

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Rámování (ne)vytvářející emoce, nálady a vztahy

(Analýza a komparace kamerových postupů ve filmech *Ninočka* a *Hedvábné punčochy*)

Tereza Duchoslavová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce Mgr. Milan Hain, Ph. D.

Studijní program: Divadelní a filmová věda (Kombinované studium)

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, s použitím uvedené literatury a pramenů.

Datum:

.....

podpis

Děkuji Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D. za odbornou pomoc, trpělivost a podnětné rady při vedení mé bakalářské práce.

Obsah

1. Úvod	1
1. 1. Předmět a cíle práce.	1
1. 2. Vyhodnocení literatury.....	2
1. 3. Metodologie.....	3
1. 3. 1. Neoformalismus.....	3
1. 3. 2. Terminologický aparát a nástroje analýzy.....	6
1. 4. Produkčně-historický kontext analyzovaných filmů.....	11
1. 4. 1. Vztah analyzovaných filmů.....	15
1. 5. Hypotéza o dominantě ve filmu <i>Ninočka</i> a ve filmu <i>Hedvábné punčochy</i>	16
1. 6. Struktura práce.....	16
2. Analýza a komparace obrazového ztvárnění vybraných momentů z filmů <i>Ninočka</i> a <i>Hedvábné punčochy</i>	17
2. 1. Určení analyzovaných momentů dle segmentace syžetu.....	17
2. 2. Analýza a komparace scény 2. a) z <i>Ninočky</i> a scén 4. a), 4.b) a 4.c) z <i>Hedvábných punčoch</i>	17
2. 3. Analýza a komparace scény 5. c) z <i>Ninočky</i> a 4. c) z <i>Hedvábných punčoch</i>	24
2. 4. Analýza a komparace scén 8. a) a 9. a) v <i>Ninočce</i> a scén 6. c) a 6. d) v <i>Hedvábných punčochách</i>	28
2. 5. Analýza a komparace scén 21. b) a 21. c) v <i>Ninočce</i> a 19. a) a 19. b) v <i>Hedvábných punčochách</i>	35
3. Závěr	43
4. Anotace	45
5. Literatura a prameny	47
5. 1. Literatura.....	47
5. 2. Prameny.....	48
6. Příloha	49
6. 1. Segmentace syžetu <i>Ninočky</i>	49
6. 2. Segmentace syžetu <i>Hedvábných punčoch</i>	51

Rámování(ne)vytvářející emoce, nálady a vztahy

(Analýza a komparace kamerových postupů ve filmech Ninočka a Hedvábné punčochy)

1. Úvod

1. 1. Předmět a cíle práce

Předmětem mé bakalářské práce je analýza a komparace kamerových postupů ve filmech *Ninočka* z roku 1939 režiséra Ernsta Lubitsche a remaku *Hedvábné punčochy* z roku 1957 režiséra Roubena Mamouliana. Tato práce, nazvaná *Rámování (ne)vytvářející emoce, nálady a vztahy*, si klade za cíl demonstrovat užití určité kamerové kategorie či postupu na vybraných momentech scén nebo sekvencí z filmů, vykazujících narativní podobnost. V analýze a komparaci bude v centru mé pozornosti rozbor použití dané techniky napříč vybranými scénami, a to ve vztahu k tématu práce, tj. jak může technická stránka filmu, v tomto případě kamera, (ne)vytvářet emoce, nálady, vztahy a intimitu mezi postavami, a také jak rámování působí a dopadá na diváka. Svá tvrzení podpořím čtyřmi typy motivací, jak s nimi pracuje neoformalistická analýza filmu. Z různých nabízených možností komparace jsem se rozhodla srovnávat práci kamery a inscenování, protože analýzou a komparací chci dokázat, že i při použití podobných kamerových postupů v obou filmech, odlišné technologické aspekty i doba vzniku vytvořily jiný výsledný vizuální dojem, a především zapříčinily rozdílný emocionální dopad na diváka při vzájemné interakci postav.

V práci budu pracovat s termíny a kategoriemi kamery, jak jsou definovány Davidem Bordwellem a Kristin Thompson v knize *Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu*, jako je rámování, velikost záběrů, pohyb rámu vzhledem k mizanscéně, centrování, hloubka pole, formát filmového obrazu etc., též budou zmíněny tři aspekty osvětlení. To vše s přihlédnutím k mizanscéně v kompozici a rozložení záběru, a to v kontextu s obrazovým ztvárněním obou filmů.

1. 2. Vyhodnocení literatury

Na základě své rešerše uvádím vyhodnocení a seznam literatury, věnující se nebo dotýkající se určitým způsobem a v rozličné míře analyzovaných filmů, či jejich tvůrců. Literaturu, která by srovnávala oba filmy ať z hlediska formálního či stylistického, či literaturu, která by výhradně zpracovávala pouze oblast kamery, se mi nepodařilo nalézt. Oba filmy byly dosud analyzovány pouze odděleně, a to převážně z hlediska žánrového, autorského a režijního, sociálního, politického, produkčního či dokumentárního, jak je patrné z následujícího seznamu literatury:

Anglicky psaná kniha *Ernst Lubitsch's Ninotchka, starring Greta Garbo, Melvyn Douglas*, editovaná Richardem J. Anobilem, vydaná v roce 1975, uvádí kompletní přepis dialogů z filmu *Ninočka* a představuje nejpřesnější a kompletní rekonstrukci filmu v knižní formě.¹ Romantickým komediím šesti významných režisérů, mezi nimiž je i Ernst Lubitsch, se autor James Harvey věnuje v anglické publikaci *Romantic Comedy in Hollywood, from Lubitsch to Sturges* z roku 1998, a to formou filmové kritiky tohoto žánru.² William Paul v knize *Ernst Lubitsch's American Comedy* analyzuje režijní styl a sociální témata v komediálních filmech Ernsta Lubitsche vyrobených v Hollywoodu. Dílo vyšlo v roce 1983 v angličtině.³ Filmové tvorbě Ernsta Lubitsche v Německu i v Americe se souborně věnuje německy psané dílo Herberta Spaicha *Ernst Lubitsch und seine Filme* z roku 1992.⁴ Publikace Hanse Helmuta Prinzlera *Lubitsch* vydaná v roce 1982 v němčině, je souborem příspěvků různých autorů, věnuje se filmům Ernsta Lubitsche i jemu samému.⁵ Hluboký pohled na Roubena Mamouliana a jeho filmy přináší anglicky psaná studie Toma Milneho z roku 1969 *Rouben Mamoulian*, která nám poskytuje analýzu filmové tvorby tohoto velkého arménsko-amerického režiséra od jeho filmu *Aplaus* po *Hedvábné punčochy*.⁶ Filmové i dosud do značné míry opomíjené divadelní tvorbě Roubena Mamouliana se poutavě a barvitě věnuje David Lührssen v anglicky psané biografii z roku 2012 *Mamoulian: Life on Stage and Screen*.⁷

¹ ANOBILE, Richard J. *Ernst Lubitsch's Ninotchka, starring Greta Garbo, Melvyn Douglas*. 1. vyd. New York : Avon Flare Books, 1975.

² HARVEY, James. *Romantic Comedy in Hollywood, from Lubitsch to Sturges*. 1. vyd. Boston : Da Capo Press, 1998.

³ PAUL, William. *Ernst Lubitsch's American Comedy*. 1. vyd. New York : Columbia University Press, 1983.

⁴ SPAICH, Herbert. *Ernst Lubitsch und seine Filme*. 1. vyd. München : Heyne, 1992.

⁵ PRINZLER, Hans Helmut. *Lubitsch*. 1. vyd. München : C. J. Bucher, 1982.

⁶ MILNE, Tom. *Rouben Mamoulian*. 1. vyd. Bloomington : Indiana University Press, 1969.

⁷ LUHRSSSEN, David. *Mamoulian: Life on Stage and Screen*. 1. vyd. Lexington : University Press of Kentucky, 2012.

Anglicky psaná kniha Marka Spergela z roku 1993 *Reinventing Reality: The Art and Life of Rouben Mamoulian* vychází z autorovy dizertační práce o umělecké tvorbě a životě Roubena Mamouliana a přináší i názory tohoto velkého tvůrce skrze dosud nezveřejněné osobní dokumenty.⁸ Dvojice autorů Clayton R. Koppes a Gregory D. Black ve své knize *Hollywood Goes to War, Patriotism, Movies and The Second World War, from Ninotchka to Mrs. Miniver* analyzuje vztah politiky a Hollywoodu za druhé světové války, přináší pohled na to, jak politika, zisky a propaganda formovaly filmy. Kniha je psána anglicky, vyšla v roce 1987.⁹ *Legendární filmy* Paola D'Agostiniho formou komentářů a fotografií přináší informace o 140 nejzajímavějších a nejúspěšnějších dílech světové kinematografie, mezi které je zařazen i film *Ninočka*. Kniha byla vydána i v českém jazyce v roce 2009, anglická verze vyšla v roce 2008.¹⁰

Jak je z předchozího přehledu patrné, komparaci snímků *Ninočka* a *Hedvábné punčochy* se dosud nevěnovala žádná odborná literatura. Moje bakalářská práce je patrně prvním textem, který se zabývá analýzou a komparací stylu, respektive kamery v těchto filmech.

1. 3. Metodologie

1. 3. 1. Neoformalismus

Vzhledem k tomu, že filmy podrobím neoformalistické analýze stylu, respektive kamery, je na místě si neoformalismus blíže představit. Hlavními představiteli tohoto směru jsou David Bordwell, Kristin Thompson a Janet Staiger. Jedná se o přístup k estetické analýze uměleckého díla, který vychází z prací ruských literárních formalistů, jako byli Viktor Boris Šklovskij či Boris Michajlovič Ejchenbaum. Ti pracovali v Rusku v období od prvního desetiletí až do třicátých let 20. století.

Neoformalistický přístup má schopnost přicházet s teoretickými otázkami, je flexibilní, aby na výsledky těchto otázek mohl reagovat a zahrnovat je do sebe. Je aplikovatelný na každý film, má v sobě zabudovanou potřebu neustálého sebezpochybnování a modifikace. Každá analýza by nám měla něco říci nejen o konkrétním filmu, ale také o možnostech filmu jako umění.

⁸ SPERGEL, Mark. *Reinventing Reality: The Art and Life of Rouben Mamoulian*. 1. vyd. Metuchen : Scarecrow Press, 1993.

⁹ KOPPES, Clayton R, BLACK, Gregory D. *Hollywood Goes to War, Patriotism, Movies and The Second World War, from Ninotchka to Mrs. Miniver*. 1. vyd. Berkeley : University of California Press, 1987.

¹⁰ D'AGOSTINI, Paolo. *Legendární filmy*. 1. vyd. Praha : Mladá Fronta, 2009.

Neoformalismus jako analytický přístup nabízí řadu předpokladů o tom, jak jsou umělecká díla vystavěna a jakým způsobem vyvolávají reakci obecnosti, ale neurčuje, jak jsou tyto předpoklady zakomponovány do jednotlivých filmů. Základní předpoklady mohou být spíše užity ke vystavění metody speciálně vhodné pro problémy, které přináší každý jednotlivý film. Neoformalismus užívá analýzu jako prostředek, kterým zkouší sám sebe v konfrontaci se skutečnými filmy.¹¹

Podle neoformalismu se vztah diváka k uměleckému dílu stává aktivním. Divák v díle aktivně hledá podněty a reaguje na ně diváckými schopnostmi, získanými při prožívání jiných uměleckých děl i každodenního života. Divák se angažuje v rovinách vnímání, emocí a poznávání, které jsou spolu neoddělitelně spjaty.

Umělecká díla nově působí na naše mentální procesy prostřednictvím estetické hry, kterou ruští formalisté nazývali ozvláštňení. Naše vnímání nám dovoluje vidět vše v uměleckém díle jinak, než bychom to viděli ve skutečnosti, protože se to ve svém daném kontextu jeví jako zvláštní. Cílem umění je, abychom pocítili věci tak, jak je vnímáme a ne tak, jak je známe. Ozvláštňení je tedy obecným neoformalistickým termínem pro základní účel umění v našem životě. Účel se v průběhu historie nemění, ale neustálá potřeba vyhýbat se zautomatizování také vysvětluje, proč se umělecká díla mění ve vztahu ke svému historickému kontextu a proč je možno ozvláštňení dosahovat nekonečným množstvím způsobů. Ozvláštňení je prvkem všech uměleckých děl, ale jeho prostředky a stupeň se značně liší a ozvláštňující schopnosti určitého díla se v průběhu historie mění.¹²

Neoformalismu rozlišuje čtyři základní roviny významů, ze kterých umělec buduje dílo. Význam není konečným výsledkem uměleckého díla, ale jednou z jeho formálních komponent. Význam je chápán jako systém klíčů k denotacím a konotacím díla. Denotace může zahrnovat referenční význam, ve kterém divák rozeznává identitu aspektů reálného světa, které dílo obsahuje. Kromě toho filmy často předkládají abstraktnější myšlenky a tento typ významu můžeme označit jako explicitní. Konotativní významy nás vedou do roviny, kde, chceme-li rozumět, musíme interpretovat. Konotace mohou být implicitní významy vyvolané dílem. Když hovoříme o ne-explicitní ideologii nějakého filmu nebo o filmu jako reflexi společenských tendencí nebo ztvárnění duševních stavů velkých skupin lidí, potom interpretujeme jeho symptomatický význam.¹³

¹¹ THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza : Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 1998, č. 1, s. 7–8.

¹² *Ibid.*, s. 10–12.

¹³ *Ibid.*, s. 12.

