Hadí jed (1981)

Pasáček z doliny (1983)

Stín kapradiny (1985)

Mág (1987)³⁵⁾

³⁵⁾ Roky vzniku filmů přejaty z HORÁKOVÁ, Šárka. *Podobenství o Františku Vláčilovi*. 1. vyd. Praha : XYZ, 2008. 220 s. ISBN 978-80-7388-069-9.

Literatura a prameny

Literatura

BARTOŠEK, Luboš. *Desátá múza Vladislava Vančury*. 1. vyd. Praha : Československý filmový ústav, 1973. ISBN 59-057-73.

BARTOŠEK, Luboš, BARTOŠKOVÁ, Šárka. *Filmové profily : českoslovenští scénáristé, režiséři, kameramani, hudební, skladatelé a architekti hraných filmů*. 2. uprav. a dopl. vyd. Praha : Československý filmový ústav, 1986. 520 s. ISBN 59-249-85.

BERNARD, Jan, FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*. 1. vyd. Praha : Albatros, 1988. 507 s. ISBN 13-734-88.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. 1. vyd. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. 287 s. ISBN 978-80-7325-1321.

BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. 1.vyd. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1997. 322 s. ISBN 0-674-63429-2.

BORDWELL, David. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. 1. vyd. Berkley (and Los Angeles) : University of California Press, 2005. 314 s. ISBN 978-0-520-24197-8.

BORDWELL, David. *Zesílená kontinuita: Vizuální styl v současném americkém filmu. Illuminace*, 2003, č.1 s.5 - 27. ISSN 0862 – 397X.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Film Art. An Introduction*. 3. red. vyd. New York : McGraw-Hill, 1990. 425 s. ISBN 0-07-006439-3.

ČECHOVÁ, Briana. Shoří? Neshoří? Nad kolektivní monografií na téma Marketa Lazarova. *Illuminace* 22, 2010, č. 4, s. 176-181. ISSN 0862-397X.; BOČEK, Jaroslav. Na okraj Markety Lazarové, *Film a doba* 13, 1967, č.37. In ULVER, Stanislav. *Film a doba. Antologie textů z let 1962-1970*, Praha 1996, s. 133-139.

DENEMARKOVÁ, Radka (odp. red.). *Zlatá šedesátá : česká literatura a společnost v letech táni, kolotání a ...zklamání : materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu*

AV ČR 16.-18. června 1999. 1. vyd. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000. 419 s. ISBN 80-85 778-27-0.

GAJDOŠÍK, Petr (ed.). *Marketa Lazarová: studie a dokumenty*. 1. vyd. Praha : Casablanca, 2009. 396 s. ISBN 978-80-87292-00-6.

HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. 1. vyd. Praha : Levné knihy, 2008. 344s. ISBN 978-80-7309-580-2.

HANUŠ, Milan. *Podoby Františka Vláčila*. 1. vyd. Praha : Československý filmový ústav, 1984. 37s.

HORÁKOVÁ, Šárka. *Podobenství o Františku Vláčilovi*. 1. vyd. Praha : XYZ, 2008. 220 s. ISBN 978-80-7388-069-9.

Karlovarská anketa ke 100. výročí české kinematografie. *Film a doba* 44, 1998, č. 3, s. 134-140. ISSN 0015-1068.

Karlovarská anketa ke 100. výročí české kinematografie. *Film a doba* 44, 1998, č. 4, s. 168-173. ISSN 0015-1068.

KLIMEŠ, Ivan. Marketa Lazarová. *Reflex* 12, 2001, č. 37, s. 64-66. ISSN 0862-6634.

LIEHM, Antonín J. *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha : Národní filmový archiv, 2001. 220 s. ISBN 80-7004-100-5.

MELOUNEK, Pavel. *Čeští filmaři, něžní barbaři*. 1. vyd. Praha : Bohemia, 1996. 169 s. ISBN 8085803224.

PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKÁPOVÁ, Zdena, CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti : český a slovenský film 60. let : kapitoly o nové vlně*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002. 387 s. ISBN 80-86102-17-3.

PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc : Rubico, 2000. 514 s. ISBN 8085839547.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. 1. vyd. Praha : Horizont, 1991. 247 s. ISBN 80-7012-055.

ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1. vyd. Praha : Národní filmový archiv, 1993. 278 s. ISBN 8070040300.

internetové zdroje

CYROŇ, Milan. František VLÁčil. 25fps [online]. 25.10. 2009, 31, [cit. 2011-04-13]. Dostupný z WWW: <www.25fps.cz>.

Csfd.cz [online]. 2001 - 2011 [cit. 2011-04-25]. Československá filmová databáze. Dostupné z WWW: <www.csfd.cz>.

Dokina.cz [online]. 2011 [cit. 2011-04-25]. Dokina.cz. Dostupné z WWW: <www.dokina.cz>.

FDb.cz [online]. 2003-2011 [cit. 2011-04-25]. Filmová databáze. Dostupné z WWW: <www.fdb.cz>.

IMDb [online]. 1990-2011 [cit. 2011-04-25]. The Internet Movie Database. Dostupné z WWW: <www.imdb.com>.

Kfilmu.net [online]. 2004 - 2010 [cit. 2011-04-25]. Kfilmu.net. Dostupné z WWW: <www.kfilmu.net>.

Prameny

Skleněná oblaka (VLÁČIL, František, 1958)

Holubice (VLÁČIL, František, 1960)

Ďáblova past (VLÁČIL, František, 1961)

Marketa Lazarová (VLÁČIL, František, 1967)

Údolí včel (VLÁČIL, František, 1967)

Adelheid (VLÁČIL, František, 1969)

Anotace a klíčová slova

Anotace

Bakalářská práce se zabývá inscenačním stylem režiséra Františka Vláčila. Teoretickým základem analýzy je pojem zesílené kontinuity amerického teoretika Davida Bordwella. Samotná analýza vybraných Vláčilových filmů je tedy provedena s ohledem na prvky zesílené kontinuity (délka, velikost záběrů, práce s mizanscénou, snímání...). Pro rozbor jsou využity Vláčilovy hrané filmy do roku 1970: Skleněná oblaka (1958), Holubice (1960), Ďáblova past (1961), Údolí včel (1967), Marketa Lazarová (1967), Adelheid (1969). V závěru jsou zhodnoceny Vláčilovy inscenační postupy a jejich reflexe ve vztahu k zesílené kontinuitě. Pojednává se i funkce filmového stylu (podle Bordwellova rozdělení na 4 základní funkce: denotativní, expresivní, symbolické a dekorativní).

Klíčová slova

Vlášil, Skleněná oblaka, Holubice, Ďáblova past, Marketa Lazarová, Údolí včel, Adelheid, Bordwell, zesílená kontinuita, inscenování

Annotation

The thesis is focused on staging style of director František Vlášil. As theoretical base for analysis is used the concept of intensified continuity by american theoretician David Bordwell. So in the analysis, there are reflected elements of intensified continuity. For analysis has been choosen films as: Skleněná oblaka (1958), Holubice (1960), Ďáblova past (1961), Údolí včel (1967), Marketa Lazarová (1967), Adelheid (1969). At the close there is a résumé of Vlášil's staging style and its relation to intensified continuity. In the analysis there is also reflection of styling functions.

Key words

Vlášil, Skleněná oblaka, Holubice, Ďáblova past, Marketa Lazarová, Údolí včel, Adelheid, Bordwell, intensified continuity, staging

Shrnutí, summary

Shrnutí

Předmětem bakalářské práce je inscenování ve filmech Františka Vláčila. Vybrané snímky byly podrobeny analýze, která vychází z teorie zesílené kontinuity amerického teoretika Davida Bordwella. Ve snímcích byla zkoumána práce s prostorem mizanscény, pohybem kamery, inscenováním dialogů... jejich využití a význam pro konstrukci příběhu. Rovněž byly reflektovány funkce filmového obrazu (rozdělení podle Davida Bordwella). Na závěr je celkově zhodnocen Vláčilův inscenační styl v návaznosti na uplatnění jednotlivých postupů v konkrétních snímcích a jeho vztah k zesílené kontinuitě.

Summary

The thesis is focused on staging style of director František Vlácil. The chosen films were analysed on the base of intensified continuity theory by David Bordwell. At the movies elements like mise-en-scene, camera work, dialogue staging were examined and their usage for the story. Film's functions were also reflected (functions described by David Bordwell). Staging style of František Vlácil and his reflection to intensified continuity is reviewed at the close of the thesis.