

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

Magisterské prezenční studium
2010 – 2012

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Kristýna Horová

Konstrukce reality v hraném filmu a její vývojové aspekty
v 2. polovině 20. století

Praha 2012

Vedoucí diplomové práce:

PhDr. Soňa Štroblová

COMENIUS UNIVERSITY PRAGUE

Master Full-Time Studies
2010 - 2012

DIPLOMA THESIS

Kristýna Horová

Construction of reality in a feature film and its developmental
aspects in the 2nd half of the 20th century

Prague 2012

The Diploma Thesis Work Supervisor:

PhDr. Soňa Štroblová

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená diplomová práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 6.3. 2012

Kristýna Horová

Poděkování

Chtěla bych poděkovat vedoucí práce PhDr. Soně Štroblové za její cenné rady a připomínky. Dále bych chtěla poděkovat Prof. MgA. Jiřímu Svobodovi za jeho ochotu a spolupráci. Za spolupráci bych chtěla poděkovat i všem účastníkům průzkumu.

Anotace:

Diplomová práce se zabývá problematikou hraného filmu a jeho vztahem k realitě. Rozebírá výrazové prostředky filmu, objasňuje pojmy, jako jsou realita a fikce. Podrobněji se zabývá vztahem filmu a jiných druhů umění, technickým vývojem filmu od jeho počátků a filmovou řečí. Přibližuje způsob, jakým vytváří filmový tvůrce novou realitu, popřípadě pozměňuje realitu stávající. Teoretické poznatky jsou využity pro výzkum v oblasti vlivu filmové reality a její konstrukce na diváka.

Klíčové pojmy:

Film, hraný film, němý film, zvukový film, realita, fikce, konstrukce reality, filmová řeč, obrazová složka, zvuková složka, stříhová složka, žánr ve filmu, film jako umění, film jako technický vynález, film jako náplň volného času.

Annotation:

This Diploma Thesis is focused on problems of the feature film and its relation to reality. It discusses means of expression film and explains terms such as reality and fiction. It Details the relation of film and other art forms, technical development of film since its inception and film language. It shows the way the filmmaker creates a new reality, or modifies the existing reality. The theoretical findings are used for research on the impact of film reality and its construction to the viewer.

Key words:

Film, feature film, silent film, sound film, reality, fiction, construction of reality, film language, visual component, audio component, shear component, genre of film, film as art, film as a technical invention, film as a leisure time.

OBSAH

| | |
|--|-----------|
| ÚVOD..... | 9 |
| TEORETICKÁ ČÁST..... | 11 |
| 1. ZÁKLADNÍ POJMY..... | 12 |
| 1.1 Pojem film..... | 12 |
| 1.2 Pojem realita | 16 |
| 1.3 Pojem fikce | 20 |
| 2. TŘI PŘÍSTUPY K FILMU | 22 |
| 2.1 Film jako umění | 22 |
| 2.1.1 Film a divadlo | 24 |
| 2.1.2 Film a román | 26 |
| 2.1.3 Film a malířství | 27 |
| 2.1.4 Film a hudba | 28 |
| 2.2 Film jako technický vynález | 30 |
| 2.2.1 Klíčové vynálezy | 30 |
| 2.2.2 Počátky natáčení | 33 |
| 2.2.3 Kamera, zvuk, materiál | 35 |
| 2.3 Film jako náplň volného času | 43 |
| 2.3.1 Publikum..... | 45 |
| 3. FILMOVÁ ŘEČ..... | 49 |
| 3.1 Obrazová složka..... | 50 |
| 3.1.1 Velký celek | 51 |
| 3.1.2 Celek | 52 |
| 3.1.3 Polocelek..... | 52 |
| 3.1.4 Americký záběr..... | 53 |
| 3.1.5 Polodetail | 53 |
| 3.1.6 Detail..... | 54 |
| 3.1.7 Velký detail..... | 56 |
| 3.1.8 Rakurs – sklon kamery | 56 |
| 3.1.9 Optická kresba | 59 |
| 3.1.10 Kompozice záběru | 60 |
| 3.2 Zvuková složka | 61 |
| 3.2.1 Živá řeč | 62 |
| 3.2.2 Hudba..... | 63 |
| 3.2.3 Hluková atmosféra | 65 |
| 3.3 Stříhová skladba..... | 67 |
| 3.3.1 Filmový stříh..... | 67 |
| 3.3.2 Filmová interpunkce | 69 |
| 3.3.3 Filmový trik | 70 |

| | |
|---|------------|
| 4. KONSTRUKCE REALITY VE FILMU..... | 71 |
| 4.1 Počátky..... | 73 |
| 4.1.1 Francouzský impresionismus..... | 74 |
| 4.1.2 Německý expresionismus | 74 |
| 4.1.3 Ruský formalismus | 75 |
| 4.2 Od neorealismu po současnost..... | 77 |
| 5. ŽÁNŘ VE FILMU | 82 |
| 5.1 Dobrodružný film | 86 |
| 5.2 Komédie..... | 91 |
| 5.3 Melodrama | 93 |
| PRAKTICKÁ ČÁST | 95 |
| 6. CÍL PRŮZKUMU..... | 96 |
| 6.1 Pracovní hypotézy..... | 96 |
| 6.2 Použité metody a postupy | 97 |
| 6.3 Harmonogram postupu | 98 |
| 6.4 Charakteristika souboru | 99 |
| 6.5 Analýza dat | 100 |
| ZÁVĚR | 108 |
| SEZNAM ČESKÉ POUŽITÉ LITERATURY | 110 |
| SEZNAM ZAHRANIČNÍ POUŽITÉ LITERATURY | 115 |
| SEZNAM OBRÁZKŮ A GRAFŮ | 116 |
| SEZNAM PŘÍLOH | 117 |
| PŘÍLOHY..... | I |

ÚVOD

Člověk se již od počátku snažil nějakým způsobem zachytit a uchovat obraz světa. Tedy realitu, která ho obklopovala. V pravěku k tomu používal uhlíky, kterými kreslil výjevy z lovu na stěny jeskyně. Později začal využívat pergamen, plátno, papirus, papír, grafit nebo inkoust. Poměrně dlouhou dobu si lidé vystačili s malbou. Obraz byl jediným prostředkem, jak realitu zaznamenat. Tento záznam byl přímo závislý na zručnosti autora, na jeho talentu a jeho náhledu na svět, byl tedy velmi subjektivní. Nepochopitelná touha po poznání a zdokonalování vedla k vynálezům, jež změnili vnímání světa, jeho zobrazování a zaznamenávání na dobro. Projevila se snaha přejít od subjektivního zobrazování k objektivnímu.

V 19. století, s příchodem fotografie, se konečně podařilo zaznamenat svět bez subjektivního zabarvení. Fotografie nabízela možnost poměrně rychle a s mnohem větší přesností, zaznamenat obraz skutečnosti. Fotografie se ukázala být vhodnou pro zaznamenání reality. Nespornou výhodou oproti obrazu, byla kratší doba její výroby a nižší náklady na ni. Další nespornou výhodou byla možnost znovuvyvolání a vytváření kopií.

Vývoj nelze zastavit a člověk se stále snažil zdokonalovat a překonávat hranice. Sedmdesát let poté, co se objevila první fotografie, přišel film. Tento vynález představili bratři Lumiérové, v Pařížské kavárně Grand Café, koncem roku 1895. Film podle bratrů Lumiérových neměl moc velkou budoucnost, měl být spíše pouťovou atrakcí. Postupem času se ukázalo, jak moc se mýlili. Lidé si pohyblivé obrázky zamilovali, díky nim se mohli přenést na jiná místa a doslova snít s otevřenýma očima. Film nabízel možnost zábavy pro všechny, bez ohledu na společenské postavení. S rozšířením filmu, je velmi často spojován vznik masového publika. Film plnil kromě zábavní funkce i funkci vzdělávací a osvětovou.

Jestliže se budeme zabývat filmem a realitou, kterou nám film zprostředkovává, brzy narazíme na problém. Jedná se o realitu zaznamenanou nebo realitu, kterou pro nás tvůrce filmu nějakým způsobem vykonstruuje? V případě hraného filmu se nepředpokládá, že by se striktně držel skutečnosti. Zatímco u dokumentárního filmu, se předpokládá jeho faktická správnost. Z minulosti známe případy, kdy byly dokumentární filmy, upraveny a realita byla zkreslena. Tyto filmy byly hojně využívány k propagandě. Jak je patrné, v obou případech, se pohybujeme na velmi tenké hranici mezi realitou a fikcí. S postupujícím vývojem je stále těžší tuto hranici bezpečně rozlišovat.

Pro snazší orientaci v této problematice jsme hned na počátku nuceni osvětlit pojmy film, realita a fikce. Mezi teoretiky je již mnoho let otevřena diskuse o tom, zda je film uměním, technickým vynálezem nebo je pouze obchodním artiklem. Této problematice je věnována druhá kapitola. Dále se budeme věnovat filmové řeči, která je hlavním a nejmocnějším prostředkem komunikace mezi filmovým tvůrcem a divákem. Na poli filmové teorie je v současnosti otevřena diskuse na téma konstrukce reality. Tomuto tématu a jeho vývoji, ve 20. století, se budeme věnovat ve čtvrté kapitole. Poslední kapitola, teoretické části, je věnována filmovému žánru a stručnému přehledu vývoje žánrové teorie. Žánrovými teoriemi se vědci zabývají zhruba od poloviny 20. století až do současnosti.

V praktické části této práce si pomocí dotazníkového šetření ukážeme, do jaké míry může fiktivní příběh ovlivnit diváka, v jeho názoru na skutečnost. Pokusíme se zjistit, jak velkou roli hraje v rozhodování, zda bude divák daný film sledovat, žánr filmu. Výsledky doplníme komentářem filmového režiséra a profesora Jiřího Svobody, který se mimo jiné zabývá natáčením filmů na motivy skutečných událostí. Komentář bude výstupem z rozhovoru s ním.

TEORETICKÁ ČÁST

1. ZÁKLADNÍ POJMY

Na počátku této práce se pokusíme definovat základní pojmy, které jsou pro tuto práci klíčové.

1.1 Pojem film

Vymezení pojmu film není tak jednoduché, jak by se mohlo, z počátku, zdát. Film můžeme charakterizovat jako podobu zábavního průmyslu. To by však bylo zjednodušováním a bylo by to zcela nedostačující.¹ Současně se totiž jedná o masové médium, které je nadáno velkou mocí. Jeho moc spočívá především v tom, že působí na recipienta skrze estetické prostředky. To v minulosti často vedlo ke zneužívání filmu pro propagandistické nebo reklamní účely.

Za poměrně krátkou dobu, film je znám od konce 19. století, jeho obliba dosáhla nevídaných rozměrů. Více se tímto fenoménem teoretikové začali zabývat až později. Ve vztahu k jiným formám umění je možné film označit za poměrně mladý. Vývoj filmu úzce souvisí s jeho předchůdci, za které můžeme považovat např. drama nebo román, a zároveň je film spojován se svým nástupcem, televizí. Film stojí někde uprostřed, ovlivnil a zároveň byl ovlivněn svými předchůdci i následovníky. Když se film objevil, nepřinesl v podstatě nic nového. „Umožnil předvést starší tradici poskytování zábavy do nových podob prezentace a šíření (distribuce).“²

Poté, co se podařilo filmu prorazit a zabydlet se v životě běžných lidí, začali se o něj zajímat teoretikové. V této době se začaly formovat první teorie. Během 20. století se objevilo hned několik teoretických přístupů k filmu. Z počátku se teoretikové snažili podpořit film, jako nový výrazový prostředek, srovnávali ho s jinými druhy umění. „Tato diskuse měla za cíl dostat film z okraje kulturního zájmu, kde se nalézal, a dát mu postavení.“³ Tito teoretikové vycházeli z myšlenky, že film „dosáhl samopohybu (...)

¹ McQuail, 2007

² MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*, Praha: Portál 2007, s. 37.

³ CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*, Praha: AMU, 2008, s. 19.