Neoformalismus předpokládá, že se význam liší film od filmu, protože je, podobně jako jakýkoliv aspekt filmu, prostředkem. Prostředek označuje jakýkoliv jednoduchý prvek či strukturu, která v uměleckém díle hraje roli. Důvodem, který dílo poskytuje pro přítomnost jakéhokoliv konkrétního prostředku, je jeho motivace. Motivace je vodítkem poskytovaným dílem, které nás vede k rozhodnutí, čím by se dalo ospravedlnit použití prostředku. Motivace tedy funguje jako interakce mezi strukturami díla a aktivitou diváka. Existují čtyři základní typy motivace: kompoziční, realistická, transtextuální a umělecká. Kompoziční motivace ospravedlňuje zahrnutí jakéhokoliv prostředku nezbytného pro konstrukci narativní kauzality, prostoru nebo času. Tato motivace vytváří pro každé umělecké dílo jakýsi vnitřní soubor pravidel. Realistická motivace je určitý typ podnětu v díle, který vede k tomu, že se obracíme k pojmům z reálného světa, abychom ospravedlnili přítomnost nějakého prostředku. Transtextuální motivace zahrnuje jakýkoliv odkaz ke konvencím jiných uměleckých děl. Dílo tak používá prostředek, který není dostatečně motivován v rámci díla, ale vše je závislé na tom, že prostředek známe z minulé zkušenosti. Umělecká motivace je velmi obtížně definovatelná. Každý prostředek má svým způsobem v uměleckém díle uměleckou motivaci, ta může existovat sama o sobě bez ostatních typů, ale ty nemohou existovat nezávisle na ní.¹⁴

K analýze vyprávění je jedním z nejzákladnějších metodologických postupů neoformalismu rozlišování mezi fabulí a syžetem, což přejímá od ruských formalistů. Fabule zahrnuje všechny události, které ve filmu vidíme a slyšíme, a navíc ty, které vyvozujeme a předpokládáme. Fabule je tedy mentální konstrukt chronologicky a kauzálně propojeného materiálu. Syžet je přímou prezentací událostí fabule ve filmu. Proces, ve kterém syžet v určitém pořadí prezentuje a zatajuje fabulační informace, je vyprávění, narace.

Pro neoformalistickou analýzu je výchozím bodem nalezení dominanty, tj. hlavního formálního principu, jehož užívá dílo či skupina děl k organizaci prostředků do jednoho celku. Dominanta určuje, které prostředky a funkce bude upřednostněny jako důležité ozvláštňující rysy, a které budou méně důležité. Dominanta ovládá dílo, řídí a spojuje podřazené prostředky do nadřazených celků. Dominanta k sobě pojí stylistické, narativní a tematické roviny.¹⁵

¹⁴ *Ibid.*, s. 14–17.

¹⁵ *Ibid.*, s. 31–35.

1. 3. 2. Terminologický aparát a nástroje analýzy

V analýze a komparaci vybraných scén z filmů *Ninočka* a *Hedvábné punčochy* budu tedy metodologicky vycházet z neoformalistického přístupu Davida Bordwella a Kristin Thompson, jak je formulován ve stati *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*, odkud přebírám tyto nástroje analýzy: dominanta, ozvláštnění a motivace.

Z publikace výše zmíněných autorů *Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu* budu čerpat pojmový aparát a úhel pohledu Davida Bordwella, jenž mne povede při vytváření analýzy a komparace a pomůže mi najít cestu k formulování závěrů.

Vzhledem k zaměření práce pro mne bude nejpodstatnější část III, nazvaná **Filmový styl** respektive kapitola 5 - **Záběr: Kamera**, kde pojmy rámování, formát filmového obrazu, obrazový a mimoobrazový prostor, úhel, výška a velikost rámování, pohyb rámu vzhledem k mizanscéně a hloubka pole a ostrosti budou hlavními nástroji analýzy.

David Bordwell definuje **rámování** jako využití okrajů filmového rámu k výběru a uspořádání toho, co má být viditelné v obraze. V kinematografii je rám důležitý, protože pro nás aktivně vymezuje obraz. Rámování může významně ovlivnit obraz prostřednictvím: 1. velikosti a tvaru rámu, 2. způsobu, jakým rám určuje obrazový a mimoobrazový prostor, 3. způsobu, jakým rámování vymezuje obraz ve vztahu k jeho velikosti, úhlu a výškové pozici, 4. způsobu, jak se může rámování pohybovat ve vztahu k mizanscéně.¹⁶

Formát filmového obrazu určuje David Bordwell jako poměr výšky filmového rámu vzhledem k jeho šířce. Formát klasický 1 : 1,37 je standardizovaný rozměr filmového rámu, který byl ustanoven americkou Akademií filmového umění a věd ve 30. letech 20. století. Během 50. let 20. století byl ustaven standardní cinemascopický formát 1 : 2,35.¹⁷

Co se týče **obrazového a mimoobrazového prostoru**, David Bordwell říká, že rám ohraničuje či omezuje obraz, vybírá z nekonečného světa určitý výsek, který ukazuje divákovi, přičemž zbytek prostoru je mimoobrazový. Prostor mimoobrazový zahrnuje šest oblastí, které nejsou vidět v obraze, ale i tak jsou součástí prostoru scény. Jde o prostor vedle rámu, nad a pod ním, za pozadím a za kamerou.¹⁸

¹⁶ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha : AMU, 2011, s. 242.

¹⁷ *Ibid.*, s. 244.

¹⁸ *Ibid.*, s. 248.

O **úhlu, výšce a velikosti rámování** David Bordwell hovoří ve smyslu, že rám neimplikuje pouze existenci okolního prostoru, ale také pozici, z níž je na daný materiál nahlíženo. Nejčastěji je jí pozice kamery, která událost zaznamenává. Záběry jsou rámovány jako nadhled či podhled, celky nebo detaily, přičemž všechny tyto aspekty závisí na perspektivě objektů, které mají být snímány.¹⁹

Pokud jde o **úhel pohledu kamery**, rám určuje, z jakého úhlu budeme na mizanscénu pohlížet. Počet možných úhlů je nekonečný, protože kameru lze umístit kamkoli. V praxi obvykle rozlišujeme tři obecné kategorie: přímý pohled, nadhled a podhled. Přímý pohled je nejběžnější. Při nadhledu se na materiál v rámu díváme shora. Při podhledu se na rámovaný materiál díváme zdola.

Výška pohledu kamery je vzdálenost kamery od země bez ohledu na úhel pohledu kamery. Rámování nám obvykle dodává pocit, že jsme ve vztahu k prostředí a figurám v jisté výšce. S výškou do jisté míry souvisí i úhel. Rámování z nadhledu vyžaduje, aby naše pozice byla výše než snímáný materiál v obraze. Výška kamery však nemusí nutně souviset pouze s jejím úhlem.

Velikostí rámování se rozumí to, že rámování obrazu nás umísťuje do určité vzdálenosti od snímaného materiálu a tato vzdálenost určuje velikost rámování. Rámování v nás vyvolává dojem, že jsou prvky mizanscény větší nebo menší, protože jsme od nich méně či více vzdáleni. Tento aspekt se obvykle nazývá velikost rámování. Standardními velikostmi rámování jsou:

Velký celek – velikost rámování (záběru), při níž je měřítko zobrazovaného objektu velmi malé; obraz zaplňuje budova, krajina nebo davy lidí.

Celek – velikost rámování (záběru), při níž je měřítko zobrazovaného objektu malé. Stojící lidská postava zabírá takřka celou výšku obrazu.

Americký plán – velikost rámování (záběru), při níž objekt přibližně 120 až 150 cm vysoký zaplňuje na výšku většinu obrazu. Americký plán označuje rámování zobrazující postavy od kolen k hlavě.

Polocelk – velikost rámování (záběru), při níž je měřítko zobrazovaného objektu střední. Postava zabíraná od pasu nahoru vyplní většinu obrazu.

Polodetail – velikost rámování (záběru), při níž je měřítko zobrazovaného objektu dosti velké. Postava zabíraná od prsou nahoru zaplňuje většinu obrazu.

Detail – velikost rámování (záběru), při níž je měřítko zobrazovaného objektu poměrně velké. Nejčastěji detail ukazuje lidskou hlavu od krku nahoru nebo objekt podobné velikosti, jenž zaplňuje většinu obrazu.

Velký detail – velikost rámování (záběru), při níž je měřítko zobrazovaného objektu velmi velké; nejčastěji ukazuje malý předmět nebo část těla.²⁰

¹⁹ *Ibid.*, s. 250.

²⁰ *Ibid.*, s. 252.

Kategorii **pohyb rámu vzhledem k mizanscéně** David Bordwell vysvětluje takto:

Ve filmu se rám může pohybovat ve vztahu k rámovanému materiálu. Pohyblivý rám znamená, že se rámování objektu mění. Pohyb rámu mění úhel, výšku nebo velikost rámování v průběhu záběru. Rámování zaměřuje naši pozornost na určitý materiál v obraze, proto často dochází k tomu, že se nám zdá, jako bychom se pohybovali spolu s rámem. Prostřednictvím rámování můžeme přistupovat k objektu nebo se od něj vzdalovat a kroužit nebo procházet kolem něj. Schopnost rámu pohybovat se obvykle označujeme jako pohyb kamery. Pohyb rámu většinou znamená, že se kamera během záznamu fyzicky pohybuje. Existuje několik typů pohybu a každý má na plátně specifický účinek.

Panoráma – znamená, že se kamera otáčí okolo vertikální osy. Kamera jako taková se nepřesouvá do nové pozice. Panoráma působí dojmem, jako by rám horizontálně prozkoumával prostor, jako by kamera „otáčela hlavou“ doprava nebo doleva.

Vertikální švenk – znamená, že se kamera otáčí okolo horizontální osy. Působí dojmem, že se hlava kamery zvedá a sklání. Ani zde se kamera jako taková nepřesouvá do nové pozice. Na plátně vertikální švenk vypadá, jako by se prostor odvíjel zdola nahoru či shora dolů.

Při jízdě se přesouvá celá kamera z jedné pozice do druhé. Pohybuje se po zemi v libovolném směru – dopředu, dozadu, dokola, diagonálně, ze strany na stranu.

Záběr z jeřábu – znamená, že se kamera pohybuje nad úrovní země. Obvykle stoupá nebo klesá a často je upevněna na mechanickém rameni, které ji zdvihá nebo sklání. Kamera na jeřábu se nemusí pohybovat jen nahoru a dolů, jako by šlo o výtah, ale také dopředu a dozadu nebo ze strany na stranu.²¹

Hloubkou pole a ostrosti se rozumí rozsah vzdáleností od objektivu, v němž lze objekty natočit ostře. Hloubka pole závisí na kameře samotné, přičemž použitý objektiv rozhoduje o tom, které části mizanscény budou ostré.

Hloubka pole velká znamená užití takového objektivu kamery a osvětlování, které umožňují zachovat ostré objekty jak v blízkých, tak i ve vzdálených plánech. **Hloubka pole malá** je omezená hloubka pole, kdy je ostrý pouze jeden plán. Filmař má také možnost během natáčení upravit perspektivu přeostřením. Záběr může začít tak, že je zaostřen na předmět v popředí, zatímco pozadí je rozostřené. Následně se přeostří na prvky v pozadí a rozostří se popředí.²²

²¹ *Ibid.*, s. 258.

²² *Ibid.*, s. 234.

Z kapitoly 4 - **Záběr: Mizanscéna** budu pracovat s termíny kompozice záběru, rozložení záběru, centrování a aspekty osvětlování, tj. kvalita, směr, zdroj.

O **rozložení záběru a kompozici záběru** David Bordwell hovoří v tomto smyslu: V rozložení záběru se filmaři často snaží rozmístit různé důležité předměty rovnoměrně v celém rámu. Vzhledem k tomu, že filmové okénko je obdélník, jehož delší strany jsou rovnoběžné s horizontem, snaží se režisér většinou vyrovnat levou a pravou polovinu. Extrémní typ takového vyrovnávání je oboustranná symetrie. Běžnější než tato téměř dokonalá symetrie bývá přibližné vyvážení levé a pravé části záběru. Nejjednodušším způsobem dosažení kompoziční rovnováhy je umístit do centra rámu lidskou postavu. Filmaři často jednu figuru postaví do centra rámu a omezí jakékoli další rušící prvky. Určité záběry mohou proti sobě postavit dva nebo více prvků, což nás nutí k tomu, abychom těkali z jednoho prvku na druhý a zpět. Vyvážená kompozice sice představuje normu, ale silný účinek mohou mít i záběry nevyvážené. Filmař někdy nechá záběry trochu nevyvážené, aby povzbudil naše očekávání, že se pozice v rámu nějak změní.²³

Jak tvrdí David Bordwell, pozornost diváků k jedné konkrétní oblasti v obraze v některých širokoúhlých kompozicích vede mizanscéna. Proto se důležitá informace obvykle umísťuje kus od centra rámu, nebo je dokonce zcela decentralizovaná. Režisér může využít širokoúhlý formát také k tomu, aby zvýšil počet bodů, na něž má být zaměřena pozornost. Volba formátu může být důležitým faktorem při formování divácké zkušenosti. Velikostí a tvarem rámu lze vést divákovu pozornost: zaměřovat jí prostřednictvím kompozičních vzorců, případně ji rozptýlit zmnožením center zájmu.²⁴

Podle Davida Bordwella každý film ukazuje přinejmenším dvojrozměrný prostor, plochou kompozici obrazu. Ve filmech, které zobrazují objekty, postavy a místa, je prezentován i trojrozměrný prostor. Prvky obrazu, které navozují dojem trojrozměrnosti a napomáhají nám chápat objekty i prostor na plátně jako trojrozměrný, jsou vodítka prostorové hloubky, které nám vnucují představu, že prostor má objem a několik různých plánů což jsou vrstvy prostoru, které zaplňují osoby nebo objekty. Plány označujeme podle toho, jak blízko nebo daleko jsou od kamery: popředí, střední plán, pozadí.²⁵

²³ *Ibid.*, s. 194.

²⁴ *Ibid.*, s. 246–248.

²⁵ *Ibid.*, s. 196–198.

David Bordwell hovoří o uspořádání prostoru mizanscény tak, že **prostor hluboký** znamená uspořádání prvků mizanscény způsobem, aby mezi plánem nejbližší ke kameře a plánem od ní nejvzdálenějším byla výrazná vzdálenost. Zaostřený přitom může být jakýkoliv z těchto plánů, případně všechny z nich. Hluboký prostor označuje způsob, jímž filmař inscenuje akci v několika různých plánech, bez ohledu na to, zda jsou všechny tyto plány ostré, hluboký prostor je součástí mizanscény, která určuje, co je umístěno před kamerou.

Prostor mělký je způsob inscenování akce v relativně malé hloubce. Mělká a hluboká mizanscéna jsou relativní koncepty. Většina kompozic se inscenuje v mírně hlubokém prostoru, někde mezi extrémy. Občas kompozice manipuluje s vodítky prostorové hloubky, aby se prostor zdál hlubší nebo mělký, než je tomu ve skutečnosti.²⁶

V analýze a komparaci se budu věnovat i **třem rysům filmového osvětlování**, jeho kvalitě, směru a zdroji. Dle Davida Bordwella **kvalita osvětlení** odkazuje k relativní intenzitě světla. Na rozdíl od rozptýleného (měkkého / high-key) osvětlení vytváří ostré (tvrdé / low-key) osvětlení jasně vymezené stíny, zřetelné textury a ostré hranice. David Bordwell rovněž charakterizuje **dva základní typy stínů**: stíny vázané na předmět neboli stíny vlastní a stíny vržené.²⁷

Směr osvětlení v záběru odkazuje k proudu světla, které padá ze zdroje či zdrojů na osvětlený objekt. Je třeba rozlišit mezi předním světlem, bočním světlem, protisvětlem, horním světlem a podsvícením. Přední světlo (též čelní či frontální) rozpoznáme tak, že má tendenci eliminovat stíny. Výsledkem takového světla je poměrně plochý obraz. K modelaci obrysů postavy se využívá ostrého bočního světla, též stranového, postranního nebo laterálního. Protisvětlo (též kontra světlo či zadní světlo), jak termín naznačuje přichází zezadu, zpoza filmového subjektu. Světlo může být umístěno v různých úhlech: vysoko nad postavou, po stranách, může mířit přímo do kamery nebo může přicházet zespodu. Podsvícení, též dolní světlo, je světlo umístěné pod subjektem. Horní světlo je umístěno nad subjektem.

Osvětlování, jak říká David Bordwell, může být charakterizováno také svým **zdrojem**. Jakýkoli subjekt obvykle vyžaduje dva světelné zdroje. Hlavní světlo, které je základním zdrojem, poskytuje dominantní osvětlení a vrhá nejvýraznější stíny. Doplňkové světlo představuje méně intenzivní osvětlení, které změkčuje nebo eliminuje stíny vržené hlavním světlem.²⁸

²⁶ *Ibid.*, s. 200.

²⁷ *Ibid.*, s. 172.

²⁸ *Ibid.*, s. 174.

V analýze a komparaci budu také čerpat z publikace Davida Bordwella, Kristin Thompson, Janet Staiger: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, a to z první části, nazvané **Klasický hollywoodský styl 1917 – 60**, kde z páté kapitoly – **Prostor v klasickém filmu** – použiji informace o systému svícení a kompozici obrazu v klasické hollywoodské kinematografii.²⁹

V analýze využiji i poznatků, získaných ze stati Davida Bordwella, nazvané „Konvence, konstrukce a filmové vidění“.³⁰ Kniha Radomíra D. Kokeše, *Rozbor filmu*,³¹ a zejména část věnovaná vzorovým analýzám, mi pomohla ve strukturování práce a vedla mne k tomu, abych lépe porozuměla problematice analýzy.

1. 4. Produkčně-historický kontext analyzovaných filmů

Jak film *Ninočka*, tak film *Hedvábné punčochy* můžeme zařadit ke klasickému hollywoodskému stylu, jehož postupy se konstituovaly již v rané fázi hollywoodského filmu, kdy filmoví tvůrci vyvinuli techniky, s jejichž pomocí mohla být zachována prostorová, časová a logická kontinuita příběhů tak, aby je publikum pochopilo i přes rozdělení prostoru a času jednotlivými záběry. Filmový střih, práce kamery, osvětlení a vedení herců byly organizovány tak, aby divák fiktivní děj pochopil. Šlo o vytvoření kontinuálního dojmu reality o iluzi skutečnosti, a tím o standardizaci filmové řeči. Do roku 1917 byly tyto techniky rozvinuty do standardizovaných formálních principů tvorby, jež dodnes určují klasický hollywoodský styl. K němu patří to, že každý aspekt jednání musí být inscenován co možná nejjasněji, jednoduché řetězce příčin a následků, psychologicky jednoznačně motivovaná jednání i jednoznačné definování cíle a řešení konfliktů patří od té doby k podstatě každého příběhu klasického hollywoodského stylu. Vývoj kontinuálního střihu dal popud k inovacím, ale teprve vytvoření pravidel inscenace realistických zobrazení umožnilo spojení různých scén do jednoho reálně působícího celku. Divák díky nim mohl být veden příběhem i přes prostorové a časové skoky. Všechny filmové postupy byly podřizovány příběhu, vše od filmového střihu až po kostýmy a rekvizity sloužilo k jednoznačnému vysvětlení příběhu. Zavedení zvuku v roce 1927 slibovalo větší realismus a zároveň přelomový skok na cestě ke klasickému hollywoodskému filmu, jehož rozkvět trval od roku 1930 do roku 1960.³²

²⁹ BORDWELL, David, STAIGER Janet, THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema*. 1. vyd. London : Routledge, 1988, s. 51–60.

³⁰ BORDWELL, David. Konvence, konstrukce a filmové vidění. *Illuminace* 2007, č. 2, s. 25–46.

³¹ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. 1. vyd. Brno : Masarykova univerzita Brno, 2015. 264 s.

³² RÖWEKAMP, Burkhard. *Hollywood*. 1. vyd. Brno : Computer Press, 2004, s. 21–23.

Film *Ninočka* režiséra Ernsta Lubitsche vznikl v roce 1939, autory scénáře byli Charles Bracket, Billy Wilder a Walter Reisch podle předlohy Melchiora Lengyela. Kameramanem byl William H. Daniels, autorem hudby Werner R. Heymann. Hlavní role vytvořili Greta Garbo v roli Ninočky, Melvyn Douglas jako hrabě Leon d'Algot. V dalších rolích se objevila Ina Claire v roli velkovévodkyně Swany, Sig Ruman jako Iranov, Felix Bressart jako Buljanov, Alexander Granach jako Kopalski. Film produkovala společnost Metro–Goldwyn–Mayer jako černobílý. Zvuk ve filmu je monofonní a byl zaznamenán systémem Western Electric Sound System. Snímek byl natočen v akademickém formátu 1,37 : 1. Myslím, že na tomto místě by bylo vhodné se podrobněji zmínit o technických aspektech filmového formátu, jak o nich hovoří David Bordwell: Formát je poměr výšky filmového rámu vzhledem k jeho šířce. Hollywoodská organizace The Academy of Motion Picture Arts and Sciences na začátku třicátých let dvacátého století ustanovila takzvaný klasický formát 1 : 1,37, což byla modifikace původního formátu 1 : 1,33, který byl stanoven už v počátcích kinematografie. Klasický formát poskytoval na filmovém pásu prostor pro filmovou stopu. Klasický formát se stal po celém světě standardem a v této podobě vydržel až do poloviny padesátých let.³³

30. léta 20. století, tedy dekáda, kdy film *Ninočka* vznikl, můžeme označit jako vrchol studiové éry a zlatých časů Hollywoodu. Ten, kdo psal dějiny Hollywoodu byla právě studia, která byla vertikálně integrovaná, což znamenalo, že kontrolovala všechny důležité oblasti filmového obchodu od produkce, přes odbyt a marketing až po promítání. Studia vlastnila i své řetězce kinosálů, v nichž byly jejich filmy se ziskem prezentovány. Oproti počátkům filmového průmyslu studia nestavěla na technických přístrojích, jež byly základem úspěchu, ale na pevné kontrole všech funkčních míst, jež byla ekonomicky důležitá pro filmový produkt. Vlastnictví distribučních firem a promítacích míst tedy zajišťovalo kontrolu nad odbytem filmů. Ve zlaté éře Hollywoodu vznikaly vzory žánrových příběhů, jako je western, muzikál, gangsterka či melodrama. Žánry znamenaly standardizaci a normování, což v podstatě znamenalo, že žánrové filmy byly variacemi na zažité schéma. Velká studia se snažila, aby si svou produkcí příliš nekonkurovala a aby se jejich produkty příliš nepodobaly. Toho dosahovala jednak prostřednictvím úmluv a monopolizačních snah a také vytvářením svého vlastního osobitého firemního stylu.

³³ BORDWELL, D., THOMPSON, K., *op. cit.* 16, s. 244–246.

Systém studií se vedle standardizace a racionalizace výroby filmu vyznačoval především ekonomickou nadvládou pěti velkých studií, tzv. Velkou pětkou, kterou tvořil Paramount, MGM, Twentieth Century–Fox, Warner Brothers a RKO. Střední postavení zaujímala tzv. Malá trojka, do které patřil Universal, Columbia a United Artists. Mezery na trhu vyplňovaly malé produkce tzv. „Řádky chudých“. Další skupinu tvořila specializovaná studia jako například Walt Disney Productions. I když rozdíl mezi finančně silnými a slabými studii byl obrovský, byla na sebe vzájemně odkázána. Tím vznikla v hollywoodském systému studií komplexní průmyslová infrastruktura filmové produkce.³⁴ V oblasti kontroly filmové výroby došlo ve 30. letech 20. století k významným změnám. V produkčních postupech nejprve panovala přísná hierarchie. O všech důležitých záležitostech týkajících se produkce, marketingu, kapitálu, provozu kin a prodeji filmů rozhodovaly newyorské kanceláře studií, v Hollywoodu byly filmy vyráběny. Šéf studia a vedoucí produkce organizovali a kontrolovali vše kolem výroby filmů. Tento systém byl typický pro začátek 30. let, posléze byl zrušen v důsledku hospodářských změn a začaly se vytvářet produkční skupiny, které se specializovaly na určitý typ filmů, který byl vymezen žánrem a obsazením hvězd.

Filmová produkce ve 30. letech podléhala autocenzuře, která určovala obsah všech filmů, a vymezovala, co vše může a nemůže být ve filmu zobrazeno. V roce 1930 byl vydán Produkční kodex, též nazývaný Haysův, pravidla cenzury ve filmové produkci a distribuci, která s obměnami platila ještě dalších třicet let. Kodex měl filmovou produkci ochránit před zásahy státní cenzury.³⁵ V roce 1934 byla založena Správa produkčního kodexu. Roku 1939, kdy Hollywood dosahuje svého vrcholu, byl film *Ninočka* mezi nominovanými díly na Oscara.

Film *Hedvábné punčochy* režiséra Roubena Mamouliana byl natočen v roce 1957, jako muzikálový remake filmu *Ninočka*. Scénář vytvořili Leonard Gershe a Leonard Spigelgass podle divadelní hry Abe Burrowse *Silk Stockings* z roku 1955 na námět knihy Melchiora Lengyela *Ninočka*. Autorem hudby k filmu byl Cole Porter, stejně u broadwayské verze. Dirigentem nahrávky byl André Prévin. Hlavní role ztvárnili Fred Astaire jako Steve Canfield a Cyd Charisse jako Ninočka Joščenko. Písňová čísla Niny nazpívala Carol Richards. Další role ztvárnili Janis Paige jako Peggy Dayton, v rolích tří ruských komisařů Brankova, Bibinského a Ivanova se objevili herci Peter Lorre, Jules Munshin a Joseph Buloff. Roli Petra Iljiče Boroffa si zde zahrál holandský hudebník Wim Sonneveld. Snímek byl natočen jako barevný, systémem CinemaScope, v širokoúhlém formátu s poměrem stran 2,35 : 1. Zvuk filmu je stereofonní (4 – Track Stereo/Perspecta Stereo), snímek rovněž produkovala společnost MGM a vznikl v období, kdy zlatá éra Hollywoodu končila.

³⁴ RÖWEKAMP, B., *op. cit.* 32, s. 26–27.

³⁵ *Ibid.*, s. 52–55.

Od konce 40. let 20. století zisky filmového průmyslu klesaly v důsledku společenských a demografických změn. Začala výrazně klesat návštěvnost kin, a především se v roce 1952 objevuje nový konkurent – televize. Všechny tyto skutečnosti donutily filmové společnosti hledat nové strategie a technologie. Byla to barva, širokoúhlý formát a stereofonní zvuk, které měly opětovně získat diváka.³⁶

Barevný film, který se ve 30. a 40. letech objevoval jen sporadicky, zažil v 50. letech rozkvět díky novému konkurenčnímu médiu. Film *Hedvábné punčochy* byl natočen systémem Technicolor, tedy technologií, která byla vyvinuta již v roce 1932. U této tzv. třípásové technologie šlo o to, že světlo bylo během natáčení rozkládáno pomocí hranolu na červenou, modrou a zelenou složku. Tyto složky byly pak opět exponovány na tři negativy s rozdílnou světlocitlivostí. Při výrobě filmu byly tři filmové pásy z jednotlivých barevných „výtahů“ vyvolávány odděleně, samostatně nabarveny v barevné lázni a pak jedna po druhé přeneseny na upravený pozitiv filmu.

Širokoúhlý formát s jiným poměrem stran, než měl akademický formát, měli filmaři k dispozici již kolem roku 1930. Široce se prosadil až v 50. letech 20. století spolu s barevným filmem. První širokoúhlé formáty, jako Grandeur, Realife, Vitascope, Magnafilm nebo Natural Vision, spočívaly v širším filmovém negativu, přinášely vyšší kvalitu, ale neprosadily se kvůli vysokým nákladům. Jednou z mnoha technologií byla i Cinerama. Teprve s technologií CinemaScope, kterou vyvinula společnost Twentieth Century–Fox v roce 1953, bylo dosaženo standardu, který se používá dodnes.³⁷ Během padesátých let dvacátého století byl tedy ustaven standardní cinemascopický formát 1 : 2,35, který se vytváří anamorfotickým procesem. Při využití anamorfózy jde o speciální objektiv, který obraz horizontálně smrští, a to buď při natáčení, nebo při kopírování. Obdobná předsádka pak musí být použita při projekci k zpětnému roztažení obrazu. CinemaScope se stal standardním anamorfotickým formátem s poměrem stran 1 : 2,35 a přetrval až do sedmdesátých let dvacátého století. Z technických důvodů byl posléze upraven na formát 1 : 2,40, který se označuje jako Panavision a v současnosti představuje nejpoužívanější anamorfotický systém.³⁸

³⁶ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Dějiny filmu – přehled světové kinematografie*. 2. vyd. Praha : AMU, 2007, s. 336.

³⁷ RÖWEKAMP, B., *op. cit.* 32, s. 71–74.

³⁸ BORDWELL, D., THOMPSON, K., *op. cit.* 16, s. 244–246.