*tento pohyb již nezávisí ani podmětu, ani na objektu, který jej vykonává, ani na duchu, jenž jej rekonstruuje.*⁴

Prvním, kdo položil základ teorii filmu, byl varšavský fotograf a filmový průkopník Bolesław Matuszewski. Předpovídal filmu velkou budoucnost, již v době jeho vzniku. Podle Matuszewskiho byl film vhodnější pro záznam historických událostí, než fotografie, kterou je možné snadno retušovat. Dále spatřoval ve filmu vhodný prostředek k výuce a zdůrazňoval důležitost filmového archivnictví. Jeho teorie byla omezena především na dokumentární film. Matuszewski byl sice prvním, kdo se teorií filmu zabýval, ale ucelený systém filmové teorie přinesl až Béla Balázs, v roce 1924, ve svém díle *Viditelný člověk*.

Nejvíce teorií se objevilo po 2. světové válce. Základním předpokladem pro vznik těchto teorií bylo uznání filmu jako kulturního faktu. Teorie se staly mnohem sofistikovanějšími než před válkou a už nebyly otevřeny každému. O filmu se začalo debatovat na vysoce odborné úrovni. Činili tak lidé, kteří k tomu měli kvalifikaci. Jejich specializace byla založena na třech hlavních faktorech, vytvořil se obecný jazyk s ustálenými termíny, oddělila se kritika a teorie, a zároveň se od teorie oddělila také praxe. V neposlední řadě se diskuse o filmu dostala na mezinárodní pole. Do té doby se teorie omezovaly na lokální úroveň. V Německu to byl expresionismus, ve Francii impresionismus a v Sovětském svazu formalismus a montážní škola.

Například André Bazin tvrdil, že „(...) *elementárním účelem filmového média je zaznamenávat a ukazovat konkrétní svět, ve kterém se nacházíme. Tato myšlenková linie chápala film jako „fenomenologický“ druh umění, vhodný k zachycení každodenně vnímané reality.*“⁵ Francesco Casetti ve svém díle cituje Christiana Metzke, který říká, že „(...) *diskuse o filmu se dělí do dvou dosti odlišných tříd: na jedné straně se k filmu přistupuje „zvnitřku“ – ve snaze zdůraznit příslušnost této oblasti ke sféře umění – a na tomto základě*

⁴ DELEUZE, Gilles. *Film 2., Obraz – čas*, Praha: Národní filmový archiv, 2006, s. 187.

⁵ THOMPSONOVÁ, Kristin, Bordwell David. *Dějiny filmu - přehled světové kinematografie*, Praha: AMU, NLN, 2004, s. 399.

je zdůrazňováno veškeré jeho niterné bohatství; na straně druhé existuje přístup „zvnějšku“, který nahlíží na film jako na objektivní fakt, u něhož je dlužno rozlišit jeho rysy psychologické, sociologické, ekonomické atd.“⁶ Je patrné, že každý autor nahlíží na film z jiného úhlu, jednou z příčin je vliv období, ve kterém daná teorie vznikala.

Na film můžeme nahlížet z několika úhlů. Můžeme na něj nahlížet jako na umění, jako na technický vynález nebo jako na náplň volného času. Označení film používáme pro materiál, který používáme k fotografování nebo natáčení. *„Film je ohebný průhledný materiál, na němž je nanesena citlivá vrstva a je uložen v kazetě nepropouštějící světelné paprsky. Film je záznamový prostředek pro zachycení pohybových optických a zvukových jevů pomocí série statických momentových fotografií, které rozkládají pohyb na jednotlivé fáze. Frekvenčním promítáním se v divákově vědomí vytváří obraz plynulé reprodukce snímaného. (...)“⁷*

V širším slova smyslu můžeme film považovat za soubor společenských činností, které s ním úzce souvisí. Podle francouzských teoretiků bychom mohli rozlišovat pojmy film, kinematografie a kino. Filmový rozměr se týká jen vztahu s okolním světem, tedy vztahu k realitě. Kinematografický rozměr se oproti tomu věnuje tomu, co se týká estetiky a vnitřní struktury umění. A konečně kino označuje ekonomickou stránku věci.⁸

Vysoká provázanost filmu, kinematografie a kina pramení z velmi rychlého vývoje, který toto odvětví zaznamenalo. Film byl velmi dobře srozumitelný velkému množství lidí, technický a technologický pokrok umožnil tvůrcům přicházet stále s něčím novým, a tím zabránit tomu, aby se divák u promítání nudil. K tomu, aby tvůrce diváka zaujal, je třeba vybrat správné prostředky a zvolit vhodný přístup, pro látku, kterou chce tvůrce zpracovávat. *„(...) měli bychom mít na paměti, že v rámci všech těchto přístupů, existuje odpovídající škála funkcí, sahající zleva*

⁶ CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*, Praha: AMU, 2008, s. 23.

⁷ REIFOVÁ, Irena a kol.. *Slovník mediální komunikace*, Praha: Portál, 2004, s. 64.

⁸ Monaco, 2004

*od dokumentaristiky a publicistiky, přes nezměrný komerční a narativní film, který zaujímá pozici uprostřed, až po avantgardu a „umělecký“ film na pravé straně. (...)*⁹

Film také může být označení pro kolektivní audiovizuální dílo, které vytváří obraz skutečnosti pomocí estetických prostředků. Těmito prostředky jsou myšleny, především práce s kamerou, montáž, scénografie, dramaturgie, herectví a práce se zvukem. Práci na filmu řídí režisér, který vybírá celý kolektiv, tedy štáb. Dalšími nepostradatelnými členy štábu jsou kameraman, osvětlovači, zvukař, skript, architekt a samozřejmě herci. Profesí, které se podílí na vzniku filmu je opravdu mnoho a vyvíjely se spolu s filmem, již od jeho počátků.

⁹ MONACO, James. *Jak číst film – Svět filmu, médií a multimédií*, Praha: Albatros 2004, s. 226.

1.2 Pojem realita

Realita je pojem značně komplikovaný. Hovoříme o realitě jako o událostech, které se odehrávají v našem okolí. Ve slovníku cizích slov můžete najít pod heslem realita, že se jedná o skutečnost. Ovšem skutečnost a realita nemusí být vždy totéž. „Svět může nabírat sílu reality a skutečnosti pouze v nějaké mezifázi, s možností nastolení nějakých zákonů, pár fyzikálních konstant, jež se ovšem již na úrovni mikrovědy problematizují.“¹⁰

Realita je podle sociologů tvořena sociálně, tedy v rámci společenských procesů. „Realita vyjadřuje všechno to, s čím se lidé setkávají ve svém každodenním životě. Na rozdíl od toho, co ještě neexistuje, co není, respektive nemůže být.“¹¹ Realita je vlastnost, která náleží jevům, kterým přisuzujeme existenci nezávislou na naší vlastní vůli. Vzhledem k tomu, že ze sociologického pohledu je realita utvářena ve společnosti, je možné o ní říci, že je výsledkem historicky podmíněného procesu vývoje, a je sociálně a kulturně podmíněná.

Spolu s pojmem realita vyvstává řada dalších pojmů, které si musíme objasnit. Prvním z nich je realita každodenního života. To je realita, která je pro nás uspořádaná kolem bodu tady a teď. Musíme mít však na paměti, že „(...) lidé považují za dané naprosto odlišné reality, jak je tomu v případě dvou různých společností. (...) Co je realitou pro tibetského mnicha, nemusí být realitou pro amerického podnikatele.“¹² Což je zcela logické, protože každý z nich žije ve zcela jiných podmínkách. Rozdílné vnímání reality, ale nemusí být následkem takto extrémních rozdílů v životních podmínkách. Rozdíly ve vnímání reality je možné nalézt i u jedinců, kteří žijí ve stejných kulturních podmínkách. Například v jenom státě, dokonce

¹⁰ BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*. Olomouc: Periplum, 2001, s. 70.

¹¹ URBAN, Lukáš, Dubský Josef, Murdza Karol: *Masová komunikace a veřejné mínění*, Praha: Grada, 2011, s. 167.

¹² BERGER, P.L., Luckmann T. *Sociální konstrukce reality. Pojednání o sociologii vědění*, Brno Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999, s. 10.

i v jednom městě. Realitou může být něco jiného pro nás a něco jiného pro našeho souseda.

V souvislosti s médii rozlišujeme také mediální a mimomediální realitu. Mediální realitou je myšlena realita, která je vytvářena médii, zatímco mimomediální realitou myslíme, realitu, kterou zažíváme na vlastní kůži přímo my. Vystává zde otázka, do jaké míry žijeme v mediální či mimomediální realitě. Mediální skutečnost, je vše, co se objevuje v médiích a co se tímto způsobem stává součástí naší zkušenosti. Oproti tomu sociální skutečnost, je skutečností, kterou každému jednotlivci nabízí společnost jako představu o světě. Jinak řečeno, je to jakási norma, podle níž si jedinec zakotvený v určité společnosti vykládá svět kolem sebe.

Člověk nemůže být přítomen všude, a tak je tedy na místě předpokládat, že žijeme z větší části v realitě mediální, tedy realitě zprostředkované. *„Žijeme v iluzi, že reálného se nedostává nejvíc a je to naopak: realita je na svém vrcholu.“*¹³ V úplně ideálním případě by se však mediální realita měla plně shodovat s realitou mimomediální.

Pokud bychom odmítali přistoupit na život v mediální realitě, byli bychom odsouzeni k životu s minimem informací a s největší pravděpodobností bychom v současné společnosti obstávali jen s velkými obtížemi. Baudrillard však o současném stavu reality říká, že *„(...) s technickou performancí jsme dorazili na takový stupeň reality a objektivity, že můžeme klidně mluvit o přebytku reality, jenž nám působí ještě větší úzkost a znepokojení, než nedostatek reality, který bychom mohli kompenzovat utopií a imaginárním.“*¹⁴

McQuail uvádí výrok W. I. Thomase, všeobecně známý jako Thomasův teorém. *„Pokud lidé definují situace jako reálné, pak tyto situace ve svých důsledcích reálné jsou.“*¹⁵ Jinými slovy, není důležité, jaké věci objektivně jsou, ale to, jak jim lidé rozumějí. *„Lidé nejednají podle toho, jaký svět je,*

¹³ BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*. Olomouc: Periplum, 2001, s. 70.

¹⁴ BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*. Olomouc: Periplum, 2001, s. 70.

¹⁵ MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*, Praha: Portál 2007, s. 393.

*ale podle toho jak si jej vyloží.*¹⁶ Podle Murdzy však lidé nejsou svobodní ani v tom jak definují svět, to je jim do jisté míry dáno médii.¹⁷

Pokud hovoříme o médiích a realitě musíme „(...) odlišovat od sebe deklatorně fiktivní obsahy, jako je hraný film, televizní či rozhlasová inscenace, a deklatorně faktuální obsahy, jako je zpravodajství a publicistika, diskusní pořady nebo dokumentární film.“¹⁸ U fiktivních obsahů publikum předpokládá, že se jedná o fikci, a také k nim tak přistupuje. Publikum je připraveno na to, že to, co uvidí je fikce. Faktičnost publikum očekává u obsahů jako je zpravodajství a dokument. Právě zde nastává nebezpečí zkreslení informací a manipulace, divák předpokládá, že mu budou předloženy pravdivé informace a jako takové je také přijímá.

S realitou úzce souvisí pojem obraz, mediální realita je obrazem reality v médiích. „Obraz znamená především reprodukci smyslově vnímatelného objektu.“¹⁹ Obrazem může být myšlen v podstatě jakýkoliv obraz, odrazem v zrcadle počínaje, filmem konče. Obraz může být skutečný nebo fiktivní. Ztěžuje nám jasné rozhodování o tom, zda je to, co vidíme pravdivé nebo lživé. „Obraz může být pojímán podle tří aspektů, jež představují tři pragmatické vztahy znaku ke svému předmětu:

- *Jako ikona odkazuje k nějakému motivu nebo ke světu, což je již zakotveno ve starší problematice analogie*
- *Jako index odkazuje k nějakému počátku, k původu strojovému nebo lidskému. Strojový původ je spojen se zdáním, že obraz pochází pouze ze stroje, což platilo jak před rokem 1910, kdy se u filmové kamery točilo klikou a vše bylo pro současníky naprosto transparentní, tak před rokem 2010 s bezpečnostními kamerami na veřejných místech. Lidský původ znamená, že výrobě obrazů jsou přisuzovány*

¹⁶ URBAN, Lukáš Dubský Josef Murdza Karol. *Masová komunikace a veřejné mínění*, Praha: Grada, 2011, s. 168.