Barevný film a širokoúhlý formát přinesly v 50. letech 20. století nové umělecké možnosti, ale i určitá omezení. Ale díky přitažlivosti pro diváky tyto inovace pomohly filmovému průmyslu z krize. Hollywood tedy vsadil na širokoúhlý formát CinemaScope a stereofonní zvuk. Hospodářská reorganizace si vynutila změny i v postupech produkce. Začali být najímáni nezávislí producenti na filmové projekty, namísto stálých drahých zaměstnanců. Studia se stále více soustředila na distribuci. Tento způsob produkce se stal standardem a nahradil dosavadní způsob.³⁹

1. 4. 1. Vztah analyzovaných filmů

Příběh romantické komedie *Ninočka* se odehrává těsně před vypuknutím II. světové války v Paříži a v Moskvě. Sledujeme příběh hlavní hrdinky Niny Ivanovny Jakušovy, která je vyslána sovětskou vládou do Paříže, kde se setkává s hrabětem Leonem d'Algout. Následně vnímáme její postupný citový, a především ideologický přerod, ke kterému dochází v průběhu děje. Tím, že Greta Garbo byla obsazena režisérem Ernstem Lubitschem do titulní role komediálního charakteru, vznikla dle mého názoru situace, že herečka byla obsazena proti jejímu obvyklému a dosavadnímu typu rolí. V tom bych spatřovala ozvláštňující prvek filmu *Ninočka*. Už slogan k filmu, který hlásal „Garbo se směje“, musel podněcovat odlišná divácká očekávání.

Muzikálový remake *Hedvábné punčochy* přebírá základní dějovou linii, nicméně vlastní zápletku se v tomto filmu přeci jen liší. Ať už je to v důvodu cesty hlavní hrdinky do Paříže, nebo užití jiných jmen hrdinů, případně změny jejich charakterů, či sociálního a profesního zařazení. *Hedvábné punčochy* dle mého názoru ozvláštňují původní látku, tj. *Ninočku*, posunem žánru filmu do muzikálu. Od tohoto žánru divák očekává tanec a zpěv v dokonalém provedení. Toto zadání je beze zbytku splněno u Freda Astaira a Cyd Charisse. Z mého pohledu samotný žánr muzikálu ozvláštňují ještě další dvě skutečnosti. Herci, ztvárňující komisaře, nejsou ani zpěváci ani tanečníci, ale přesto tančí a zpívají, čímž vnáší do filmu jinou rovinu. Pojetí těchto figur, u kterých převládá komediální nádech, odráží a zdůrazňuje taneční a pěveckou dokonalost hlavních postav. Jako ozvláštňující prvek vidím i to, že postavu ruského skladatele Boroffa ztvárňuje skutečný hudebník.

³⁹ RÖWEKAMP, B., *op. cit.* 32, s. 116–117.

1. 5. Hypotéza o dominantě ve filmu *Ninočka* a ve filmu *Hedvábné punčochy*

Důležitou součástí neoformalistické analýzy je nalezení dominanty filmového díla, jež je východiskem analýzy. V této kapitole položím otázky, nastiňující moji představu o dominantě v analyzovaných filmech, na které budu hledat odpovědi pomocí analýzy a komparace.

Je možno spatřovat dominantu filmu *Ninočka* v oblasti kompozice a rozložení záběru a ve způsobu, jakým jsou herci aranžováni a snímáni? Lze v tom spatřovat vyjádření vztahů mezi figurami? Je představitelka titulní role nějak upřednostňována kamerou? Pokud ano, jakým způsobem, a co tím vzniká?

Je možno hledat dominantu filmu *Hedvábné punčochy* analogicky v kompozici a rozložení záběru? Je dosaženo podobného nebo odlišného efektu a je to nějakým způsobem determinováno širokoúhlým formátem filmu či žánrem muzikálu?

Chtějí oba režiséři určitým způsobem inscenování aktérů v obou filmech vyjádřit kromě vztahů mezi postavami rovněž emoce, momentální náladu situace a následně předat tyto aspekty divákovi?

Hledání odpovědí na tyto otázky bude jádrem mé analýzy a komparace.

1. 6. Struktura práce

Co se týče strukturování stěžejní části práce, bude kapitola 2. věnovaná analýze a komparaci vybraných scén a sekvencí z filmů *Ninočka* a *Hedvábné punčochy* a členěna do pěti podkapitol. První podkapitola 2. 1. je nazvaná *Určení analyzovaných momentů dle segmentace syžetu*, vlastní analýza a komparace kamery bude následovat v dalších čtyřech podkapitolách: 2. 2. Analýza a komparace scény 2. a) z *Ninočky* a scén 4. a), 4.b) a 4.c) z *Hedvábných punčoch*; 2. 3. Analýza a komparace scény 5. c) z *Ninočky* a 4. c) z *Hedvábných punčoch*; 2. 4. Analýza a komparace scén 8. a) a 9. a) v *Ninočce* a scén 6. c) a 6. d) v *Hedvábných punčochách*; 2. 5. Analýza a komparace scén 21. b) a 21. c) v *Ninočce* a 19. a) a 19. b) v *Hedvábných punčochách*.

Segmentaci syžetu obou snímků jsem zařadila do přílohy pod číslem 6, kdy segmentace syžetu filmu *Ninočka* má číslo 6. 1. a segmentace syžetu filmu *Hedvábné punčochy* číslo 6. 2.

2. Analýza a komparace obrazového ztvárnění vybraných momentů z filmů *Ninočka* a *Hedvábné punčochy*

2. 1. Určení analyzovaných momentů dle segmentace syžetu

Analyzované momenty vybraných scén nebo sekvencí z obou filmů jsem vybrala na základě narativní analogie a dle segmentace syžetu budou zařazeny pod těmito body:

Z filmu *Ninočka* 2. a), 5. c), 8. a), 9. a), 21. b), 21. c).

Z filmu *Hedvábné punčochy*: 4. a), 4. b), 4. c), 6. c), 19. a), 19. b).

2. 2. Analýza a komparace scény 2. a) z *Ninočky* a scén 4. a), 4.b) a 4.c) z *Hedvábných punčoch*

Ve scéně 2. a) ve filmu *Ninočka* se zaměřím na moment, kdy ruští komisaři stojí před hotelem. Kamera je dostává do rámu pomocí panoramatického pohybu a jízdy a jsou zabírání v polocelku. Následuje nástřih na polodetail se změnou úhlu snímání kamery. Polodetail vtáhne diváka do mikrosvěta ruských komisařů, což zde ještě podpoří malá hloubka ostrosti. Otevře se tak jejich chápání jiného způsobu života (obr. 1).



Obr. 1

Musíme přemýšlet o tom, jakou má určitý postup rámování funkci v konkrétním kontextu daného filmu. Velikost, výška a úhel rámování mají často přesně vymezené narativní funkce. Velikost rámování zde definuje vzájemné pozice jednotlivých postav, jak říká David Bordwell.⁴⁰

⁴⁰ BORDWELL, D., THOMPSON, K., *op. cit.* 16, s. 254.

Po střihu na předchozí úhel snímání a polocelek se ve scéně poprvé objevuje záměr, který je možno vidět v celém filmu, a to, aranžovat postavy do geometrických útvarů, v tomto případě je to trojúhelník (obr. 2).



Obr. 2

Opakování určitého způsobu rámování v průběhu celého filmu může toto rámování spojit s určitými postavami nebo situacemi. To znamená, že se rámování stává motivem, který sjednocuje film, jak vysvětluje David Bordwell.⁴¹ V této situaci jsou tři přátelé zjevně vyvedeni z míry prostředím, ve kterém se ocitli, dodávají si navzájem odvalu, proto je geometrická formace v tomto okamžiku hodně malá, sevřená, komisaři tvoří jakýsi osamocený ostrůvek v davu. Záběr je komponován v hlubším prostoru, jsou zde dva plány – v popředí komisaři, v pozadí procházející lidé. Panoramatickým pohybem a jízdou se postavy přesunou do auta, stále tvoří trojúhelník, jsou zabíráni v profilovém polocečku. Bližším rámováním režisér poutá pozornost k výrazům herců a mimice, řekla bych, že Ernst Lubitsch dává velký prostor hercům pro ztvárnění a stylizaci postav.

Jak v této sekvenci, tak i v průběhu celého filmu, je rámování jedním z nejdůležitějších prvků stylu, protože ať už v rámci jednoho záběru nebo střídáním jeho vlastností napříč záběry, určuje dynamiku⁴² komponováním záběrů prostřednictvím signifikantních geometrických formací.

⁴¹ *Ibid.*, s. 254.

⁴² KOKEŠ, R. D., *op. cit.* 31, s. 31.

Po návratu do hotelu jsou postavy ruských komisařů a ředitele snímány z profilu v americkém plánu, zde jsou situováni do čtyřúhelníku, což naznačuje, že ředitel je již pojímán do jejich seskupení, Rusové už jsou více zapojeni do prostředí, odvážnější, ne tak vyčlenění (obr. 3).



Obr. 3

Následuje střih na první a jediný detail v sekvenci, a to starého kufříku. Detailní záběr upozorní na důležitost předmětu, respektive na to, že patrně obsahuje něco cenného, a že obsah kufříku bude hrát důležitou roli v dalším ději. Rámování má zde narativní význam, pomocí detailu lze zdůraznit textury a drobnosti, kterých bychom si jinak nevšimli.⁴³ Střih na předchozí formaci postav, polodetail a sevřený trojúhelník na okamžik nechává nahlédnout do zvláštního způsobu jejich myšlení, kdy si takto komisaři dodávají sebedůvěru.

Režisér v této úvodní sekvenci pracuje se středovou kompozicí záběru, aby v rozložení záběru dosáhl kompoziční rovnováhy, která podporuje pospolitost postav, v tomto případě komisařů, posléze i propojení odlišných světů - Sovětského Ruska a Francie, čímž dle mého názoru vystupuje do popředí realistická motivace. Geometrické formace vyjadřují pocity komisařů, vzájemný vztah a spojitost mezi nimi i prostředím, které je obklopuje, což potvrzuje mou hypotézu o dominantě.

Světlo v sekvenci je měkké rozptýlené, systém svícení je třibodový, u kterého bylo během klasické hollywoodské éry zvykem využívat pro záběr alespoň tři světelné zdroje: hlavní světlo, doplňkové světlo a protisvětlo.⁴⁴ Hlavní světelný zdroj, boční, je v této scéně vlevo od kamery v úhlu čtyřiceti pěti stupňů, jeden z doplňkových světelných zdrojů, boční, je umístěn vpravo od kamery, též v úhlu čtyřiceti pěti stupňů, druhý doplňkový světelný zdroj je vrchní světlo. Je zde vytvořena iluze dne tím, že světlo prochází skrze prosklené dveře a okna do haly hotelu.

⁴³ BORDWELL, D., THOMPSON, K., *op. cit.* 16, s. 256.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 175.

Na ulici objekty a lidé vrhají stíny, můžeme říci, že nasvícení této scény je velmi pečlivě propracováno, aby odpovídalo dané části dne. Je zde změna v umístění druhého doplňkového zdroje, je zadní. Zpět v hale se svícení vrací k původnímu modelu. Stíny jsou ve scéně vržené i doprovodné, kdy podle Davida Bordwella jsou oba tyto typy ve filmové kompozici důležité, a to jak stíny vázané na předmět neboli stíny vlastní, tak i stíny vržené.⁴⁵

Scéna 4. a) v *Hedvábných punčochách* se započíná v hale hotelu, která je ukázána ve velkém celku, tuto velikost záběru režisér zvolil, aby diváka seznámil s interiérem a prostředím, scéna je inscenována v hlubokém prostoru, prvky mizanscény jsou zde uspořádány tak, aby mezi plánem nejbližší ke kameře a plánem od ní nejvzdálenějším byla výrazná vzdálenost. Zaostrěný přitom je jakýkoliv z těchto plánů, případně všechny z nich.⁴⁶ Kompozice záběrů tedy vytváří hodně plánů, je zde velký ruch na pozadí. Režisér využívá v rozložení záběru hloubky a šířky záběru širokoúhlého formátu. David Bordwell tvrdí, že širokoúhlý formát podstatně ovlivňuje vizuální vlastnosti filmu, protože se z obrazu stává pruh a zdůrazňuje horizontální kompozice. Pozornost diváků k jedné konkrétní oblasti v obraze v širokoúhlých kompozicích vede mizanscéna, a proto se důležitá informace obvykle umísťuje kus od centra rámu, nebo je dokonce zcela decentralizovaná,⁴⁷ jako tomu je v této scéně. Hercům, kteří představují komisaře, dává Rouben Mamoulian jen minimální prostor k tomu, aby se divákovi představili, v porovnání s Ernstem Lubitschem, který poskytuje větší plochu pro hereckou akci.

Kamera dostává do záběru komisaře panoramatickým pohybem, v levé části obrazu jsou komisaři, schovaní za sloupem, Boroff se Stevem, kteří přišli do haly, mají pravou polovinu obrazu.

⁴⁵ *Ibid.*, s. 172.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 200.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 246.

V rozložení záběru nevidíme oboustrannou symetrii, ale přibližné vyvážení levé a pravé části záběru⁴⁸, kdy je divákova pozornost poutána k postavám komisařů, od nichž očekáváme zásah do děje (obr. 4).



Obr. 4

Nelze zde tedy hovořit o středové kompozici záběru, jako tomu je v *Ninočce*, což je i dáno širokoúhlým formátem filmu, čímž se z mého pohledu do popředí dostává kompoziční motivace. Způsob, jakým režisér v tomto okamžiku aranžuje komisaře, napovídá jeho představu o charakteru postav, kterou chce předat divákovi. Prostředí luxusního hotelu Rusy zjevně nevyvádí z míry, jsou suverénnější, lstivější, divák od nich čeká spíše něco negativního. V tomto okamžiku převáží motivace realistická.

Po střihu jsou Rusové čelně, v polocelku a v řadě, lze tak vnímat výraz jejich obličejů (obr. 5).



Obr. 5

⁴⁸ *Ibid.*, s. 194.

Netvoří geometrický útvar, jako v *Ninočce*, kde trojúhelníková formace naznačovala přátelskou pospolitost, v *Hedvábných punčochách* režisér staví postavy komisařů do řady, je to určitá formace, která se cyklicky opakuje v průběhu filmu a stává se motivem v rozložení záběru naznačující odstup, což se vztahuje k základům mé hypotézy o dominantě.

Je možno znovu uvést tvrzení Davida Bordwella, že opakované použití určitého způsobu rámování z něj vytváří motiv, který v kompozici záběru sjednocuje film, jak jsem o tom hovořila ve scéně 2. a) ve filmu *Ninočka*. Z chování komisařů necítím žádný velký přátelský vztah, působí především politicky angažovaně.

Ve filmu *Hedvábné punčochy* ve scéně 4. b), když komisaři sevrou Boroffa mezi sebe, vytvoří jakýsi půloblouk. Aktéři jsou inscenováni v hlubším prostoru, do dvou plánů, v popředí je Boroff s dvěma komisaři, ve středním plánu je třetí Rus (obr. 6).



Obr. 6

V tomto momentu cítím, jak komisaři tlačí na Boroffa, který z nich má evidentně strach, vše je přenášeno na diváka pomocí aranžmá postav a jejich výrazů, a ještě podpořeno nájezdem na bližší rámování. Tím se dle mého názoru vytváří harmonie mezi motivací realistickou a uměleckou. Steve vstoupí z mimozáběrového prostoru do levé části rámu, Rusové s Boroffem mají pravou část obrazu, režisér tak symetricky rozkládá záběr, vyvažuje jeho kompozici a tím i symbolicky rozkládá síly postav. Vyrovnává jeho levou a pravou polovinu do oboustranné symetrie, aby dosáhl kompoziční rovnováhy.⁴⁹ Dle Davida Bordwella je v širokoúhlých filmech centrální oblast rámu proporcionálně roztažená tak, že dokonce lehce decentralizované kompozice obrazu nejsou transgresivní zejména ve vyváženém rozložení záběru.⁵⁰

⁴⁹ *Ibid.*, s. 194.

⁵⁰ BORDWELL, D., STAIGER, J., THOMPSON, K., *op. cit.* 29, s. 51.

Steve přechází na střed, režijním záměrem je zjevně rozdělit komisaře a Boroffa a oslabit tím vliv jejich sevření. Steve je zabírán čelně, Rusové s Boroffem jsou z profilu, všichni tvoří řadu (obr. 7).



Obr. 7

Je zde určitá determinace formátem, ale formace postav je zároveň vyjádřením vztahů a potvrzením mého myšlenky o dominantě, protože režisér využil širokoúhlý formát k tomu, aby zvýšil počet bodů, na něž má být zaměřena pozornost, aranžmá postav do této formace má rovněž rozbít negativní spojení. Dá se říci, že širokoúhlý formát je v tomto filmu důležitým faktorem při formování divácké zkušenosti.⁵¹ Všechny postavy jsou zabírány v polocelku, bližší rámování napomáhá rozlišit výrazy jednotlivých aktérů.

Po malém skoku v ději ve scéně 4. c) v *Hedvábných punčochách* kamera panoramatickým pohybem zabere dveře, ve kterých se objevují tanečnice, všichni stojí v mírném půlobluku, jsou v americkém plánu. Mizanscéna, obzvláště v tomto okamžiku, vytváří dojem jeviště, a to především rozestavením postav, které působí neoperativně. V tento moment širokoúhlý formát není ku prospěchu herecké akce, limituje možnosti, proto režisér využívá zrcadla, která opticky prohlubují mizanscénu při inscenování akce v mělkém prostoru (obr. 8).



Obr. 8

⁵¹ BORDWELL, D., THOMPSON, K., *op. cit.* 16, s. 248.

David Bordwell říká, že mělká a hluboká mizanscéna jsou však relativní koncepty, většina kompozic se inscenuje v mírně hlubokém prostoru, někde mezi extrémy.⁵² Důležitým faktem je, že s fenoménem zrcadel pracuje Rouben Mamoulian v celém filmu, aby mizanscénu opticky rozčlenil a prohloubil, čímž dle mého názoru v těchto okamžicích dominuje umělecká motivace.

Světlo je i v této sekvenci high–key, i zde můžeme hovořit o klasickém třibodovém systému osvětlení. Dle Davida Bordwella bylo třibodové osvětlení velmi vhodné zejména pro high–key osvětlování, využívané v klasickém hollywoodském filmu, protože high–key osvětlování využívá doplňkové světlo a protisvětlo takovým způsobem, aby byl mezi světlejšími a tmavšími oblastmi vytvořen menší kontrast. Světlo je tak obvykle rozptýlené, a tím pádem jsou stíny poměrně nepatrné⁵³. Hlavní světelný zdroj je tedy v této scéně umístěn vlevo od kamery v úhlu čtyřicetipěti stupňů, vpravo od kamery je jeden z doplňkových světelných zdrojů, v úhlu čtyřicetipěti stupňů, stejně jako ve 2. a) v *Ninočce*, druhý doplňkový světelný zdroj je zde ovšem zadní světlo. Ve scéně je realistický zdroj světla, jenž motivuje zabarvení světla,⁵⁴ v interiéru haly hotelu je velké množství vnitřních světelných zdrojů – lampičky na zdech, stolní lampy a lustry, světlo z nich se ještě odráží v zrcadlech. V hale hotelu je vytvořena atmosféra podvečera, přitímí, skrze skleněné dveře prochází minimální světlo, oproti 2. a) v *Ninočce*, kde je silný světelný zdroj simulující slunce. V okamžiku, kdy se komisaři sklánějí nad časopisy, zaznamenáme použití vrchního světelného doplňkového zdroje. Lidé i objekty v hale vrhají stíny, jsou zde i doprovodné stíny.

2. 3. Analýza a komparace scény 5. c) z *Ninočky* a 4. c) z *Hedvábných punčoch*

Ve filmu *Ninočka* scéna 5. c) začíná tím, že kamera sleduje panoramatickým pohybem a jízdou personál hotelu, který přináší občerstvení do apartmá, kde se odehrává večírek. Ten probíhá nejprve v mimozáberovém prostoru, v záběru vždy chvíli zůstanou dveře a slyšíme zvuky oslavy. Je užitečné se zamyslet nad různými způsoby, jimiž může filmař dát najevo přítomnost věcí či postav v oblastech mimoobrazového prostoru, jak říká David Bordwell. Zde účinná vodítka o dění v mimoobrazovém prostoru poskytuje zvuk,⁵⁵ a tak dle mého názoru, přebírá kontrolu nad kompoziční motivací motivace umělecká. Režisér diváka nechává nahlédnout do pokoje pomocí prolínačky až v okamžiku, kdy večírek vrcholí.

⁵² *Ibid.*, s. 200.

⁵³ *Ibid.*, s. 175.

⁵⁴ *Ibid.*, s. 178.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 248.

Kamera panoramatickým pohybem zprostředkuje dění na oslavě, postupně představuje všechny zúčastněné, jejichž odraz je vidět v zrcadle. Panorama působí dojmem, jako by rám horizontálně prozkoumával prostor,⁵⁶ až se kamera se zastaví na postavě Leona, sedícího za stolem. Následuje střih na Rusy zabírané v americkém plánu, panoramatickým pohybem je kamera sleduje, když jdou k Leonovi, obklopí ho, vytvoří trojúhelník, v jehož středu je Leon. Postavy jsou umístěny do centra rámu a jsou omezeny jakékoli další rušící prvky.⁵⁷ Kamera na postavy pomalu najede, všichni jsou zabíráni v polodetailu, dva jsou z profilu, Leon s třetím Rusem jsou čelně ke kameře (obr. 9).



Obr. 9

Ze scény číší přátelská atmosféra, ruští komisaři přijali Leona za svého kamaráda, bližší rámování a středová kompozice obrazu, v níž je dosaženo kompoziční rovnováhy umístěním herců do centra rámu spolu s akademickým formátem tuto atmosféru umocňují. Prvky rámování jsou zde v souladu s mojí teorií dominanty, která je v tento moment scény podpořena kompoziční motivací.

Osvětlení této scény je faktorové, hlavní světelný zdroj, boční, je umístěn nalevo od kamery, jeden z doplňkových světelných zdrojů je též boční, umístěn vpravo od kamery, druhý doplňkový zdroj je vrchní světlo. Součástí mizanscény jsou vnitroobrazové světelné zdroje (lampičky na zdech, stolní lampy, lustr).

⁵⁶ *Ibid.*, s. 258.

⁵⁷ *Ibid.*, s. 194.

V scéně 4. c) v *Hedvábných punčochách* je divák účastníkem večírku od samého začátku. Myslím si, že na rozdíl od *Ninočky* zde výrazně převládají kompozičně motivované vzorce, kdy všechny postavy, kromě Steva, sedí za stolem čelně ke kameře, tvoří půlkruh a jsou zabírány v polocelku. Steve přechází za nimi, kamera ho panorámováním udržuje v rámu a zároveň pomocí tohoto pohybu prozkoumává pokoj.⁵⁸ Účinkující jsou situováni do dvou plánů, v popředí jsou sedící Rusové a tanečnice, ve druhém plánu chodící Steve (obr. 10).



Obr. 10

Řekla bych, že v tomto dějovém momentu, na rozdíl od *Ninočky*, nejsou v *Hedvábných punčochách* naznačeny žádné posuny ve vztazích mezi Rusy a Stevem, rozestavení herců na scéně je takové, že je vyplněn celý rám, na rozdíl od středové kompozice záběru v *Ninočce*.

David Bordwell říká: „Vezměme si něco tak jednoduchého, jako je rozložení záběru. Filmaři se často snaží rozmístit různé důležité předměty rovnoměrně v celém rámu.“⁵⁹ V tomto okamžiku zde kompozice záběru spolu s širokouhlým formátem a posléze vzdálenějším rámováním vylučuje sblížení, a ani z chování postav nelze tušit žádnou snahu po vytvoření přátelského vztahu. To jen potvrzuje esenciální složky mé teorie o dominantě tohoto filmu.

⁵⁸ *Ibid.*, s. 264.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 194.

V taneční části scény se postavy odrážejí v zrcadle, což je podobné této scéně v *Ninočce*. Přestože Rouben Mamoulian inscenuje akci v nepříliš hlubokém prostoru, je zde velká hloubka ostrosti a vytvořeny dva až tři plány (obr. 11).



Obr. 11

I když je zde večírek pojat jako taneční a hudební číslo, působí svým jevištním aranžmá méně živě a přátelsky než v *Ninočce*. V *Hedvábných punčochách* ve scéně večírku tvoří postavy nejprve půlkruh, pak řadu, v *Ninočce* režisér staví postavy do geometrické formace trojúhelníku.

V sekvenci je systém svícení stejný jako v předchozí popisované scéně v tomto filmu, tedy ve scéně 4. b). Světlo je velmi měkké, hlavní světelný zdroj je umístěn vlevo od kamery, je boční, jeden doplňkový světelný zdroj je umístěn vpravo od kamery, též boční, druhý doplňkový světelný zdroj je zadní. Opět je součástí mizanscény mnoho vnitroobrazových světelných zdrojů. Jediný rozdíl proti této scéně v *Ninočce* je v tom, že druhý doplňkový světelný zdroj je v *Hedvábných punčochách* zadní světlo.

2. 4. Analýza a komparace scén 8. a) a 9. a) v *Ninočce* a scén 6. c) a 6. d) v *Hedvábných punčochách*

Ve scéně 8. a) ve filmu *Ninočka* hlavní hrdinka usedá k psacímu stroji, zde je použito systému snímání záběr/protizáběr. Kamera přitom střídavě ukazuje Ninočku či komisaře, přičemž jedna či druhá strana buď není vidět, nebo je vidět jen částečně. Je přestřiháváno od jednoho záběru ke druhému v souladu s průběhem konverzace a mimických reakcí,⁶⁰ kdy Ninočka je v polodetailu a zpočátku převážně zády ke kameře, Rusové jsou snímáni čelně v polocelku a vytváří řadu (obr. 12).



Obr. 12

Tato kompozice by ve vztahu k mé hypotéze o dominantě, kdy se domnívám, že systém snímání Grety Garbo je podstatou rámování v celém filmu, byla výjimkou potvrzující pravidlo. Komisaři jsou zabíráni rámováním z pohledu, což by mohlo naznačovat důležitost postav, tj. že by dle pravidel funkce rámování, měly mít jejich postavy větší důležitost pro děj, nicméně zde je tomu naopak, a proto se tu stává, dle mého názoru, prvoplánovou umělecká motivace. David Bordwell říká, že někdy máme tendenci přisuzovat určitým úhlům, velikostem a dalším vlastnostem rámování absolutní významy. Rámování žádné absolutní nebo obecné významy nemá. Teprve kontext určuje, jakou funkci bude mít rámování, mizanscéna a další postupy v konkrétním kontextu daného filmu.⁶¹

⁶⁰ BORDWELL, D., *op. cit.* 30, s. 25.

⁶¹ BORDWELL, D., THOMPSON, K., *op. cit.* 16, s. 254.

Z této scény vyzařuje velký respekt komisařů před Ninočkou, udržují si odstup, jsou shluknuti blízko u sebe, zjevně si tím dodávají odvahy, jejich světáctví, které už začínali získávat, je pryč, jsou před Ninočkou velmi pokorní. Po panoramatickém pohybu jsou zde vytvořeny dva plány, v prvním sedící Ninočka a jeden z komisařů, ve druhém, jako odraz v zrcadle, zbývající dva komisaři (obr. 13), to bych zde viděla jako prvek, jenž zdůrazňuje uměleckou motivaci.



Obr. 13

Následuje nástřih na čelní polodetail Ninočky (obr.14), poté polocelek Rusů, ti jsou z profilu. To, že



Obr. 14

je hlavní hrdinka zabírána v bližším a blízkém rámování, má v této scéně zjevně zdůraznit důležitost její postavy a jejího poslání, zároveň tyto velikosti záběru podporují mou představu o dominantě.

Poté je opět několikrát použito systému snímání záběr/protizáběr, který dynamizuje situaci a zdůrazňuje interakce mezi postavami, a to činí z techniky záběru/protizáběru v tento moment prostředek zvýraznění běžného vnímání události.⁶² Následuje střih na polocelek, herci vytváří půlkruh (obr. 15), to ve scéně naznačuje vztahový odstup.