¹⁷ Murdza, 2011

¹⁸ JIRÁK, Jan Köpplová Barbara. *Stručný úvod do studia médií a mediální komunikace*, s. 252.

¹⁹ URBAN, Lukáš Dubský Josef Murdza Karol. *Masová komunikace a veřejné mínění*, Praha: Grada, 2011, s. 168.

různé úmysly (diskursivní, narativní) nebo se v ní projevují stopy lidského těla (filmová výpověď)

- *Jako symbol se posloupnost obrazů člení nebo spojuje podle různých pravidel, jež jí dodávají podobu toho či onoho dokumentu (dokumentárního filmu, reportáže, autorského filmu apod.).²⁰*

²⁰ JOST, Francois. *Realita/fikce: říše klamu*. Praha: AMU, 2006, s. 15.

1.3 Pojem fikce

Fikce, je pro pochopení filmové reality, velmi důležitým pojmem. Pochází z latinského „*fictio*“ a znamená klam, klamat nebo také předstírat. Nesmíme ji však úplně spojovat se lží. Fikci můžeme chápat jako protipól reality. „*Fikce je neoddělitelná od určitého „uctívání“, jež ji prezentuje jako pravdivou v náboženství, ve společnosti, v kinematografii, v systému obrazů.*“²¹

Teoretikové se velmi často zabývají tím, kde je hranice mezi realitou a fikcí. Díky médiím se tato hranice posouvá a mnohdy je velmi nejasná. „*Tato hranice není pevně daná; často závisí na kontextu sledování a hledisku diváka: i fikční film lze sledovat "nefikčně", budeme-li místo prožívání příběhu analyzovat způsob střihu, herecký styl nebo ideologii.*“²² Jedinec je schopen rozlišovat realitu a fikci poměrně spolehlivě, avšak pouze do chvíle, než se na scéně objeví obraz. Právě obrazům je často vyčítána jejich schopnost klamat nebo manipulovat. Divák je schopen do jisté míry rozlišovat mezi fakty a fikcí u hraných filmů a dokumentů.

Divák při sledování hraných filmů neočekává, že budou pravdivé, tedy reálné. Od publika se očekává, že disponuje odbornými znalostmi, zná souvislosti a je schopné, za určitých okolností, připustit jistý stupeň identifikace a idealizace. „*Autoři, režiséři, novináři mají schopnost si inteligentně s fantazií publika hrát a zpracovávat ji. A stejným způsobem má publikum schopnost nechat se inteligentní formou unášet fantazií.*“²³

Jak již bylo řečeno, od dokumentu divák očekává, že nebude fikční. To je také důvod, proč k němu přistupuje jinak. „*Zatímco dokumentární film diváka oslovuje jako skutečnou osobu, informuje ho o časoprostoru, který nějakým způsobem sdílí (který se ho týká), a předkládá mu informace,*

²¹ DELEUZE, Gilles. *Film 2: Obraz - pohyb*. Praha: NFA, 2006, s. 181.

²² KUČERA, Jakub. Fikce. *Cinepur: časopis pro moderní cinefily* [online]. roč. 15, č. 45 [cit. 2012-02-02]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=938>

²³ PROKOP, Dieter. *Boj o média*. Praha: Karolinum, 2005, s. 247.

kteře jsou ověřitelné (jejich pravdivost může kupříkladu zpochybnit, apod.), ve fikčním filmu ověřitelný (skutečný) referent chybí, film vnímá v jiném prostoru, "někde jinde" (netýká se ho), kde není oslořován jako skutečná osoba. Dodejme, že i fikční film nutně sděluje nějaké skutečné hodnoty a významy (ideologii) vztahující se k našemu světu, ale činí tak pod rouškou fikce, kdy je divák vůči této ideologii zranitelnější.²⁴

Můžeme se také setkat s názorem, že každá událost, která je nám časově nebo prostorově vzdálená se stává fikcí. Musíme mít na paměti, že všechna vyprávění, tedy všechny události, u kterých jsme nebyli osobně přítomni a o kterých se dozvídáme opožděně, jsou nám časově a mnohdy i prostorově vzdálené. Nelze však s určitostí všechny tyto události označit za fikci.

Ve své podstatě nás fikce vždy uvádí do dvou světů současně, přičemž náš svět slouží světu vymyšlenému jako předloha. Fikce může být také chápána jako prodloužení faktického světa. „Fikce nespočívá tolik v referenční iluzi a v klamání diváka, ale spíše ve schopnosti poskytnout nám referenční rámeček blízky našemu způsobu života.“²⁵ Musíme však mít na paměti, že fikce může být dvojího typu, buď může být založena na realitě a využívat prvky reálného světa nebo může být založena na ryze vymyšlených základech. Stejně tak jako není možné do nekonečna ve fiktivním díle používat reálných prvků, tak není možné vytvořit fiktivní svět zcela bez reálných prvků. Čím více se fiktivní svět vzdaluje od toho reálného, tím více je pro diváka důležité, aby mu byla vysvětlena pravidla, kterými se tento fiktivní svět řídí. Jediné, co divák od fiktivního světa požaduje, je aby byla dodržována pravidla, která byla vytvořena na počátku, pak je schopen a ochoten tomuto světu do jisté míry uvěřit.

²⁴ KUČERA, Jakub. Fikce. *Cinepur: časopis pro moderní cinefily* [online]. roč. 15. č. 45 [cit. 2012-02-02]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=938>

²⁵ JOST, Francois. *Realita/fikce: říše klamu*. Praha: AMU, 2006, s. 22.

2. TŘI PŘÍSTUPY K FILMU

Film můžeme vidět jako umění, ale také ho můžeme brát jako technickou vymoženost. Je však nutné si přiznat, že „(...)kinematografie neuvěřitelně rychle mění svou tvář. Technika dala filmu novou podobu. V poměrně krátké době se stal zvukovým, barevným a širokoúhlým, vznikala panoramatická kina a cikorámy. (...) Ovšem technika, třeba sebedokonalejší, ještě není uměním.“²⁶

2.1 Film jako umění

K rozvoji filmu, jako umění, velkým dílem přispěl Geogese Mélièse. Zatímco bratři Lumièreové viděli ve filmu možnost jak zobrazit realitu, Mélièse viděl schopnost filmu realitu měnit. Vytvářel filmy pomocí iluze, jeho první film nesl název *Cesta na Měsíc*. Film byl pro něj v první řadě rozšířením a vylepšením varietních a eskamotérských čísel. Do jisté míry můžeme pokládat Mélièse za zakladatele filmového triku.

V roce 1911 vydal italský spisovatel a kritik, Ricciotto Canudo, *Manifest sedmého umění*. Tento manifest obsahoval první teorii filmu a prohlásil film za umění. Postavil tak film na stejnou úroveň s malířstvím, sochařstvím, poezií, tancem, architekturou a hudbou. Canudo však začal psát o filmu již o několik let dříve, roku 1907 zveřejnil přednášku *Zrození šestého umění*, která je považována za počátek myšlení o filmu. Podle Canuda je film syntetickým uměním, které spojuje výtvarnou harmonii s pohybem, jedná se o nové umění, které vyrostlo na základě umění již existujících, je tedy současně novým uměním, které propojuje umění starší do jednoho celku.²⁷ O něco dříve se tímto problémem zabýval Bolesław Matuszewski,

²⁶ KOZINCEV, Grigorij. *Život a film*. Praha: Orbis, 1975, s. 9.

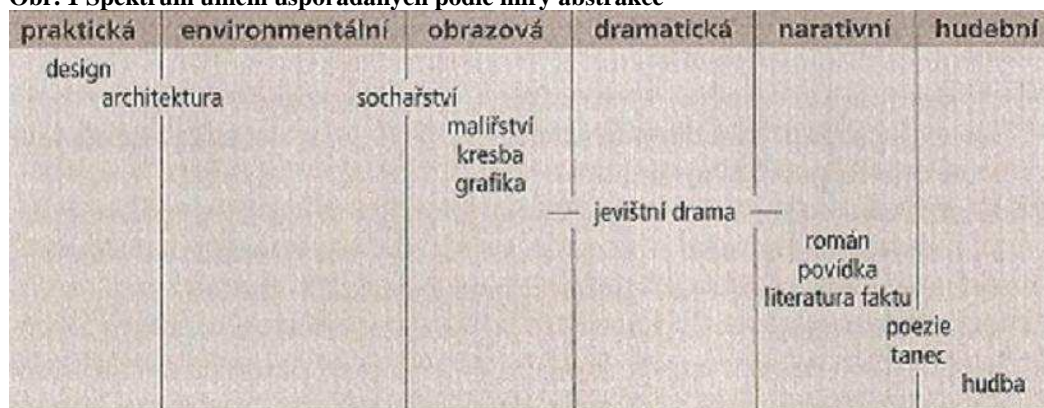
²⁷ Canudo, 1992

který naopak tvrdil, že film není uměním, protože kameraman nemá možnost k vlastní interpretaci předlohy.

Film spolu s fotografií je označován jako záznamové umění. Vše, co se stane, může být zaznamenáno na pásku, film nebo disk. Z fotografické povahy kinematografie je možné vyvodit její realismus.²⁸ Můžeme tedy říci, že umění filmu se vyvinulo procesem replikace. Neutrální šablona filmu byla překryta komplexními systémy románu, malby, dramatu a hudby, aby odhalila nové pravdy o jistých elementech těchto umění. „*Jak se záznamová umění vynaňovala z vlivu svých předchůdců, tak se i malířství, hudba, román, jevištní drama – dokonce i architektura – musely nově definovat prostřednictvím nového uměleckého jazyka filmu.*“²⁹

K tomu abychom mohli na film nahlížet jako na umění, musíme pochopit, jeho někdy až velmi složité vztahy s ostatními formami umění. Mohlo by se zdát, že nejbliže má k divadlu, ale to není tak úplně pravdou. Pokud rozdělíme umění podle míry abstrakce, kterou využívají, zjistíme, že film pokrývá velkou část tohoto spektra. „*Film pokrývá širokou škálu, od praktické (jako technický vynález je důležitým vědeckým nástrojem) přes enviromentální, dále přes obrazové, dramatické a narativní až k hudbě.*“³⁰

Obr. 1 Spektrum umění uspořádaných podle míry abstrakce



Zdroj: Monaco James, *Jak číst film – Svět filmu, médií a multimédií*, Praha: Albatros 2004, s 24

²⁸ Monaco, 2004

²⁹ MONACO, James, *Jak číst film – Svět filmu, médií a multimédií*, Praha: Albatros 2004, s 35.

³⁰ MONACO, James. *Jak číst film – Svět filmu, médií a multimédií*, Praha: Albatros 2004, s 25.

2.1.1 Film a divadlo

Jak již bylo řečeno, na první pohled toho má film s divadlem mnoho společného. Nelze jevištnímu dramatu upřít základy, které položilo komerčnímu filmu. Film má oproti divadlu mnohem větší narativní schopnost a širší vizuální potenciál.³¹ Dalším rozdílem je ovládnutí a kontrola divákovy perspektivy, to filmu umožňuje pohyb kamery. Bazin říká o provázanosti filmu a divadla, že nelze opomenout vliv divadelních tradic na vývoj filmových žánrů, které jsou považovány za vzor ryзости a specifčnosti. Filmové plátno umožnilo návrat některých dávno zapomenutých divadelních forem, například groteska vzkřísila frašku. Divadlo také drží trumf, kterého film nikdy nedosáhne, přítomnost živého herce na scéně. Z počátku byl právě z tohoto důvodu film kritizován a hanlivě označován za zfilmované divadlo.