Obr. 15

I v tomto ohledu je uvedená scéna určitou výjimkou z mého pohledu na dominantu v *Ninočce*. S principem seskupení herců do řady se oproti tomuto filmu setkáváme v *Hedvábných punčochách* velmi často, kde jeho použití indikuje totéž a kde je naopak potvrzením dominanty.

Ve scéně 9. a) ve filmu *Ninočka* je v celkovém záběru vidět průčelí hotelu a Ninočka, která vychází ven. V dalším záběru se objeví Leon v davu na ulici. Kamera před Leonem ustupuje na vzdálenější rámování. Divák v tento moment intuitivně předjímá to, že Leon a Ninočka budou v ději citově spjati, jak se k sobě v davu postupně blíží, což je zdůrazněno prostříhy, a tím podvědomě srovnává s konvencemi v jiných filmech stejného žánru. Myslím tedy, že zde převažuje transtextuální motivovanost.

⁶² BORDWELL, D., *op. cit.* 30, s. 26.

Leon s Ninočkou se setkají na přechodu, jsou zabíráni ve velkém celku, který zprostředkovává řadu informací a vybízí nás ke zkoumání drobností a hledání abstraktních vzorců.⁶³Několik plánů je tvořeno procházejícími lidmi, ústřední dvojicí, projíždějícími auty a průčelím hotelu (obr. 16).



Obr. 16

Po střihu jsou v prvním plánu Leon s Ninočkou zabíráni v americkém plánu, druhý plán je tvořen projekcí ulice a hotelu. Záběr je komponován v hlubokém prostoru, kde nám vodítka prostorové hloubky vnucují představu, že prostor má objem a několik různých plánů, vrstev prostoru, které zaplňují osoby nebo objekty, objem je zde naznačen pomocí tvarů, stínů a pohybů.⁶⁴

Svícení ve scéně 8.a) je stále high-key a třibodové. Do apartmá proniká světlo okny, je vytvářena iluze denního světla, hlavní světelný zdroj je umístěn nalevo od kamery, boční, jeden doplňkový světelný zdroj je vpravo od kamery, boční, druhý doplňkový světelný zdroj je stále vrchní světlo. Hlavní světlo poskytuje dominantní osvětlení a vrhá nejvýraznější stíny. Je směrové a většinou koresponduje v této scéně se světelným zdrojem, který motivuje jeho přítomnost a jenž je součástí prostředí. Doplňkové světlo představuje méně intenzivní osvětlení, změkčuje nebo eliminuje stíny vržené hlavním světlem.⁶⁵ Na ulici ve scéně 9.a) je osvětlení velmi měkké, hlavní světelný zdroj je světlo čelní, jeden doplňkový světelný zdroj je vrchní světlo, což simuluje pouliční osvětlení, druhý doplňkový světelný zdroj je protisvětlo.

⁶³ BORDWELL, D., THOMPSON, K., *op. cit.* 16, s. 256.

⁶⁴ *Ibid.*, s. 198.

⁶⁵ *Ibid.*, s. 174.

Ve scéně 6. c) ve filmu *Hedvábné punčochy* v okamžiku, kdy Ninočka píše zprávu do Moskvy na psacím stroji, sedí ke kameře profilem, v záběru jsou všichni, v polocelku, komisaři tvoří půlkruh (obr.17).



Obr. 17

Mají před hlavní hrdinkou respekt, stejně, jako tomu je v *Ninočce*, styl chování je ale servilnější, podlézavější, i z jejich seskupení a chování není patrná taková potřeba vzájemné podpory, jako to indikuje seskupení komisařů v *Ninočce*. Jejich půlkruhová formace je situována blíže k sedící Ninočce a centru rámu, odstup mezi ní a komisaři zde také není tolik zdůrazněn vícenásobným použitím systému snímání záběr/protizáběr, tato technika se objeví pouze jednou. Obojí vyplývá z použití širokoúhlého formátu, dostává se tím do popředí kompozičně motivovaná struktura v rozložení záběru. Podle názoru Davida Bordwella lze velikostí a tvarem rámu vést divákovu pozornost, případně ji rozptýlit zmnožením center zájmu,⁶⁶ což nás v tomto okamžiku nutí k tomu, abychom těkali z jednoho prvku na druhý a zpět. To je zde způsobeno lehkou kompoziční nerovnováhou v rozložení záběru.⁶⁷

⁶⁶ *Ibid.*, s. 248.

⁶⁷ *Ibid.*, s. 194.

Stejně jako v *Ninočce*, je použit nástřih na polodetail hlavní hrdinky, a to ve stejném okamžiku, při téměř stejné replice, což analogickým způsobem podtrhuje důležitost její postavy (obr. 18).



Obr. 18

Soustředěnost kamery na hlavní hrdinku, jako na středobod v kompozici záběru, je v tomto filmu na rozdíl od *Ninočky* výjimkou, ale v této scéně nutností. Podle mého názoru tak vznikne transtextuální motivace díky téměř doslovné citaci kompozice a rozložení záběru obdobného dějového momentu z *Ninočky*.

Následuje stříh, kdy v rámu jsou Rusové v polocelku, zabírání z mírného podhledu, v levém dolním rohu obrazu zůstává Ninočka ke kameře téměř zády, což je opět analogická kompozice záběru jako v *Ninočce* (obr. 19).



Obr. 19

Scéna 6. d) v *Hedvábných punčochách* dále pokračuje tak, že v záběru jsou všichni, jsou vytvořeny tři plány, v prvním je Ninočka se Stevem, oba v profilovém polocelku a proti sobě, čímž je dosaženo rovnováhy v znázornění zobrazení sil mezi protagonisty. Ve druhém plánu jsou komisaři zabíráni čelně a v řadě, za nimi, jako třetí plán, výhled z okna (obr. 20).



Obr. 20

Jsou zdůrazněny prostředky kompoziční motivace, protože bližší rámování a středová kompozice záběru vyvolávají potřebu rozmístění herců do hloubky. Akce je tedy inscenována v relativně velmi hlubokém prostoru, vnímáme zřetelné plány prostoru, bližší i vzdálenější vrstvy, prvky mizanscény jako prostředí a umístění herců zde vytvářejí dojem trojrozměrného prostoru, v němž se odehrává děj.⁶⁸ Je tu určitá podobnost s *Ninočkou* v mizanscéně v tom, že Rusové tvoří víceméně kulisu, tak jako ji v *Ninočce* tvořila ulice, ale v *Ninočce* tuto dějovou situaci tvoří dvě scény, kdy se hlavní hrdinka setkává s Leonem před hotelem, zde Steve přichází za Ninočkou do apartmá. Aranžmá ústřední dvojice v této scéně v *Hedvábných punčochách* potvrzuje základy struktury mé hypotézy dominanty.

Osvětlení této scény je měkké, hlavní světelný zdroj je umístěn čelně, což je výrazný rozdíl jak proti předchozím scénám v tomto filmu, tak oproti této scéně v *Ninočce*, kde je hlavní světelný zdroj vlevo od kamery. Jeden doplňkový světelný zdroj je umístěn vpravo, boční, druhý je zadní světlo, v *Ninočce* je to světlo vrchní. V apartmá je opět umístěno více vnitroobrazových světelných zdrojů, lampičky na zdech, stolní lampy, protože je příchod hlavní hrdinky situován do večerních hodin, na rozdíl od *Ninočky*, kde je zdůrazněno denní světlo. V okamžiku přesunu protagonistů na balkon je nasvícení mizanscény tlumenější, směr světel zůstává stejný. V průběhu scény je možno zaznamenat střídání umístění hlavního světelného zdroje, je buď vlevo od kamery, nebo čelně.

⁶⁸ *Ibid.*, s. 192.

2. 5. Analýza a komparace scén 21. b) a 21. c) v *Ninočce* a 19. a) a 19. b) v *Hedvábných punčochách*

V průběhu scény 21. b) ve filmu *Ninočka* je možno vidět dva způsoby aranžmá v kompozici a rozložení záběru, o kterých hovoří David Bordwell: Většina hollywoodských režisérů 30. let aranžovala herce pohromadě v relativně mělkém prostoru, občas rovněž používali hloubkové kompozice záběru.⁶⁹ Oba tyto způsoby kompozice záběru se objeví v následující scéně.

Ta se započíná v okamžiku, kdy se ve dveřích objeví tři přátelé Ninočky, Buljanov, Iranov a Kopalski. Postavy jsou režisérem naaranžovány do již známé signifikantní trojúhelníkové formace, zabírány čelně, v americkém plánu. Následuje stříh na Ninočku, rovněž v americkém plánu, kamera panoramatickým pohybem a jízdou kopíruje pohyb Ninočky, která jim běží vstříc. Kamera se přemísťuje při sledování jejího pohybu způsobem, označovaným jako sledovací záběr.⁷⁰ Je možno shledat výrazný posun ve vztazích mezi Ninočkou a komisaři, neudržují si žádný odstup, jsou k sobě hodně milí a kamarádští. S tím koresponduje i to, že tvoří těsný hlouček ve středu rámu a jsou zabíráni v polocelku, což bych chápala tak, že komisaři už pojali Ninočku do své formace, vyjadřující pospolitost a definující jejich vzájemné vztahy (obr. 21).



Obr. 21

Jak vysvětluje David Bordwell, hollywoodské praktiky v kompozici obrazu navazují na některé velmi staré tradice ve výtvarném umění. Vynikajícím příkladem je zájem hollywoodské kinematografie o středovou kompozici obrazu. V postrenesanční malbě vzpřímené lidské tělo poskytuje jednu z hlavních norem rámování spolu s tím, že tvář obvykle zabírá horní část formátu obrazu.⁷¹

⁶⁹ BORDWELL, D., THOMPSON, K., *op. cit.* 36, s. 231.

⁷⁰ BORDWELL, D., THOMPSON, K., *op. cit.* 16, s. 264.

⁷¹ BORDWELL, D., STAIGER, J., THOMPSON, K., *op. cit.* 29, s. 51.

Geometrická formace, vztahující se k postavám komisařů, je stále motiv rámování, který sjednocuje film v rozložení a kompozici záběru. O tom jsem hovořila ve scéně 2. a) z tohoto filmu. Přátelé si jdou sednout na postel, kamera panoramatickým pohybem a jízdou jde s nimi opět sledovacím záběrem, čímž je zdůrazněn kontinuální charakter prostoru.⁷²

Tentokrát formace, kterou vytvoří herci, je obdélník bez přední strany. Dva komisaři proti sobě tvoří krátké strany obdélníka, Ninočka s třetím dlouhou stranu obdélníka, jsou zabíráni v americkém plánu (obr. 22).



Obr. 22

Následuje nástřih na polodetail, postavy jsou snímány z jiného úhlu, Ninočka s jedním z přátel jsou čelně ke kameře, zbývající jsou jeden z profilu a druhý z poloprofilu. Tento záběr, komponovaný v mělkém prostoru, s malou hloubkou ostrosti a středovou kompozicí záběru, ještě více podtrhuje jejich vztahy (obr. 23).



Obr. 23

⁷² BORDWELL, D., THOMPSON, K., *op. cit.* 16, s. 260.

Všechny formace a aranžmá Grety Garbo v kompozicích obrazu v této sekvenci jsou nejevidentnějším potvrzením základních článků mé hypotézy o dominantě ve filmu *Ninočka*. Kompoziční motivovanost aspektů kamery se tu vyrovnaně pojí s realisticky motivovanými prvky.

Ve stejné scéně, ale poněkud později, je v záběru Ninočka s třemi přáteli, sedí u stolu, jsou v polocelku, opět všichni tvoří obrazec, kdy Ninočka a jeden z přátel jsou čelně ke kameře, boky obrazce tvoří zbývající komisaři, z profilu. Ninočka je v této sekvenci ve formacích zabírána čelně, to mi stále více dokládá moji teorii dominanty. Po prolínačce je vidět v detailním záběru strunný hudební nástroj a ruku Iranova. Kamera z detailu začne odjíždět, současně s jízdou dělá panoramatický pohyb a švenk. V tento moment lze souhlasit s konstatováním Davida Bordwella, že pomocí kombinace nejčastějších typů pohybů rámu se odkrývají nové objekty nebo figury.⁷³ V záběru jsou všechny čtyři postavy v polodetailu, Ninočka zabírána téměř čelně, dva z přátel jsou ke kameře skoro zezadu, jeden z tříčtvrtečního profilu. Jsou zde dva plány: v prvním je skupina sedící u stolu, ve druhém postel spolubydlící, ta se vzápětí objeví v záběru. Je zde větší hloubka ostrosti, do druhého plánu vstupuje i podivný soused (obr. 24).



Obr. 24

Záběr je komponován v hlubším prostoru. V rozložení záběru a mizanscény nalezneme řadu prvků obrazu, které navozují dojem trojrozměrnosti, tedy vodítka prostorové hloubky, které zde napomáhají chápat objekty i prostor jako trojrozměrný s několika různými plány,⁷⁴ díky čemuž vzniká silnější iluze hloubky prostoru.⁷⁵ Myslím, že je možno říci, že se tak vyrovnávají síly motivace realistické a motivace umělecké v zobrazení atmosféry rozložením a kompozicí záběru.

⁷³ *Ibid.*, s. 260.

⁷⁴ *Ibid.*, s. 196.

⁷⁵ *Ibid.*, s. 200.

Pomocí jízdy se kamera oddálí, současně koná i panoramatický pohyb, a tím se soused dostává do prvního plánu. Ve druhém je v tento okamžik Ninočka s přáteli, a spolubydlíci vytváří třetí, zadní plán. Akce je stále inscenována v hlubším prostoru.

Trojúhelníková, obdélníková a v další části scény kosočtvercová formace, či diagonála jsou v této scéně kompozičními vzorci, jejichž prostřednictvím lze dle tvrzení Davida Bordwella zaměřovat divákovu pozornost.⁷⁶

V další části této scény, v segmentaci syžetu zařazené pod bodem 21. c), po střihu kamera snímá skupinu z jiného úhlu, ta vytváří jakýsi kosočtverec.

Do rámu vstupuje jiný soused, přinášející dopis pro Ninočku, herci jsou v americkém plánu, následuje střih po ose, který supluje pohyb kamery, aby nám zprostředkoval reakci Ninočky na Leonův dopis. Myslím, že střih po ose tu vyzdvihuje uměleckou motivovanost záběru. Poté je Ninočka při prohlížení dopisu snímána čelně, v polocelku, do záběru vstupují tři přátelé, kteří Ninočku obklopí. Kamera začne ustupovat, Ninočka usedá, přátelé poodejdou, kamera je sleduje panoramatickým pohybem. V tomto okamžiku pohyb rámu mění úhel nebo velikost rámování v průběhu záběru, a rámování tak zaměřuje naši pozornost na určitý materiál v obraze.⁷⁷ Z výrazů přátel můžeme pozorovat, jak jsou šťastní, že Ninočka dostala zprávu od Leona. Po střihu je Ninočka zabírána čelně v polodetailu, kamera postupně najede na její detail, aby divák mohl sledovat emoce, které při čtení dopisu prožívá (obr. 25).



Obr. 25

⁷⁶ *Ibid.*, s. 248.

⁷⁷ *Ibid.*, s. 258.

Umělecko–realisticky motivovaný typ záběru se v této chvíli pojí s teorií dominanty, která se vztahuje ke způsobu rámování hlavní hrdinky.

Pohyb kamery má poutavé vizuální účinky,⁷⁸ které tu ještě podpoří velmi malá hloubka ostroty a mělký prostor. Po střihu je kamera v jiném úhlu, v záběru jsou všichni, Ninočka v levém rohu rámu, přátelé v pravém, čelně. Herci jsou postaveni na diagonále (obr. 26).



Obr. 26

Rozložení záběru vykazuje symetrii, v tento okamžik není použita středová kompozice záběru, která dosud v sekvenci převažovala.

Osvětlení je zpočátku v této scéně velmi rozptýlené, při příchodu tří přátel je hlavní světelný zdroj umístěn napravo od kamery, boční, jeden doplňkový zdroj je nalevo, boční, druhý doplňkový zdroj je protisvětlo. Při bližším rámování, když herci sedí na posteli, je hlavní světelný zdroj světlo čelní, jeden z doplňkových světelných zdrojů je vrchní světlo, druhý doplňkový světelný zdroj je zadní světlo. Při snímání systémem záběr/protizáběr se střídá umístění hlavního světelného zdroje (vlevo/vpravo). V pozdější části sekvence po časové elipse se svícení mění, je tvrdší. Low–key osvětlování vytváří větší kontrasty a zřetelnější, temnější stíny, kdy doplňkové světlo je buď zcela eliminováno, nebo je jen velmi slabé. Výsledným efektem je chiaroscuro, tj. šerosvit, neboli extrémně tmavé a světlé oblasti v obraze.⁷⁹ Hlavní světelný zdroj je v tento moment světlo vrchní, což je motivováno vnitroobrazovými světelnými zdroji – závěsnými lampami. Doplňkové světelné zdroje jsou světlo boční, vlevo od kamery a světlo zadní. Při čtení dopisu je hlavní světelný zdroj světlo čelní, doplňkové světelné zdroje jsou protisvětlo a světlo vrchní. Svícení je v tomto okamžiku opět měkké.

⁷⁸ *Ibid.*, s. 260.

⁷⁹ *Ibid.*, s. 178.

Střídání měkkého a tvrdého světla koresponduje s momentální náladou sekvence a s kompozicí záběru. Podle tvrzení Davida Bordwella je osvětlení zvláště důležité ve vytváření hloubky prostoru. Tříbodový systém svícení, doplněný o světla dopadající na prostředí a postavy zezadu zleva, a dále oční světla i další techniky mají v této sekvenci za výsledek pečlivou artikulaci každého narativně relevantního plánu prostoru.⁸⁰

Ve scéně 19. a) v *Hedvábných punčochách* Ninočka s přáteli sedají ke stolu, kde jsou zabíráni také v americkém plánu, jako je tomu v *Ninočce* v okamžiku, kdy přátelé s Ninočkou usedají na postel. V *Hedvábných punčochách* následuje stříh po ose na polocelek, postavy tvoří půlkruh, který je, spolu s bližším rámováním, zde náznakem přátelství, na rozdíl například od scény večírku, kde formace půlkruhu nevyjadřuje bližší vztahy (obr. 27).



Obr. 27

Je možno zaznamenat posun ve významu půlkruhové formace, která je v základu postavena na kompoziční motivaci, přidáním prvků motivace umělecké. Přátelé, sedící u stolu, tvoří první plán, druhý plán je tvořen stojícími postavami, třetí plán je zrcadlo, čtvrtý kulisa protějšiho domu za oknem, akce je inscenována v hlubším prostoru, kompozice záběru manipuluje s vodítky prostorové hloubky, aby se prostor zdál hlubší, než je tomu ve skutečnosti, díky tomu vzniká silnější iluze hloubky prostoru.⁸¹ Záběr je nejen hluboký, ale je zde i velká hloubka ostrosti, která umožňuje zachovat ostré objekty jak v blízkých, tak i ve vzdálených plánech.⁸² Postavy vyplňují celý rám a jsou rozmístěny rovnoměrně. V *Ninočce* je v této sekvenci větší hloubka ostrosti a více plánů a hlubší prostor mizanscény jen v okamžiku, kdy se v záběru objeví Ninoččina spolubydlící a procházející soused.

⁸⁰ BORDWELL, D., STAIGER, J., THOMPSON, K., *op. cit.* 29, s. 52–53.

⁸¹ BORDWELL, D., THOMPSON, K., *op. cit.* 16, s. 200.

⁸² *Ibid.*, s. 234.

Ve scéně 19. b) v *Hedvábných punčochách* po stříhu na vchodové dveře je v záběru listonoška, která přináší dopis pro Ninočku, ten přebírá Boroff. Kamera kopíruje jeho pohyb, rámování zaměřuje pozornost na určitý materiál v obraze, proto dochází k tomu, že se zdá, jako bychom se pohybovali spolu s rámem.⁸³ Když Boroff dojde ke stolu, postavy jsou snímány z jiného úhlu, a v americkém plánu. Zrcadlo vytváří druhý plán, v rozložení záběru lze hovořit o středové kompozici obrazu, která byla dosud použita na rozdíl od decentralizované kompozice méně, protože nebylo natolik nutno vyjádřit pospolitost a semknutost postav i přátelskou atmosféru (obr. 28).



Obr. 28

Co se týče herecké akce, postavy v této sekvenci víceméně sedí u stolu, četnější snímání z různých úhlů, více kamerových pohybů a akce se objeví až v hudebním čísle, na rozdíl od filmu *Ninočka*, kde je scéna, než hlavní hrdinka obdrží dopis, akčnější a více rozpořbovaná. V *Hedvábných punčochách* je při čtení dopisu hlavní hrdinka nejprve zády ke kameře v popředí, divák vidí její obraz zaostřený v zrcadle jako pozadí, poté následuje stříh po ose na polodetail, který přiblíží hrdinčiny pocity, které je možno sledovat v zrcadle (obr. 29).



Obr. 29

⁸³ *Ibid.*, s. 258.

Použití zrcadla spolu s využitím techniky stříhu po ose slouží k vizuálně působivému zobrazení emocí jako klíčových aspektů umělecké motivace.

Jak vysvětluje David Bordwell, lze během natáčení upravit perspektivu přeastřením. Záběr může začít tak, že je zaostřen na předmět v popředí, zatímco pozadí je rozostřené. Následně se přeastří na prvky v pozadí a rozostří se popředí.⁸⁴ Když se Ninočka zvolna otočí zpět, kamera přeastří tak, že obraz v zrcadle zůstane rozostřen a hlavní hrdinka v polodetailu čelně ke kameře je zaostřena (obr. 30).



Obr. 30

Detailnější záběry a použití zrcadla vytváří v tomto momentu zajímavý způsob přenosu emocí na diváka, rámování má zde nejen narativní význam, ale je i zajímavým vizuálním prvkem samo o sobě.⁸⁵ Kamera švenkuje při pokládání dopisu na stůl, cenzurovaný dopis a ruce jednoho z přátel vidíme v detailu. Ve filmu *Ninočka* je hrdinka při čtení dopisu zabírána čelně, nejprve v polodetailu, pak v detailu, posléze kamera najíždí na velký detail záhlaví a zápatí dopisu. Po přečtení dopisu se přátelé loučí a odchází, kamera se od smutné Ninočky vzdaluje. Scéna jde do zatmívačky a je zde zcela jiná atmosféra než v *Hedvábných punčochách*, kde se posléze rozjede taneční a hudební číslo.

V celé této sekvenci je světlo pouze měkké, na rozdíl od *Ninočky*, kde se v této scéně kvalita světla mění, v určitém okamžiku v závislosti na atmosféře je světlo chvíli měkké, poté tvrdé a znovu měkké. V *Hedvábných punčochách* je hlavní světelný zdroj umístěn vpravo od kamery, což je motivováno umístěním okna v místnosti. Doplňkové světelné zdroje jsou boční světlo, vlevo od kamery a zadní světlo. Celkově se nasvícení v této sekvenci, na rozdíl od *Ninočky*, nemění. V *Ninočce* se vícekrát střídá umístění hlavního světelného zdroje, v *Hedvábných punčochách* nikoli.

⁸⁴ *Ibid.*, s. 236.

⁸⁵ *Ibid.*, s. 256.

3. Závěr

Předmětem mé práce byla analýza a komparace kamerových postupů ve filmech *Ninočka* (1939) a *Hedvábné punčochy* (1957), kdy jsem si dala za cíl dokázat na základě rozboru technické stránky filmu, v tomto případě kamery, jak lze (ne)vytvářet emoce, nálady, vztahy a intimitu mezi postavami, a jak může rámování působit a dopadat na diváka. To vše s přihlédnutím k mizanscéně v kompozici a rozložení záběru. Metodologicky jsem vycházela z neoformalistického přístupu Davida Bordwella a Kristin Thompson, odkud jsem převzala nástroje analýzy jako je dominantanta, ozvláštnění a čtyři typy motivací, jak s nimi pracuje neoformalistická analýza filmu. Analýzou a komparací jsem dokázala, že i při použití podobných kamerových postupů v obou filmech, odlišné technologické aspekty i doba vzniku vytvořily jiný výsledný vizuální dojem, a především zapříčinily rozdílný emocionální dopad na diváka při vzájemné interakci postav.

Pro neoformalismus je základem analýzy nalezení dominanty. Proto jsem si vytvořila hypotézu o dominantě formou otázek, na které jsem v analýze a komparaci hledala odpověď.

Dominantu ve filmu *Ninočka* jsem našla v oblasti kompozice a rozložení záběru a rámování, kdy režisér Ernst Lubitsch pracuje s principem aranžmá postav do geometrických útvarů trojúhelníku, čtyřúhelníku, řady, obdélníku či diagonály a postava Ninočky je v těchto formacích středobodem, veškeré dění před kamerou je režisérem podřízeno a centralizováno kolem této figury. Kamera preferuje hrdinku tím způsobem, že je v průběhu filmu nejčastěji snímána čelně či z poloprofilu, ať už je součástí formací s komisaři či s postavou Leona, a tím vzniká určitá nevyváženost v zabírání herců. Ve filmu *Ninočka* jsou pro mne formace trojúhelníku a čtyřúhelníku projevem pospolitosti a přátelství, akademický formát a převážné používání středové kompozice záběru pomáhají tento dojem umocnit.

Dominantou filmu *Hedvábné punčochy* je použití podobných vzorců v kompozici a rozložení záběru, aby bylo dosaženo analogického efektu ve vyjádření vztahů mezi postavami. V tomto filmu bych viděla formaci oblouku, řady či půlkruhu jako vyjádření určitého odstupu mezi postavami a neosobních vztahů. Vybočením z tohoto principu je scéna 19 a), kdy půlkruh naopak symbolizuje přátelství. S postavením herců do řady se lze setkat i v *Ninočce*, ve scéně 8 a), kdy režisér chce ukázat jednak pospolitost komisařů, a zároveň pocit respektu vůči Ninočce.

Ve filmu *Hedvábné punčocháčky* na jednu stranu režisér využívá možností širokoúhlého cinemascopického formátu, na druhou stranu je jím i limitován. A to ve velikosti záběru, kdy rámování je vzdálenější než v *Ninočce*, převládají polocelky, celky, méně už polodetaily a dále, co se týče centrování a rozložení záběru se režisér Rouben Mamoulian snaží o vyvážení levé a pravé části záběru tím, že vyplní širokoúhlý rám prvky obrazu, lze se setkat tedy více s decentrováním než středovou kompozicí, kterou by mohl naznačovat intenzitu vzájemných vztahů postav. Středová kompozice je užita spíše v momentech, kdy je v rámu jedna postava, či v okamžicích, které ukazují přátelství. Ve vztazích postav se to tedy odráží v užití zcela jiných formací v kompozicích záběru, které, na rozdíl od *Ninočky*, brání postavám ve větším sblížení a intimitě.

Analýza prokázala, že režisér Rouben Mamoulian ve filmu *Hedvábné punčochy* prostřednictvím rozložení záběru zdůrazňuje určitou odtažitost mezi postavami, i to, že k sobě nemají velkou citovou vazbu způsobem aranžování herců do řady či později půlkruhu. Film *Ninočka* je natočen v akademickém formátu, a to ovlivňuje volbu velikosti záběru, kompozici záběru, vztah rámu a centra i rozložení záběru. Všeobecně mohu říci, že rámování je bližší, ve velikostech záběrů převládají polodetaily a polocelky, méně se objevuje americký plán. Použití geometrických formací je zde úzce spojeno s převládající středovou kompozicí záběru, aby v rozložení záběru režisér dosáhl kompoziční rovnováhy umístěním postav blíže k centru rámu s dominantním postavením Greta Garbo. Tyto aspekty zde rovněž napomáhají režisérovi Ernstu Lubitschovi k vytvoření bližších vztahů a větší propojenosti postav a k navození intimnější atmosféry. V *Hedvábných punčochách* podle mne nedochází k takovému zvýraznění hlavní hrdinky ve formacích, což je pravděpodobně dáno i tím, že Greta Garbo byla větší hvězdou. Ve snímku *Hedvábné punčochy* vzniká větší vyváženost a vyrovnanost mezi protagonisty rovněž žánrem muzikálu a širokoúhlým formátem.