Divadlo bylo považováno za umění určené elitám, zatímco film byl od počátku určen masám. Divadlo přišlo o některé diváky, protože film si vypůjčil divadelní látky a šířil je za mnohem méně peněz. Film vrátil svůj dluh divadlu tím, že z jeho hvězd udělal hvězdy filmové, přivedl tak diváky zpět do hledišť. Film od diváka vyžaduje jen pasivní souhlas, zatímco divadlo vyžaduje aktivní individuální vědomí. Jinými slovy, film diváka uspává a ukolébává, kdežto divadlo podněcuje jeho myšlení.³²

Divadlo je schopno zabránit utváření masové psychózy, podle Bazina je kino dav osamocených jedinců. Filmové plátno vtahuje diváka do děje díky moci detailu, nemá kulisy, které by je ohraničovaly a odcizily diváka od děje. *„Divadlo v nás působí hravou účastí na nějaké akci, přes rampu a jakoby pod ochranou její cenzury. V kině se díváme naopak osamoceni, schováni v temném sále, pootevřenými okenicemi na představení, které o nás neví, které před námi probíhá a z něhož se stává svět.“*³³ André

³¹ Monaco, 2004

³² Bazin, 1979

³³ BAZIN, André, *Co je to film?*, Praha: Československý filmový ústav, 1979, s. 126.

Bazin ve svém díle dále říká, že má film vůči divadlu komplex méněcennosti, protože divadlo je starší a literárnější umění. Tento komplex si kompenzuje svojí technickou nadřazeností, kterou vydává za nadřazenost estetickou.³⁴

³⁴ Bazin, 1979

2.1.2 Film a román

Do jisté míry může být překvapující, že právě román má ze všech umění k filmu nejbližší. Hlavním důvodem je narativní potenciál filmu, který je srovnatelný právě s románem. Film obdobně jako román může vyprávět dlouhé příběhy, dokáže je vykreslit do nejmenších detailů. Vše, co v románu autor popíše slovy, film může ukázat obrazem.³⁵ Rozdíly mezi těmito typy umění jsou více než zřejmé, hlavní rozdíl je ve stylu vyprávění, zatímco film užívá obrazy, román používá psanou řeč. „*Film pracuje v reálném čase, je více omezený. Romány končí, jenom když se jim zachce. Film je omezen tím, co Shespeare nazval krátkým dvouhodinovým provozem na našem jevišti.*“³⁶

Film často sahá k románu jako k námětu, ale není schopen odvyprávět celý rozsah románu, je tedy nutné některé detaily vypouštět. Román je vyprávěn autorem, a proto vidíme jen to, co autor chce, abychom viděli. U filmu je tomu do jisté míry podobně, film je také vyprávěn svým autorem, ale ten už neovlivní, abychom neviděli nebo neslyšeli něco navíc.³⁷

Film nabízí mnohem bohatší zážitek, právě díky obrazu, při každém zhlédnutí můžeme objevit něco nového, román tuto možnost postrádá. Obě umělecké formy mají společnou jednu velmi důležitou věc. Román i film přijímá recipient sám za sebe. Ve vztahu románu a divadla platí to samé jako ve vztahu filmu a divadla. Čtenář je stejně osamocen, jako je osamocen divák v kině, a proto může dojít k většímu ztotožnění se s postavami. Tato skutečnost může představovat překážku při zfilmování literárního díla, diváci, kteří dříve předlohu četli, nemusí být schopni přijmout tvůrčovu představu o hrdinovi.

³⁵ Monaco, 2004

³⁶ MONACO, James, *Jak číst film – Svět filmu, médií a multimédií*, Praha: Albatros 2004, s. 41.

³⁷ Monaco, 2004

2.1.3 Film a malířství

Film a fotografie nemohly dlouho malbu překonat. Malířství a obrazy byly považovány za projev vysoké kultury. Jejich nesporná výhoda, již od počátku, spočívala v rychlosti, se kterou mohla fotografie vzniknout a také v tom, že film se pohyboval. Později se ještě přidala možnost znovuvyvolání stejného obrazu. V neposlední řadě hrála ve prospěch fotografie nižší cena. Další nespornou výhodou byla objektivita. Do obrazu se vždy promítl pohled autora a jeho styl, fotografie nebo film zaznamenal skutečně to, co se odehrávalo před objektivem.

Velkou výhodou malířství byla barva, veškeré filmy a fotografie byly z počátku černobílé. Na barvu si film musel počkat. Podle některých kritiků se ani tak nemůže film malbě vyrovnat, nezobrazí totiž přesně vztah mezi jednotlivými barvami. Malířství a film mají v podstatě společné rámce obrazu, malířství od počátku znalo celek a velký celek, malíři zobrazovali velké scenérie a krajiny. Teprve až později, moderní malíři objevili zátiší a detail. *„V informálním malířství, například u Miróa, už žádné označení celek nebo detail není třeba, představa je ponechána k posouzení divákovi, zatímco ve struktuře filmu je nezbytné, aby divák byl obrazem veden.“*³⁸

Bazin přirovnává malbu k divadlu, říká totiž, že díky rámu obrazu, zde funguje podobný princip jako u divadla. V divadle je divák odosobněn od děje rampou, u obrazu jeho rámem. Rám obrazu vyznačuje meze obrazu a zaměřuje naši pozornost směrem dovnitř, což je zcela proti naší zkušenosti. Funguje zde takzvaná dostředivost, oproti tomu u filmu funguje odstředivost. Filmové plátno není omezeno polem obrazu. *„Obrátíme – li malířský postup naruby a vložíme filmové plátno do rámu, prostor obrazu ztratí svou orientaci i hranice a zapůsobí na naši představivost jako cosi neomezeného.“*³⁹ Pokud se zamyslíme nad tím, co znamenal vynález záznamových médií pro malířství, zjistíme, že dal malířům jistou volnost v interpretaci a inspiroval

³⁸ BARAN, Ludvík. *Zázraky filmového obrazu*, Praha: Panorama, 1989, s. 58.

³⁹ BAZIN, André. *Co je to film?*, Praha: Československý filmový ústav, 1979, s. 145.

je k další tvorbě. Byl jim umožněn odklon od realismu k abstrakci. Fotografie od svých počátků změnila společenskou roli malířství jako způsobu zobrazování. V malířství nastal pokrok a začaly vznikat nové směry, například kubismus. Film umožnil na plátně měnit perspektivy a právě o to se zajímali i tvůrci kubismu. Do jisté míry se dá říci, že podobný vztah má film a malířství dodnes, avšak v kubismu byl tento vztah nejvýraznější.⁴⁰ Zásadním rozdílem mezi filmem a obrazem je kromě pohybu také čas, který můžeme věnovat pozorování daného díla. Pokud budeme pozorovat obraz, je pouze na nás, jak dlouhou dobu budeme pozorování daného obrazu věnovat. Naproti tomu u filmového záběru za nás o délce pozorování rozhodne autor.

2.1.4 Film a hudba

Hudba a film mají velice zvláštní vztah. „*Film podává ze všech umění nejpřesnější obraz reálného světa, hudba (i filmová) je tomuto obrazu nejbližší.*“⁴¹ Hudba je nejabstraktnějším uměním a je přímo určovaná časem. Ve své podstatě je složena ze dvou složek narativní, tu představuje melodie a rytmu, který představuje čas. Spojením melodie a rytmu vzniká harmonie. Je tedy možné říci, že film je na tom podobně a nabízí stejné možnosti rytmu a melodie, ale zpracovává je vizuálně. Vzhledem k tomu, že filmový tvůrce pracuje s pevně daným rytmem, 24 okének za sekundu, má mnohem lepší přehled, o tomto rytmu, než hudební skladatel. Rytmus, živé hudby nikdy nemůže dosáhnout takové rychlosti.⁴² Můžeme tedy říci, že rytmus je počet filmových okének, které je možné promítnout za sekundu. Melodie je příběhem a harmonie, spojení obou těchto složek, představuje celý film.

Mezi hudbou a filmem můžeme vysledovat určité analogie, především v rámci formy. K hudební kompozici má nejbližší film němý, tedy film

⁴⁰ Monaco, 2004

⁴¹ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*, Praha: Orbis 1967, s. 279.

⁴² Monaco, 2004

s čistou formou. U zvukového filmu můžeme vysledovat analogii s jednoduššími hudebními formami.

Hudba se dokonce postupně stala součástí filmu. O filmové hudbě budeme blíže hovořit ve třetí kapitole. Z počátku film doprovázel pouze jeden hudebník, většinou hrál na klavír. Při veřejných promítáních, hrál náhodně skladby, které korespondovaly s dějem. Postupně začaly vznikat speciální partitury a z jednoho hudebníka byl najednou malý orchestr. Konečně ve 30. letech, když to technický pokrok dovolil, začala se hudba nahrávat přímo do filmu. Tvůrci s hudební složkou velmi často a rádi experimentují. V některých dílech se stala hudba určující složkou, která dokonce určovala obrazy, jako například ve filmu Stanleyho Kubricka *2001: Vesmírná odysea*.

Hudba dnes doprovází každý film a je jeho důležitou součástí. Do jisté míry řídí emocionální vyznění jednotlivých scén a připravuje diváka na to, co uvidí. Kromě toho jsou film a hudba provázáni také ekonomicky. Hudebníci píší a nahrávají hudbu pro filmové účely a jako přidružený produkt se prodávají nosiče se záznamem filmové hudby daného z daného filmu, tzv. sountracky.

2.2 Film jako technický vynález

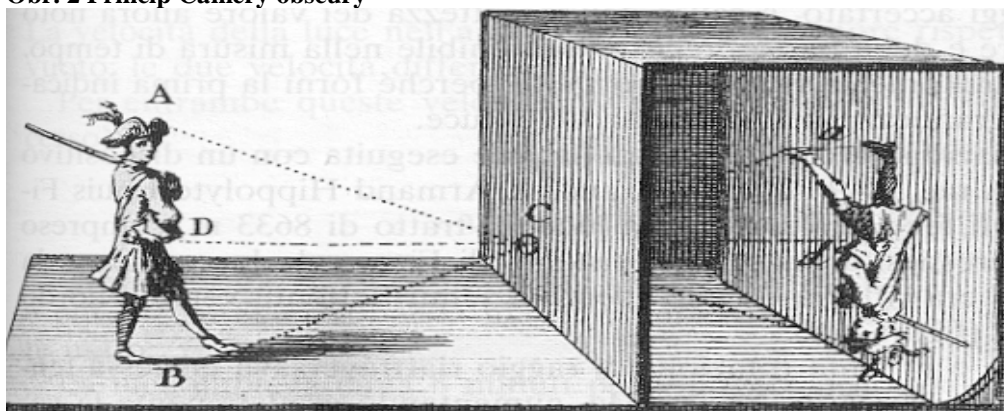
Film byl z počátku pokládán za technický vynález, složený ze tří principů, fotografie, laterny magiky a stroboskopu. Prvnímu promítání předcházela dlouhý vývoj a řada vynálezů, které umožnily vznik filmové kamery a projektoru.

2.2.1 Klíčové vynálezy

Camera obscura

Jedním takovým vynálezem byla camera obscura. Princip, na kterém pracuje, představil v 10. století arabský matematik Alhazen. Alhazen hledal způsob, jakým by mohl pozorovat zatmění slunce bez poškození zraku.⁴³ Camera obscura se hojně využívala jako pomůcka v malířství. Jedná se v podstatě o princip, kdy se paprsky světla odrážejí od jasně osvětleného objektu, procházejí malým otvorem ve stěně tmavé komory a dopadají na vnitřní stěnu, kde se promítnou převrácené. O propagaci tohoto vynálezu se postaral především potulný Ital, Giovanni Battista della Porta, který se o ní zmínil ve svém díle *Magiae naturalis*. Umělci, především malíři, tento princip využívali až do 19. století. Velikost těchto zařízení byla různá, od stanů a místností až po malé skříňky, ze kterých se později vyvinul první fotoaparát.