4. Anotace

Autor: Tereza Duchoslavová

Název: Rámování (ne)vytvářející emoce, nálady a vztahy

Katedra: Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Anotace:

Tato bakalářská práce se zaměřuje na komparativní analýzu filmů *Ninočka* (1939) a *Hedvábné punčochy* (1957). Práce se soustředí na analýzu stylistických komponent, především na kameru (hloubku pole a ostrosti; rámování; formát rámu; obrazový a mimoobrazový prostor; úhel, výšku a velikost rámování; pohyblivý rám) a některé aspekty mizanscény (scénický prostor; rozložení záběru; kompozici záběru; osvětlování). Bakalářská práce srovnává podobnosti a odlišnosti v obou filmech s ohledem na filmový styl, konkrétně na kameru, a několik elementů mizanscény. Text metodologicky vychází z neoformalistického přístupu Davida Bordwella a Kristin Thompson.

Klíčová slova: *Ninočka*, *Hedvábné punčochy*, neoformalistická analýza, komparace, kamera, mizanscéna.

Author: Tereza Duchoslavová

Title: The Framing which is (not)creating emotions, moods and relationships

Department: Department of Theatre and Film Studies

Supervisor: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Annotation:

This bachelor thesis is concentrated on comparative analysis of films *Ninotchka* (1939) and *Silk Stockings* (1957). The thesis is focused on the analysis of the stylistic components, especially the cinematography (Depth of Field and Focus; Framing; Frame Dimensions; Onscreen and Offscreen Space; Angle, Height and Distance of Framing; The Mobile Frame) and some aspects of the mise-en-scène (Scene Space; Balancing of the Shot; Composition of the Shot; Lighting).

The bachelor thesis compares the similarities and the differences in both films regarding to the film style, specifically the cinematography and a few elements of the mise-en-scène. The text is methodologically based on the neo-formalistic approach of David Bordwell and Kristin Thompson.

Key Words: *Ninotchka*, *Silks Stockings*, Neoformalistic Analysis, Comparison, Cinematography, Mise-en-scène.

5. Literatura a prameny

5. 1. Literatura

ANOBILE, Richard J. *Ernst Lubitsch's Ninotchka, starring Greta Garbo, Melvyn Douglas*. 1. vyd. New York : Avon Flare Books, 1975. 256 s. ISBN 0 3800 0290 6.

BORDWELL, David. Konvence, konstrukce a filmové vidění. *Illuminace* 2007, č. 2, s. 25-46.

BORDWELL, David, STAIGER Janet, THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema*. 1. vyd. London : Routledge, 1988. 652 s. ISBN 0415003830.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Dějiny filmu – přehled světové kinematografie*. 2. vyd. Praha : AMU, 2007. 843 s. ISBN 978–80–7331-091-2.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha : AMU, 2011. 680 s. ISBN 978–80–7331-217-6.

D'AGOSTINI, Paolo. *Legendární filmy*. 1. vyd. Praha : Mladá Fronta, 2009. 660 s. ISBN 978-80-204-2042-8.

HARVEY, James. *Romantic Comedy in Hollywood, from Lubitsch to Sturges*. 1. vyd. Boston : Da Capo Press, 1998. 734 s. ISBN 0 3068 0832 3.

KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. 1. vyd. Brno : Masarykova univerzita Brno, 2015. 264 s. ISBN 978-80-210-7756-0.

KOPPES, Clayton R, BLACK, Gregory D. *Hollywood Goes to War, Patriotism, Movies and The Second World War, from Ninotchka to Mrs. Miniver*. 1. vyd. Berkeley : University of California Press, 1987. 374 s. ISBN 0 5200 7161 1.

LUHRSSSEN, David. *Mamoulian: Life on Stage and Screen*. 1. vyd. Lexington : University Press of Kentucky, 2012. 208 s. ISBN 0 8131 3676 8.

MILNE, Tom. *Rouben Mamoulian*. 1. vyd. Bloomington : Indiana University Press, 1969. 176 s. ISBN 0 2531 5016 7.

PAUL, William. *Ernst Lubitsch's American Comedy*. 1. vyd. New York : Columbia University Press, 1983. 367 s. ISBN 0 2310 5680 X.

PRINZLER, Hans Helmut. *Lubitsch*. 1. vyd. München : C. J. Bucher, 1982. 240 s. ISBN 3-7658-04371-1.

RÖWEKAMP, Burkhard. *Hollywood*. 1. vyd. Brno : Computer Press, 2004. 192 s. ISBN 80-251-0283-1.

SPAICH, Herbert. *Ernst Lubitsch und seine Filme*. 1. vyd. München : Heyne, 1992. 425 s. ISBN 9783453059054.

SPERGEL, Mark. *Reinventing Reality: The Art and Life of Rouben Mamoulian*. 1. vyd. Metuchen : Scarecrow Press, 1993. 336 s. ISBN 0 8108 2721 2.

THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza : Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminate* 1998, č. 1, s. 5-36.

5. 2. Prameny

Hedvábné punčochy [Silk Stockings] [film]. Režie Rouben MAMOULIAN. USA : Metro–Goldwyn–Mayer, 1957. Délka : 117 min.

Ninočka [Ninotchka] [film]. Režie Ernst LUBITSCH. USA : Metro–Goldwyn–Mayer, 1939. Délka : 110 min.

6. Příloha

6. 1. Segmentace syžetu *Ninočky*

1. a) Úvodní titulková sekvence
b) Záběr Paříže, krátký popis, který uvádí do děje.
2. Hala hotelu a) Příchod ruských komisařů - Buljanova, Iranova a Kopalského.
3. Apartmá a) Ukládání šperků do sejf
b) Telefonát s klenotníkem, dojednání prodeje šperků
c) Číšník – ruský hrabě Rakonin vše vyslechne
4. Byt Swany a) Rozhovor mezi Swanou a Leonem
b) Příchod Rakonina – podává Swaně zprávu o jejích špercích
c) Telefonát Swany právníkovi
d) Leon nabídne Swaně, že se pokusí šperky získat
5. Hotel, apartmá a) Jednání mezi ruskými vyslanci a klenotníkem
b) Příchodem Leona je přerušena obchodní transakce, pozastavení prodeje šperků až do rozhodnutí soudu o vlastnictví
c) Večírek pořádaný Leonem pro ruské vyslance, společně píší telegram do Moskvy
6. Apartmá a) Telegram z Moskvy, oznamující příjezd vyslance, který má dořešit situaci se šperky
7. Nádraží a) Příjezd Niny Ivanovny Jakušovy, setkání s Buljanovem, Iranovem a Kopalskim
8. Hotel, apartmá a) Ninočka píše zprávu, odmítá se setkat s Leonem a přistoupit na dohodu
9. Ulice před hotelem a) Setkání Ninočky s Leonem
b) Cesta na Eiffelovku, Leon zve Ninočku k sobě do bytu
10. Byt Leona a) Leon se snaží na Ninočku zapůsobit
b) telefonát, Leon se z něho dovídá, že ruský vyslanec je Ninočka
11. Hotel, apartmá a) Jednání Ninočky s právníky, řeší se možnosti prodeje šperků
12. Restaurace a) Leon přichází za Ninočkou, snaží se jí rozveselit, uvolnit – říká vtipy

13. Hotel, apartmá a) Z rozhovoru s právníky vyplyne, že soud o vlastnictví šperků bude za 14 dní, což znamená prodloužení pobytu v Paříži pro všechny Rusy
b) Scéna s kloboučkem – posun v myšlení a chování Ninočky
14. Byt Leona a) Milostná scéna mezi Leonem a Ninočkou – vyznání lásky
15. Hotel, restaurace a) Večeře Leona s Ninočkou, konfrontace Swany a Ninočky, vyzní ve prospěch Ninočky
16. Hotel, apartmá a) Ninočka nechává otevřený sejf, poté, co si s Leonem společně prohlíželi šperky
17. Hotel, apartmá a) Za Ninočkou přichází Swana, která má šperky, s nabídkou: šperky za Leona, podmínka – okamžitý odjezd Ninočky do Ruska
b) Telefonát Leona Ninočce, ta mu neřekne, že odjíždí
18. Byt Swany a) Swana oznamuje Leonovi, že Ninočka odjela do Ruska
19. Úřad pro víza a) Marná snaha Leona získat vízum do Sovětského Ruska
20. Moskva a) Prvomájový průvod, v němž vidíme Ninočku, posun v čase – 1 rok
21. Byt Ninočky a) Rozhovor Ninočky s její spolubydlicí
b) Návštěva Buljanova, Kopalského a Iranova u Ninočky, společná večeře – vzpomínky na Paříž
c) Ninočka dostane dopis od Leona – cenzurovaný-
22. Kancelář
komisaře Razinina a) Další posun v čase – půl roku, Ninočka je vyslána do Konstantinopole za Buljanovem, Kopalskim a Iranovem
23. Konstantinopol,
letišť a) Přílet Ninočky
24. Hotel a) Tři přátelé sdělují Ninočce, že se do Ruska již nevrátí, otevřeli si zde restauraci
b) Příchod Leona – nabídka k sňatku – Ninočka zůstává s Leonem
25. a) Závěrečná titulková sekvence

6. 2. Segmentace syžetu *Hedvábných punčoch*

1. a) Úvodní titulková sekvence
b) Záběr východu slunce nad Paříží
2. Paříž, byt Steva a) Záběr na vstupní prostor bytu
b) Záběr na titulky v novinách – americký producent Steve Canfield točí film s hudbou ruského skladatele Boroffa
c) Odchod Steva z bytu, vidíme pouze nohy
3. Divadlo a) Závěr koncertu Boroffa, který Steve sleduje ze zákulisí
b) Rozhovor Boroffa se Stevem, Boroff mu oznamuje příjezd tří komisařů, se kterými se musí vrátit do Ruska
4. Hotel a) Příchod Steva a Boroffa do hotelu, tři ruští komisaři tam již na Boroffa čekají
b) Rozhovor komisařů s Boroffem, později i se Stevem, který jim oznamuje, že Boroff se nemůže vrátit do Ruska, argumentuje tím, že je po otci Francouz, a především píše hudbu pro jeho film
c) Steve uspořádá večírek, kde zpracovává komisaře – korumpuje je, součástí je velké hudební a taneční číslo
5. Moskva,
ministerstvo a) Příjezd vojáků na ministerstvo, proběhne výměna komisaře pro umění
b) Telefonát – komisař se dozvídá jméno vyslance do Paříže
c) Příchod Niny Joščenko, rozhovor Niny s komisařem, dozvídáme se důvod cesty do Paříže
6. Paříž, hotel a) Apartmá, komisaři se z telegramu dovídají o příjezdu zvláštního vyslance z Moskvy
b) hala, příchod Niny Joščenko, její reakce na hedvábné punčochy c)
Apartmá, Nina píše zprávu do Moskvy
d) Příchod Steva, rozhovor mezi Ninou a Stevem, součástí je hudební číslo Steva a Niny
7. Paříž, letiště. a) Přílet Peggy – hvězdy Stevova filmu
Hotel a) Tisková konference, součástí je hudební a taneční číslo Steva a Peggy, reklama na technické aspekty filmu
8. Paříž a) Steve ukazuje Nině Paříž
b) V kavárně Steve pozve Ninu k sobě do bytu
9. Byt Steva a) Rozhovor Niny, Steva a sluhy

- b) Steve se Ninočce dvoří písní, tancem, posléze tančí oba
 - c) Příchod Peggy, odchod Ninočky
 - d) Rozhovor Peggy se Stevem, dostává od něj pokyn zapůsobit na Boroffa a zpracovat ho
10. Apartmá
- a) Rozhovor Ninočky s Brankovem, Bibinským a Ivanovem, začínáme vnímat přerod hlavní hrdinky
11. Módní salon
- a) Módní přehlídka – rozhovor Peggy s Boroffem, Peggy odchází
 - b) Příchod Niny – rozhovor s Boroffem, ten jí oznamuje, že se nehodlá vrátit do Ruska, dohodnou se na telefonátu
 - c) Hudební číslo Peggy
12. Apartmá
- a) Velká taneční scéna Ninočky, oblékání na večer
13. Hala hotelu
- b) Setkání Niny se Stevem – odchází na večeři
14. Apartmá
- a) Brankov, Ivanov a Bibinskij čekají na Ninočku
 - b) Příchod Niny a Steva – Ninočka se poprvé dovídá o Stevově záměru, použít Boroffovu hudbu pro film
 - c) Odchod komisařů, scéna Steva s Ninočkou, obdoba s filmem *Ninočka*
15. Filmové ateliéry
- a) Příchod Bibinského, Ivanova a Brankova
 - b) Příjezd Ninočky a Steva
16. Filmové ateliéry
- a) Velká taneční a pěvecká scéna Ninočky a Steva v interiérech ateliérů, Steve žádá Ninočku o ruku
 - b) Natáčení Stevova filmu – pěvecké číslo Peggy
 - c) Reakce Boroffa na přepracování jeho hudby
 - d) Ninočka se pohádá se Stevem, je rozhořčená, stejně jako Boroff, rozchází se se Stevem – oznamuje návrat všech do Ruska
 - e) Pěvecké a taneční číslo Bibinského, Ivanova a Brankova
17. Byt Steva
- a) Telefonát Ninočce, Steve zjišťuje, že odjela
18. Letadlo
- a) Návrat všech Rusů zpět do Moskvy
19. Moskva, byt Niny
- a) Příchod Boroffa a tří komisařů k Ninočce domů na večeři
 - b) Dopis pro Ninočku od Steva – cenzurovaný
 - c) Velká taneční a pěvecká scéna, do které se postupně zapojují všichni obyvatelé bytu

20. Paříž a) Steve marně žádá o vízum do Ruska
21. Moskva a) Kancelář komisaře pro umění – rozhovor Ninočky s komisařem
b) Ninočka dostává úkol odjet do Paříže zkontrolovat činnost Bibinského, Ivanova a Brankova
22. Paříž a) Přílet Ninočky
23. Restaurace B. I. B. a) V kanceláři restaurace proběhne rozhovor Ninočky s Brankovem, Ivanovem a Bibinským, Ti jí oznámí, že zůstávají definitivně v Paříži
b) Velké taneční a pěvecké číslo Steva na podiu v restauraci
c) příchod Steva do kanceláře restaurace za Ninočkou, žádá jí opět o ruku, Ninočka přijímá a trhá letenku, zůstává se Stevem
d) Závěrečné hudební číslo Brankova, Ivanova a Bibinského, kde zazní stejná píseň jako na úplném začátku filmu
24. a) Závěrečná titulková sekvence