Obr. 2 Princip Camery obscury



Zdroj: www.fotoluk.it

⁴³ Sturken, Cartwright, 2009

Fotografie

O sestavení prvních fotoaparátů se, v 19. století, úspěšně pokusili Louis Daguerre a William Fox Talbot. Pro účely fotografie se z počátku používaly skleněné desky. Expozice těchto skleněných desek trvala velmi dlouhou dobu a fotografie nebyly ustálené, to znamená, že je nebylo možné uchovat. Do camery obscury se vkládala skleněná deska pokrytá vrstvou dusičnanu stříbrného. Stejnou techniku použil autor první ustálené fotografie na světě, Joseph Nicéphore Niépce. Fotografie pochází z roku 1825 a je na ní chlapec vedoucí koně. Vzhledem k dlouhé době expozice, fotografie nebyly dostatečně ostré. Tento problém vyřešil Louis Daguerre, který zjistil, že je možné fotografie vyvolat v temné komoře pomocí rtuti a ustálit v solném roztoku. První daguerotypy, jak byly tyto fotografie nazývány, se exponovaly mezi 15 až 30 minutami. Velmi brzy se podařilo techniku vylepšit a za jeden rok už se daguerotypy exponovaly během dvou minut. Tyto fotografie ještě nebylo možné rozmnožovat, každá z nich byla unikátem. O možnost znovuvyvolání stejné fotografie se v roce 1841 zasloužil William Fox Talbot, který vynalezl princip negativ/pozitiv. Tento proces se nazývá kalotypie a používá se dodnes. Koncem 19. století firma Eastman – Kodak zahájila výrobu celuloidového svitkového filmu, který bylo možné transponovat srolovaný v kameře.

Laterna magika

Vedle camery obscury a fotoaparátu stojí ještě jeden vynález, který byl pro technologický vývoj filmu nepostradatelný. Tím vynálezem je laterna magika, bez ní by nebylo možné uskutečnit historicky první promítání. Laterna magika se v podstatě používala ke stejným účelům, jako pozdější promítačka. Bratři Lumièrové ji použili jako zdroj světla pro svůj kinematograf. Laterna magika vznikla vylepšením camery obscury, vložením skleněné čočky do otvoru camery obscury, v 16. století. Tento princip rozvinul, v 17. století, německý jezuita Athanasius Kircher,

který použil lampu a oblé zrcadlo. Světlo procházelo průhledným materiálem, na kterém byl obrázek, ten byl díky čočce zobrazen v normální poloze.

Laterna magika sice umožnila promítání obrazů pro velké množství lidí, ale obrazy byly pořád statické. Pro iluzi pohybu bylo třeba využít optického klamu. Filmový pás je rozdělen do okének, ve kterých je zaznamenán obraz po malých krůčcích. V okamžiku, kdy je promítán dostatečnou rychlostí, optimálně 24 okének za sekundu, vznikne živý obraz.

Za iluzi pohybu ve filmu je zodpovědný stroboskopický jev, který objevil Angličan Michael Faraday. Faraday se snažil přijít na to, proč loukoťové kolo, jedoucí za plaňkovým plotem vypadá, jakoby stálo nebo dokonce couvalo. „(...) *Došel k závěru, že oko spojuje přerušované vjemy do zkreslených nebo chybných obrazů. Tento takzvaný stroboskopický efekt nemění jen vnímání skutečného pohybu, ale za zvláštních podmínek může naopak simulovat pohyb reálně neexistující.*“⁴⁴ V podstatě jde o to, že rychlý sled jednotlivých obrazů splyne do pohyblivého toku, jen tehdy, když je promítání obrazů přerušováno krátkými fázemi tmy. Na Faradayův objev navázali další vědci a postupně se vyvinul efekt paprskového kola, který využíváme pro tvorbu filmů dodnes. Tento princip pracuje s fyziologickými vlastnostmi lidského oka, lépe řečeno se setrvačností, která nám umožňuje spojitě vnímání televizního nebo filmového obrazu.

Na základě těchto objevů navrhli pánové Joseph Plateau a Simon Stampfer tzv. kolo života.⁴⁵ Tato hračka vytvářela pohyblivé obrazy. Spojení kola života a laterny magicy, umožnilo promítat krátké, pohyblivé, scény na plátno. Poměrně složitá a nákladná aparatura se stala hitem. Poprvé byl tento přístroj použit v roce 1845. V roce 1877 vynález praxinoskopu umožnil promítat kreslené filmy. K dalším pokusům o rozpořádání obrazu se používaly fotografie. Fotografie má sice k filmu z technologického hlediska nejbližší, ale fotografie nebylo možné

⁴⁴TRUPIN, Ben. Prehistorie filmu: Příběh starý jako lidstvo samo. TRUPIN, Ben. *Němý film* [online]. 2011 [cit. 2011-12-19]. Dostupné z: http://nemy-film.sweb.cz/Prehistorie_filmu/Uvod.html

⁴⁵ Thompsonová, Bordwell 2004

rozpohybovat, kvůli jejich dlouhé expozici. K tomu, aby mohl vzniknout první film, musela nejdříve vzniknout momentová a sekvenční fotografie.

2.2.2 Počátky natáčení

První pokusy o natáčení filmů probíhaly v 80. letech 19. století. Étienne-Jules Marey, který se prohlásil za vynálezce kina, sestavil kameru, s níž mohl vyfotografovat až 12 fotografií za sekundu, tato metoda byla nazvána chronofotografií. To byl však jen začátek, později bylo možné dosáhnout až 30 snímků za sekundu. Marey byl úspěšnější než vynálezce Eadweard Muybridge, který experimentoval se záznamem sprintujícího koně.⁴⁶

Třetím, kdo položil základ filmové kameře, projektoru a transparentnímu celuloidovému filmu, byl Louis Aimé Augustin Le Prince. Le Prince experimentoval s papírovou rolí pokrytou fotografickou emulzí. „*V Anglii točil krátké filmy rychlostí 16 okének za vteřinu, přičemž používal papírové filmové svitky nedávno představené Kodakem.*“⁴⁷ Nesmíme zapomenout na přínos George Eastmana, který zdokonalil papírovou roli filmu a vytvořil tak perforovaný celuloidový film, potažený želatinou s fotografickou emulzí. Díky těmto vynálezům byl položen základ pro kinematografii.

Firma Kodak zahájila výrobu filmového materiálu o šířce 35 milimetrů, k výrobě tohoto filmu dal popud Thomas Alva Edison, který se spolu se svým společníkem zabýval vývojem kamery. Tento materiál se využíval i v Evropě, ale jen do doby, kdy se začal materiál vyrábět v Německu. Tento materiál vyráběla společnost Agfa. Mezi německým a americkým materiálem byl rozdíl v počtu perforovaných otvorů. Kodakovský materiál měl čtyři páry perforovaných otvorů, německý film měl otvory odvozené z kruhu. Časem se americký typ ukázal odolnějším a tak se využívá dodnes.

⁴⁶ Thompsonová, Bordwell 2004

⁴⁷ THOMPSONOVÁ, Kristin, Bordwell David. *Dějiny filmu přehled světové kinematografie*, Praha: AMU, NLN, 2004, 24.

Na základě poznatků Mareye, Muybridge, Le Prince a Eastmana, začali Thomas Alva Edison a William Kennedy Laurie Dickson pracovat na zařízení pro záznam pohybu na film a na dalším zařízení pro sledování filmu. Dicksonovi se podařilo, v roce 1890, vytvořit kinematograph, kameru poháněnou motorem, která mohla snímat pohyb. To bylo umožněno synchronizovanou clonou a systémem ozubených kol. Motorem poháněná kamera využívala 35 milimetrů široký, perforovaný film, její velkou nevýhodou byla neskladnost a vysoká váha.

Hlavním předmětem Edisonova bádání byl fonograf, ten umožňoval záznam zvuku. Fonograf vynikal svou jednoduchostí, ale ve vývoji záznamu zvuku na film znamenal slepou uličku, dokonce je možné říci, že způsobil jeho zpoždění. Dickson také navrhl kinetoskop, který veřejně představil v roce 1891. Kinetoskop byl předchůdcem projektoru a stal se velmi populárním. Edison ho nechal patentovat už v roce 1891, ale patent byl potvrzen až roku 1897.⁴⁸

Pro vývoj záznamu obrazu byl velmi významný kinetograf, ten Edison vynalezl pouze jako doplněk fonografu. Spojením těchto dvou přístrojů vznikl kinetofonograf neboli kinefon, který umožňoval promítání filmu s nesynchronním zvukem. Přístroj fungoval na principu propojení projektoru s gramofonem. Problém tohoto stroje sice byl v synchronizaci obrazu a zvuku, ale bylo tak navrženo ideální spojení zvuku a obrazu. První promítání se uskutečnilo, v roce 1894, na Broadwayi. Nebýt průtahů na patentním úřadě, byli by to právě Edison s Dicksonem, kdo by vstoupili do historie jako průkopníci kinematografie. Veřejně promítal Edison s Dicksonem až v dubnu 1896.⁴⁹

Místo toho toto prvenství drží bratři Lumièrové, kteří na základě inspirace Edisonem, vytvořili vlastní filmovou kameru a projektor. Jejich zařízení bylo lehčí, a tím pádem i lépe přenosné. Stroj pojmenovali kinematograf, a nechali patentovat v únoru 1895. V podstatě to byla skříňka

⁴⁸ Monaco, 2004

⁴⁹ Thompsonová, Bordwell 2004

z leštěného dřeva, v předu s objektivem, vzadu s klikou. Na vrchu byla umístěna krabička na neexponovaný film, kam se vešlo sedmnáct metrů materiálu. Na předním víku byl umístěn tzv. drapák, který zabraňoval plynulému pohybu filmu a řídil tak dobu expozice. Tento princip vycházel z principu šicího stroje. Toto zařízení používalo také film 35 mm a natáčelo rychlostí 16 snímků za sekundu. Jeden takový kotouč vystačil na necelou jednu minutu filmu.⁵⁰

Stroj byl kombinací kamery a projektoru, které umožnilo divákům sledovat film na velkém plátně.⁵¹ Abychom byli spravedliví, musíme podotknout, že bratrům Lumièrovým je sice připisován vynález filmu, ale ve skutečnosti nelze vynálezce určit přesně. Thomsonová uvádí, že kinematografie se objevila v jednu chvíli, vyvíjela se, a to především v USA, Německu, Velké Británii a samozřejmě ve Francii. Zhruba ve stejné době jako ve Francii se podobný vynález objevil ve Velké Británii. R. W. Paul začal stavět duplikáty Edisonova kinetoskopu, aby zajistil dostatek filmů, musel sestavit vlastní kameru.⁵²

2.2.3 Kamera, zvuk, materiál

Kamera

Od roku 1910 se vyráběly amatérské kamery, byly však dost těžké a potřebovaly stativ, manipulace s nimi byla poměrně náročná. Tato skutečnost spolu s materiálem, který nedosahoval dobré konturové ostrosti, amatéry odrazovala od natáčení. Práci ztěžoval také velký hluk, který doprovázel natáčení. Velké problémy to činilo především od roku 1923, kdy se objevila zvuková složka filmu. *„Po čtyřicet let bojovali proti hluku kamery konstruktéři uložením kamer do zvukotěsných skříní, vyložených pěnovými hmotami*

⁵⁰ Baran, 1989

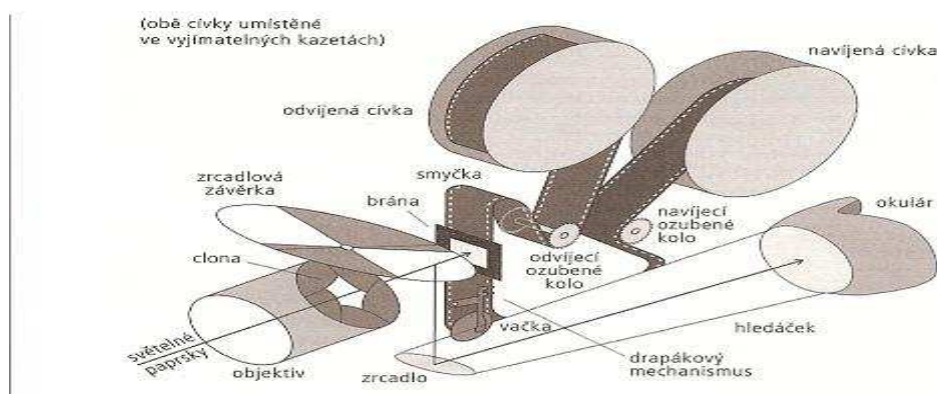
⁵¹ Baran, 1989

⁵² Thomsonová, Bordwell 2004

nebo i olovem, než ztišili chod soukolí, ozubených transportních válečků, odvíjení na kazetách atd.“⁵³

Rychlost natáčení se ovládala pomocí kliky, rychlosti se proto lišily. Rychlost se pohybovala okolo šestnácti snímků za sekundu, postupně se rychlost zvedla až na dvacet dva okének. V roce 1925 se místo kliky začalo využívat péro, kamera se nastavovala obdobně jako budík. Později bylo péro nahrazeno elektrickým motorem, to umožnilo zvýšit rychlost a udržet ji konstantní. V roce 1927 se ustálila na dvacet čtyři okének za sekundu.⁵⁴ V současnosti se točí filmy rychlostí dvacet čtyři až třicet okének za sekundu. Každá kamera se skládá ze tří částí, mechanické, optické a elektrické. Všechny komponenty musí být dokonale vyladěny, bez ohledu na to, o jak velkou kameru se jedná.

Obr. 3 Schéma kamery



Zdroj: Monaco James, *Jak číst film – Svět filmu, médií a multimédií*, Praha: Albatros 2004, s 89

Kodak začal v roce 1923 vyrábět 16 milimetrový film, který se velmi dobře hodil pro ruční kamery na péro, tyto kamery byly lehčí a byla s nimi mnohem snadnější manipulace. Další výhodou byla délka natočeného

⁵³ BARAN, Ludvík. *Zázraky filmového obrazu*, Praha: Panorama, 1989, s 14.

⁵⁴ Baran, 1989

materiálu.⁵⁵ S filmovým materiálem byla uskutečněna řada experimentů, vznikl film inverzní, jednostranně perforovaný, také miniaturní formát nebo naopak formát mnohonásobně větší. „*Na světové výstavě v Paříži ve strojním paláci, v roce 1900 předvedli bratři Lumièreové obrovitou projekci z filmového pásu o šíři 75 mm.*“⁵⁶ Na stejné výstavě byla uvedena i Cinéorama, kruhovitá projekce. Další změnu zaznamenal formát filmu s příchodem zvuku. Film se musel trochu zmenšit, proto aby bylo možné přidat zvukovou stopu.

Zvuk

Jak již bylo řečeno, v roce 1923, se přidává k obrazu zvuk. Zvuková složka filmu neprošla ani zdaleka tak dlouhým vývojem, jako obrazová složka filmu. Zvuk se stal součástí filmu poměrně záhy poté, co to technika umožnila. Před tím, byl film doprovázen hudbou, přímo při projekci. V sále byl hudebník, který přehrával předem napsanou partituru, dodávanou společně s filmovou kopií.

Později se zvuk snímal přímo při natáčení a zaznamenával se na voskové válečky. „*Lee DeForestova elektronka Audio, vynalezená roku 1906, poprvé umožnila převádět zvukové signály na elektrické. Elektrické signály potom mohly být převedeny na světelné a zachyceny na film.*“⁵⁷ Velkou výhodou bylo vyřešení problému synchronizace zvuku a obrazu. Pokud byl film narušen nebo bylo nutné ho sestříhat, byla vystřižena stejná část obrazového i zvukového materiálu.

Firma Western Electric uvedla na trh záznam zvuku na desce, ale filmová studia se nové technologie bála. Tento systém začala využívat až společnost Warner Bros., která ho oproti živým hudebníkům pokládala za levnější variantu. Všechno vyvrcholilo roku 1927, kdy měl premiéru první zvukový film *Jazzový zpěvák*.

⁵⁵ Baran, 1989

⁵⁶ BARAN Ludvík. *Zázraky filmového obrazu*, Praha: Panorama, 1989, s 14.

⁵⁷ MONACO, James. *Jak číst film – Svět filmu, médií a multimédií*, Praha: Albatros 2004, s. 122.

Theodore Case a Earl Sponable navázali na výzkum De Foresta a vytvořili záznam zvuku na základě fonofilmu, svůj vynález prodali společnosti Fox. Fox pojmenoval jejich nový systém Movietone a předvedl jej v roce 1927. V téže roce se ještě objevil Photophone, který se snažil konkurovat Vitaphonu od Western Electric, ten byl považován za naprostý standard.⁵⁸

Nová technologie zpočátku přinesla potíže s natáčením, rozmístění mikrofonů omezovalo pohyb, hudebníci museli být blízko scény. Mikrofony se postupně vylepšovaly, později bylo možné je směřovat. „*Koncem roku 1932 dovolilo vícestopé nahrávání zvuku, aby hudba, hlasy a zvukové efekty byly nahrány odděleně a později smíchány do jedné stopy.*“⁵⁹ Rytmus filmů se zvýšil, herci nemuseli vyslovovat pomalu. Částečně se podařilo zvuk s obrazem synchronizovat. Problémy byly kompletně vyřešeny až s nástupem magnetofonu, s magnetickou páskou je mnohem snazší manipulace a navíc je záznam vysoce kvalitní.⁶⁰

Filmový materiál musel být upraven, protože zvuková stopa způsobila, že se z obdélníkového okénka stalo čtvercové. Na horní a spodní okraj byl vložen černý pás, tak bylo opět dosaženo obdélníkového tvaru. Tento formát se využíval až do 50. let, kdy nastoupily širokoúhlé formáty. V současnosti, kdy se využívají především digitální technologie, není s nahráváním zvuku při natáčení tak velký problém. Režisér se může rozhodnout, zda chce nahrávat zvuk přímo při natáčení, tedy kontaktně nebo se chystá zvuk přidat až po natáčení, pomocí postsynchronů.

Materiál

Můžeme říci, že do roku 1930, bylo uvedeno třináct různě širokých pásů filmu, v šířce mezi 46 a 75 milimetry. Žádný z nich, kromě klasických 35 mm a 16 mm filmů, nebyly pro umělecké účely využity.

⁵⁸ Thompsonová, Bordwell 2004

⁵⁹ THOMPSONOVÁ, Kristin, Bordwell David. *Dějiny filmu přehled světové kinematografie*, Praha: AMU, NLN, 2004, s. 227.

⁶⁰ Monaco, 2004

„Poměr mezi výškou promítaného obrazu a jeho šířkou – formát - závisí na velikosti a tvaru clony kamery (a projektoru) a na typu použitých objektivů.“⁶¹ Formát filmu se změnil ještě jednou, po druhé světové válce.

Nejběžnější formát, byl zvolen paradoxně náhodně, je to formát čtyři ku třem. Někdy o tomto formátu hovoříme jako o akademickém formátu. Tento formát je také označován jako 1,33. Podle některých teoretiků vychází ze zlatého řezu, používaného v malířství a architektuře. Akademický formát se používal už v době němého filmu. Zakrytím vršku a spodku okénka získáme dva nejběžněji používané širokoúhlé formáty, 1,66, který se využívá v Evropě a 1,86, který se využívá v USA. Tato metoda měla za následek zhoršení kvality promítaného obrazu.

V padesátých letech byl uveden systém umožňující širokoúhlou projekci, Cinemascope 35. Širokého formátu dosahoval kompresí obrazu v horizontální rovině a anamorfotem na objektivu. „*Anamorfní objektiv komprimuje širokoúhlý obraz do rozměrů normálního filmového okénka, potom během projekce obraz dekomprimuje, aby poskytl obraz se správnými proporcemi.*“⁶² Anamorfní systém je mnohem účinnější než zakrývání, protože využívá celou plochu okénka. Nevýhodou je přílišná složitost anamorfního objektivu, z něhož plynou určitá omezení a nedostatečná nabídka. V neposlední řadě je tato metoda velmi nákladná. Prvním, takto natočeným filmem, byl v roce 1953 film *Roucho*. Promítací plátno pro cinemascope muselo být zaoblono, důvodem bylo vnímání postav na okraji v normální dimenzi.

„*Formáty byly ještě v polovině padesátých let obohaceny o cinemascop 55, který proti dřívějšímu cinemascopu 35 používá širší pás. (...) Je určen pro vzorová kina s obrovskými plátny.*“⁶³ Do současnosti se udržel právě cinemascope 35, většina kin na světě je schopna jej promítat. V padesátých letech se ustálily klasické formáty, nejvyužívanějším

⁶¹ MONACO, James. *Jak číst film – Svět filmu, médií a multimédií*, Praha: Albatros 2004, 103.

⁶² MONACO, James. *Jak číst film – Svět filmu, médií a multimédií*, Praha: Albatros 2004, s 107.

⁶³ BARAN, Ludvík. *Zázraky filmového obrazu*, Praha: Panorama, 1989, 20.

v běžné praxi se stal film široký 35 mm se čtyřmi perforacemi, jak ho na počátku navrhl Dickson. I tento materiál se dočkal drobných úprav, malého zúžení okének, aby bylo možné na filmový pás umístit zvukovou stopu. Odtud tedy pochází nerozšířenější širokoúhlý formát 1,66.

Další formáty, které v té době vznikly, postupně zanikaly, z některých se vyvinuly další vynálezy. Cinerama, kterou vynalezl Fred Waller, používala tři kamery a projektory, proto aby pokryla ohromné plátno. Cinerama položila základy fenoménu 3D. Fred Waller experimentoval s kamerami, které byly schopné zaznamenat široký obraz, který vnímáme oběma očima. Použil jedenáct kamer, které synchronizoval, každá z nich snímala část velkého a širokého záběru. Sestavil jedenáct projektorů, dále bylo třeba zkonstruovat zaoblené plátno. Díky tomu získal velmi kvalitní obraz.⁶⁴

Na základě Wallerových výzkumů pracují dnešní 3D kina. Natočené scény můžeme vidět v celé hloubce. Pro natočení 3D filmu je třeba použít dvě kamery, s objektivy umístěnými zhruba 65 milimetrů od sebe, jejich synchronizace musí být dokonalá. Tohoto efektu je možné dosáhnout několika způsoby, buď polarizací světla, to znamená, že je obraz rozdělen pro pravé i levé oko, pomocí odlišné polarizace světla. Nebo pomocí anaglyfu, což je stereoskopická metoda, která rozděluje obraz pro pravé a levé oko na barevné složky, nejčastěji na modrozelenou a červenou.⁶⁵ Tato metoda je využívána především na internetu. Zatímco, polarizaci využívají digitální kina a kina IMAX.

Zkratka IMAX znamená Image MAXimum, tedy maximální obraz, tento velkorozměrový kinematografický systém. „*Je to dosud největší formát ve filmovém záznamu i projekci, který byl poprvé uveden společností Paramount Pictures na světové výstavě ve Spokane v roce 1974.*“⁶⁶ Princip IMAXU je založen na použití 65 milimetrového filmu, tedy vlastně 70 milimetrového pozitivu, čímž se daří dosáhnout lepšího

⁶⁴ Baran, 1989

⁶⁵ Baran, 1989

⁶⁶ BARAN, Ludvík: *Zázraky filmového obrazu*, Praha: Panorama, 1989, s 256.

rozlišení a většího obrazu. Film probíhá kamerou naležato. Byl vyvinut pracovníky Multiscreen Corporation v Galtu, v Kanadě, na základě australského projektu Rokliny Loop.

Na této technologii je založeno několik systémů. Za všechny můžeme jmenovat IMAX, který využívá zorného pole diváka, a tím vytváří prostorový vjem. IMAX 3D, což je synchronní projekce dvojice obrazů, nasnímaných dvěma kamerami nebo jednou speciální dvojitou kamerou. Součástí této technologie jsou polarizační nebo elektronické závěrkové brýle. Tak je divákovi umožněno vidět vjem pravého oka jen pravým okem a levý jen levým okem. Divák vidí scénu podobně, jako kdyby se díval na skutečnost.

Při volbě materiálu je nutné zvážit estetické proměnné, jako jsou citlivost, zrno, kontrast, tón a barva. Princip natáčení barevného filmu je znám od 20. let minulého století, ale využívat se začal až mnohem později. Experimenty s barvou probíhaly více či méně úspěšně, zdržovala je technologická náročnost. Na počátku století se obarvoval film dvěma technikami. „*Vitrážování (tinting) spočívalo v ponořování již vyvolané pozitivní kopie do barevné lázně, která zabarvila světlejší části obrazu, zatímco ty tmavší zůstaly černé. Při tónování (toning) byl již vyvolaný pozitiv máčen v jiném chemickém roztoku, který zbarvil tmavší část obrazu, zatímco jeho světlejší části zůstávali bílé.*“⁶⁷

Zlomovým byl rok 1935, kdy se objevil třípáskový proces Technicoloru, jednalo se o záznam na tři samostatné pásy, kdy zaznamenávaly purpurová, azurová a žlutá spektra.⁶⁸ „*První hraný třibarevný film systému Technicolor natočil v roce 1935 Rouben Mamoulian. (...) Konečné vítězství barevného filmu přinesl v roce 1939 film Sever proti Jihu.*“⁶⁹ Tento princip, byl brzy nahrazen systémem, kdy byly všechny tři negativy na jednom pásu materiálu. V roce 1952 uvedl Eastman Kodak barevný

⁶⁷ THOPSONOVÁ Kristin, Bordwell David. *Dějiny filmu přehled světové kinematografie*, Praha: AMU, NLN, 2004, s. 53.

⁶⁸ Monaco, 2004

⁶⁹ PROKOP, Dieter. *Boj o média*. Praha: Karolinum, 2005, s. 265.

negativní materiál, který zlepšil barevné podání na finální kopii. Technicolor byl sice zastaralý, ale v mnohém se ukázal spolehlivějším než nový systém, Eastmancolor, kde se běžně stávalo, že kopie vybledly. Tvůrci se proto opět vrátili k Technicoloru.

V současnosti je práce s filmovým materiálem odlišná, využívá se digitálních technologií. Digitální technologie jsou známé od 80. let minulého století. Jejich nástup byl pomalý, protože digitální záznam zabíral velké množství paměti. „*Nejranější komerčně využitou digitální technologií byly systémy řízeného pohybu (motion-control systems), počítačem řízené kamery, které mohly zopakovat, obrázek po obrázku, pohyby zmenšenin nebo modelů.*“⁷⁰ Digitální záznam se využíval především k trikovým záběrům. V 90. letech se začala tato technologie využívat i k čištění záběrů. Dnes se tato technologie využívá naprosto běžně.

⁷⁰ THOMPSONOVÁ, Kristin, Bordwell David. *Dějiny filmu přehled světové kinematografie*, Praha: AMU, NLN, 2004, s. 729.

2.3 Film jako náplň volného času

Film se stal velmi rychle oblíbenou zábavou, především prostších lidí. Vstupné do divadel bylo vysoké a divadla byla pouze ve velkých městech. Cestovat s celým souborem bylo komplikované a finančně velmi náročné. K promítání filmů byl potřeba jen stan, projektor a natočený materiál, ani obsluha nebyla nikterak náročná a zvládl ji i jeden člověk.

Dalším důvodem, proč se stal film tak oblíbeným, v poměrně krátké době, byla jeho dobrá srozumitelnost pro negramotné obecnstvo. Rozvoj filmového průmyslu úzce souvisel s dalšími změnami ve společnosti. Díky technickému pokroku lidé získali více volného času a hledali způsoby, jak s ním naložit. Film nabízel společensky přijatelnou zábavu pro celou rodinu, za dostupnou cenu. „*Film vyšel vstříc potřebám třídy, na níž nejvíc záleželo (městského obyvatelstva z nižší střední a dělnické vrstvy) – tedy stejný aspekt, jaký stál u vzniku novin-, i když tentokrát začal uspokojovat jiné potřeby a jinou třídu.*“⁷¹

Film nepomohl jen lepší informovanosti diváků, ale také ovlivnil jejich chování a styl života. Důkazem může být například módní průmysl, ženy se z filmů dozvídaly, jak se mají oblékat a co je módní. „*Už němý film výběrem oblečení vytváří společenské typy, odlišuje ženy různých vrstev a charakterů, emancipované, nebo tradičně smýšlející, stejně jako ty ženy počestné od těch „druhých“.* S definitivním nástupem mluveného filmu, v němž vystupují širokými masami zbožňované hvězdy, jak na plátně, tak i v civilu oblékané podle nejnovějších módních trendů, se film, hlavně v Hollywoodu stává reklamní tribunou pro svět módy.“⁷²

Z počátku byl film považován za pouťovou atrakci. „*Okouzloval především pohyb a prostor nové obrazové reality, který nebyl znám*

⁷¹ MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*, Praha: Portál 2007, s 37.

⁷² KYBALOVÁ, Ludmila. *Dějiny odívání, Od zlatých dvacátých po Diora*, Praha: NLN, 2009, s 13.

*dosud z žádného druhu podívané.*⁷³ Dokonce ani bratři Lumièrové tomuto vynálezu nevěřili a považovali film za pouhý technický vynález, který nemá šanci na úspěch. Dokládají to často citovaná slova Luise Lumièra: *„Film je umění bez budoucnosti.“* Tenkrát se opravdu mohlo zdát, že tomu tak je, ale čas ukázal, že skutečnost je jiná. Postupem doby se z filmu stal velmi výhodný obchod. Film je dnes posuzován především podle toho, kolik vydělá peněz, už ne tolik podle toho, zda se jedná o umělecké dílo. Filmová studia se předhánají, kdo přinese větší kasovní trháček. Ročně vzniknou na celém světě tisíce filmů a filmový průmysl vydělává stovky milionů dolarů.

Film je vhodným „obalem“ pro reklamu. Firmy raději financují filmy, než aby platily drahou reklamu. Takzvaný product placement je totiž mnohokrát levnější a má mnohem větší účinek než klasická reklama. Paradoxem je, že i když se může zdát, že film je velmi výhodným obchodním artiklem, není to tak úplně pravda. Hlavním obchodním artiklem filmového průmyslu je ve skutečnosti publikum, tedy diváci, které nabídne producent inzerentovi.

Filmy byly vždy vytvářeny pro publikum, i když už na počátku se názory na toto téma výrazně lišily. Edison se snažil film vytvářet pouze pro menší publikum, pro soukromé sledování, na principu sledování televize. Jeho filmové studio, Black Mary, známé také jako Černá Máry nebo Černá Marie, sloužilo výhradně k vytváření filmů pro majitele jeho vlastních promítacích přístrojů.⁷⁴ Oproti tomu bratři Lumièrové považovali film za zábavu pro velký počet lidí. Od počátku pořádali velká promítání.

*„Všichni jsme dnes v různé míře filmovými a televizními diváky, všichni občas navštěvujeme tmavé sály nebo konzumujeme přívalec obrazů a zvuků u sebe doma.“*⁷⁵ V každém případě, ať už je film sledován v kině ve velké skupině nebo v soukromí, potřebuje publikum, které zaplatí za jeho zhlédnutí.

⁷³ BARAN, Ludvík. *Zázraky filmového obrazu*, Praha: Panorama 1989, s. 5.

⁷⁴ Monaco, 2004

⁷⁵ JOST, Francois: *Realita/ Fikce – říše klamu*, Praha: AMU, 2006, s. 5.

2.3.1 Publikum

Slovo publikum je latinského původu a znamená veřejnost, stát nebo obec. „Zpravidla slouží pro kolektivní označení uživatelů nějakého média, či v širším smyslu příjemců nějakého obecně (veřejně) dostupného sdělení.“⁷⁶ Do doby než se objevil film, publikum náleželo pouze a jedině divadlu. S příchodem filmu se tento pojem přenesl na pole masových médií. Právě film a jeho způsob distribuce stvořil masové publikum.

Pokud tedy hovoříme o filmovém publiku, hovoříme současně o mediálním publiku. Mediálním publikem je myšlen každý, kdo spotřebovává mediální produkt. Je to každý, kdo poslouchá rozhlas, hudební nahrávku, čte noviny, knihu popřípadě sleduje televizi nebo navštěvuje kino.⁷⁷ Mediální publikum je v případě promítání filmu v kině spíše obecnstvem. Pro obecnstvo je typická jednota místa a času, je tvořeno jednotlivci, kteří se shromáždili na jednom místě, za účelem účasti na nějakém představení. Obyčejně zde probíhá kontakt mezi účastníky a těmi, kdo představení připravili.

V případě filmu je tomu ovšem jinak, zde chybí strana protagonistů, ale příjemci zůstávají ve vzájemné přítomnosti. Obecnstvo je při sledování filmu v kině v podstatě náhodným davem, který je spojen pouze časem a prostorem. Dále je takové publikum velmi početné, do jisté míry anonymní, časově i prostorově rozptýlené a sociokulturně značně rozdílné. „*Publikum postrádá sebeuvědomění a vědomí identity a není schopno jakkoli organizovaným způsobem společně jednat, aby si zajistilo naplnění jakýchkoli cílů. Vyznačuje se proměnlivým složením v měnících se hranicích. Samo o sobě nevyvíjí žádnou činnost, spíše je na něm vyvíjena a je tedy snadným terčem manipulace.*“⁷⁸

⁷⁶ JIRÁK, Jan, Köpplová Barbara. *Stručný úvod do studia médií a mediální komunikace*, Praha: 2009, s.86.

⁷⁷ Jirák, Köpplová, 2009

⁷⁸ MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*, Praha: Portál 2007, s. 61.

Masové publikum, pro film tolik typické, je založeno na využití technologie a na možnosti přinášet zisk. V současnosti dochází, v důsledku přesunu filmové tvorby do televizního vysílání, na multimediální nosiče a na internet, k atomizaci filmového publika. Někteří teoretikové dokonce s nástupem nových médií hovoří o mizení publika. Vynález televize předdefinoval cílovou skupinu filmového publika z rodinného publika na publikum mladší. Kromě toho televize přivedla do kina diváky uměleckých filmů a udělala z filmů v kinech méně masovou záležitost.

S pojmem publikum úzce souvisí pojem jednotlivec. Každé publikum je složeno z jednotlivců. Jako jednotlivce můžeme označit recipienta mediálního sdělení. Maletzke o recipientovi říká, že je to osoba, která sdělení přijímá a dekoduje. Jedinec, v případě filmu, divák, kromě toho, že sdělení přijímá a dekoduje, také vytváří významy a interpretuje je. To ovšem neznamená, že divák nalézá stejné významy, jaké původně zamýšlel tvůrce, zpravidla tomu bývá jinak. Musíme mít na paměti, že „(...) *tvorba významu zahrnuje kromě obrazu samého a jeho tvůrce ještě další tři momenty: 1. kódy a konvence, které obraz strukturují a nemohou být od obsahu odděleny; 2. diváky a jejich interpretaci a prožitek obrazu; 3. kontexty, v nichž jsou obrazy vystaveny a shlédnuty.*“⁷⁹

K tomu, aby jedinec mohl přijímat mediální sdělení a dekodovat je, musí mít především dostatek času a musí k němu mít přístup. Musí být ekonomicky zajištěn. Dalším základním požadavkem je potřebné vzdělání ve vztahu k médiím, tedy určitý stupeň mediální gramotnosti. Různá média na svého recipienta kladou různé nároky. Například, film v kině je na svého diváka nejnáročnější z hlediska času a míry soustředění, kterou mu věnuje. Při sledování filmu není možné dělat nic jiného, oproti tomu u poslouchání rozhlasu se můžeme zabývat jinými činnostmi.

Podle Marshalla McLuhana je film pokládán za chladné médium, což předpokládá nízkou participaci publika, ale zároveň předpovídá

⁷⁹STURKEN, Marita, Cartwright Lisa. *Studia vizuální kultury*, Praha: Portál 2009, s. 59.

vysoký účinek.⁸⁰ Účinek je do jisté míry zajištěn schopností filmu zapůsobit na divákovy emoce. K tomu, aby bylo publikum připraveno na příjem takového mediálního obsahu, musí být publikum poučeno. McLuhan hovoří o světě oka, který nahradil svět ucha, jenž byl úzce spjat s kmenovou společností. Gramotné společnosti jen obtížně chápou, proč negramotní nevidí trojrozměrně nebo perspektivně. „(...) *Domníváme se totiž, že jde o normální vidění a že ke sledování filmů či fotografií nepotřebujeme žádnou přípravu.*“⁸¹ V našich kulturně-sociálních podmínkách je o tento typ vnímání postaráno díky historickému vývoji. Společnost prošla dlouhým vývojem a publikum se formovalo spolu s jednotlivými historickými etapami a na příjem mediálních sdělení si postupně zvykalo.

Rozdíl ve vnímání filmu mezi příslušníky západní kultury a příslušníky kmenové společnosti, je doložen na následujícím příkladu. „*Jistý hygienik natočil velmi pomalou technikou velmi pomalý film o tom, co by měla dělat běžná domácnost v primitivní africké vesnici, aby se zbavila stojaté vody – mít odvodňovací nádrže, sbírat všechny prázdné plechovky a zbavovat se jich a tak dále. Promítli jsme film divákům a zeptali se jich, co v něm viděli, a oni řekli, že viděli slepici. My jsme si přitom vůbec nevšimli, že by tam nějaká slepice byla! Pečlivě jsme prohlíželi film políčko po políčku, a opravdu, asi na vteřinu se v jednom záběru objevila slepice. Někdo ji vyplašil a ona prolétla pravým rohem obrazu. To bylo všechno, co bylo vidět. Vůbec si nevšimli dalších věcí, o nichž autor doufal, že z filmu pochyťí, a všimli si něčeho, o čem vůbec nevěděl, že ve filmu je, dokud ho podrobně neprozkoumal.*“⁸²

Vědci se ptali, proč k tomu došlo a nakonec došli k závěru, že publikum se nedívalo na celý obraz, ale sledovalo detaily, nebylo proto schopné sestavit si celý příběh. Řešení je prosté, poučené publikum, přivyklé sledování filmů, zaostřuje kousek před plátnem a vnímá tak obraz jako celek.

⁸⁰ McLuhan, 2000

⁸¹ MCLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura*, Praha: Jota 2000, s. 140-141.

⁸² MCLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura*, Praha: Jota 2000, s. 140-141.

Na rozdíl od publika nepoučeného, které film nevnímá jako celek, ale vidí ho jako jednotlivé záběry.⁸³

Příklad uvedený výše je do jisté míry extrémní, ale rozdílné chápání filmové látky nemusí být nutně způsobeno jen tím, že je publikum nedostatečně poučeno. V odlišných kulturních podmínkách mohou být stejné filmy chápány odlišně. Jinými slovy, to co je v západní kultuře pokládáno za zcela normální a přijatelné, může být kupříkladu v arabském světě chápáno zcela odlišně. Tyto rozdíly plynou z odlišného chápání světa, z náboženských a kulturních zvyklostí. Stejně tak je pro běžného západního diváka téměř nepochopitelná kinematografie asijská. Jedním z důvodů je pohled těchto kultur na osud hrdinů. V západní kultuře si hrdina určuje svou cestu sám, oproti tomu v Asii je dávana přednost pevně danému osudu, který je neměnný.

⁸³ McLuhan, 2000

3. FILMOVÁ ŘEČ

Filmová řeč se vyvíjela spolu s filmem od jeho počátků. Filmová řeč je v zásadě složena z obrazové, zvukové složky stříhové skladby. Filmovou řeč můžeme považovat za řeč, která nalézá své počátky v divadle, literatuře a hudbě. Filmová řeč předává významy denotativním a konotativním způsobem. Film jako celek může být řečí jen ve chvíli, kdy už je uměním. Filmová řeč tedy obsahuje, jak obrazovou promluvu, tak filmovou promluvu.

Funguje v podstatě na podobném principu jako jakákoliv jiná řeč. Postrádá gramatiku, ale namísto ní se vyvinula jakási nejasná pravidla užívání filmové řeči. „*Filmová syntaxe – její systematické uspořádání – těmto pravidlům dává řád a naznačuje jejich vzájemné vztahy. (...) Na filmové syntaxi není nic předem daného. Spíše se vyvinula přirozeně, když v praxi bylo objeveno, že jisté nástroje jsou použitelné a zároveň užitečné.*“⁸⁴ Kromě této vlastnosti se odlišuje od klasické řeči také tím, že uživateli umožňuje použít prostor. Filmová syntaxe musí obsahovat nejen vývoj v čase, ale také vývoj v prostoru.

Christian Metz o vztahu filmu k jazyku a řeči hovoří následovně „*Jeho síla i slabost je v tom, že v sobě zahrnuje dřívější výrazové možnosti: některé jsou zcela řečí (slovní složka), jiné jsou řečí jen ve víceméně přeneseném významu (hudba, obrazy, zvuky).*“⁸⁵ Složky filmové řeči nejsou rovnocenné. Zatímco řeč, hudbu si film osvojil a přivlastnil dodatečně. Obraz využíval od svého vzniku.

⁸⁴ MONACO, James. *Jak číst film – Svět filmu, médií a multimédií*, Praha: Albatros 2004, s. 168.

⁸⁵ JIŘÍK, Vlastimil. *Film, řeč, obraz*, Praha: AMU, 1989, s. 20.

3.1 Obrazová složka

Základní stavební jednotkou obrazové složky filmové řeči je záběr. Již zde je patrná paralela s jazykem, totiž, záběr je možné přirovnat ke slovu, sled záběrů poté k větě. Záběr sám o sobě není ničím, hodnoty a smyslu nabývá až v kontextu s ostatními záběry. Záběr je nejmenší základní dynamickou jednotkou filmu. Je to část filmového pásu mezi dvěma nejbližšími montážními spojeními.

Záběr má určité vlastnosti, jako jsou výtvarná skladba, kompozice záběru, úhel osvětlení, velikost a délka záběru. Záběr je nositelem emocí, o emocionálním vyznění rozhoduje především délka a velikost záběru. *„Velikost záběru je vzdálenost snímací kamery od hlavního objektu, filmovaného v daném záběru. Tato vzdálenost rozhoduje o emocionálním vyjádření a rázu daného záběru, protože ukazuje hlavní objekt, odříznutý rámem kamery.“*⁸⁶

Teoretikové vedou spory o to, zda je původnější záběr nebo velikost záběru. Někteří z nich tvrdí, že původnější je záběr, protože film se vytváří teprve spojováním záběrů s podobnou velikostí. Velikost záběru se mění s postavením kamery, ale je možné změnit velikost záběru v jeho průběhu. *„Změna velikosti záběru v důsledku pohybu snímaných předmětů je zjevem stejně starým jako kinematografie a vyplývá ze samé podstaty filmové řeči, kterou tvoří využívání pohybu.“*⁸⁷

Postupně se vyvinulo šest velikostí, typů, záběrů. Každý z nich má svoje opodstatnění a místo ve filmové řeči. Každý z těchto typů má za úkol diváka seznámit s něčím jiným a předává jinou informaci. Vhodnou velikost záběru volí režisér v závislosti na funkci, která je mu určená. Dále velkou roli hraje vztah akce k popisu.⁸⁸ *„V seřazení*

⁸⁶ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*, Praha: Orbis 1967, s. 35.

⁸⁷ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*, Praha: Orbis 1967, s. 37.

⁸⁸ Płazewski, 1967

*různých velikostí záběru lidské figury stojí za povšimnutí, že současná praxe se přidružuje pět set let staré poučky Leonarda da Vinciho, který radil nepořezávat na obraze figuru nikdy v kloubu, vždy pod nebo nad ním.*⁸⁹

3.1.1 Velký celek

Velký celek má především informační funkci, seznamuje diváka s prostředím a slouží k orientaci v prostředí. Dává nám odpověď na otázku „kde?“. „*Velký celek umožňuje obsáhnout zrakem území, jež se pak bude ukazovat po částech, a určit zásadní prostorové vztahy, topografii místa tak, aby se divák podle možností sám uměl v tomto prostředí pohybovat.*“⁹⁰ Kromě toho divákovi nastaví roční období, ve kterém se daný film odehrává a uvede ho do kontextu doby. Jerzy Płażewski ve své knize uvádí příklad z filmu *V Pravé poledne*, první záběry nám ukazují setkání jezdců na malé stanici. Tento záběr nám sděluje, že se nacházíme na Divokém západě, že je pozdní jarní ráno a že to vypadá na pěkný den.⁹¹

Jednotlivec je málo viditelný, tento typ záběru se používá pro masové scény, ale také pro scény, kdy chce tvůrce zdůraznit osamění hrdiny. Na herce jsou kladeny vysoké nároky, hlavně v oblasti gestikulace, gesta musí být velká, až teatrální. Velký celek se nevyužívá tak často jako ostatní záběry, ale pokud je využíván minimálně, může to vést k dezorientaci diváka a narušit tak plynulost děje v čase a prostoru. Naopak velké množství velkých celků může vést k povrchnosti filmu, divák nemá možnost proniknout pod povrch, vstoupit do děje. Velký celek má zvláštní schopnost otevírat a uzavírat děj filmu. Na počátku se jedná o již zmiňovanou informační funkci, ale na konci se jedná o jakousi zobecňující platnost, neboli váhu konečného slova.

⁸⁹ BARAN, Ludvík. *Zázraky filmového obrazu*, Praha: Panorama, 1989, s. 59.

⁹⁰ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*, Praha: Orbis 1967, s. 40.

⁹¹ Płażewski, 1967

3.1.2 Celek

Celek zpřesňuje informace, které divák již získal. Do jisté míry je to nejpřirozenější záběr, postava je zobrazena celá. Přenáší pozornost z pozadí na hrdinu a na akci, která se právě odehrává. Spojuje tedy odpověď na otázku „kde“ s odpovědí na otázku „kdo“. Tento typ záběru byl hojně využíván při natáčení klasických grotesek. V současnosti se využívá jen málo, spíše jako přechod mezi velkým celkem a detailem. Popřípadě nahrazuje velký celek v interiéru, kde není velký celek možné použít. *„Používá se především tam, kde prostředí, zastoupené dosud v obraze významnou měrou, může hodně povědět o herci. Např. nová postava, kterou poprvé vidíme v jejím bytě nebo na jejím pracovišti, exponuje se obyčejně v celku. Z jedné strany je tu docela dobře vidět herce a jeho reakce, z druhé strany nám dost výrazné pozadí umožňuje, abychom si udělali představu o povolání dané postavy, o jejích zálibách, rodinných a hmotných poměrech.“*⁹²

3.1.3 Polocelek

V polocelku vidí divák celou postavu, prostředí, ve kterém se pohybuje hraje druhořadou roli. Využívají se hojně gesta herce. V některých případech je zaměňován s americkým záběrem. *„Polocelek byl nejužívanějším záběrem v groteskách a zůstal typickým záběrem pro zpravodajství, protože obsahuje už mnoho informací a v hraném filmu lidské vztahy.“*⁹³ Polocelek se rozlišuje pouze pod kolena, čili polocelek menší a nad kotníky, čili polocelek větší, který je určován počtem postav, například, dva, tři a půl, plný, atd.⁹⁴

⁹² PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*, Praha: Orbis 1967, s. 41.

⁹³ BARAN, Ludvík. *Zázraky filmového obrazu*, Praha: Panorama, 1989, s. 59.

⁹⁴ Baran, 1989

3.1.4 Americký záběr

Postava je ukázána zhruba ke kolenům, prostředí je divákem vnímáno pouze okrajově a vnímá ho jen prostřednictvím akce, kterou vykonává herec. Zásahu na tom, že tento typ záběru nabyl základního významu, má Griffith. *„Americký záběr je nejčastěji užívanou složkou dnešního filmu, která se ideálně hodí k filmování hrdinů při rozhovoru.“*⁹⁵ Někteří autoři spojují americký záběr s mechanismem lidského vnímání. Podle Lewickiho je americký záběr základním prvkem režisérova myšlení. Ostatní záběry jsou podle něj odchylky in plus nebo in minus. Dále říká, že přesně takto vidíme a vnímáme lidi, se kterými hovoříme.⁹⁶

V době němého filmu nebyl moc oblíben, velkou oblibu si získal s nástupem zvukového filmu. Tyto filmy obsahovaly velké množství rozhovorů mezi více osobami a americký záběr se ukázal jako nejvhodnější metoda pro tento typ natáčení. *„Umožňuje už docela přesně vyjádřit mimické umění zdrženlivě reagujících postav, ideálně se hodí k zachycení gestikulace (...) a kromě toho udržuje v zorném poli celou skupinu zaznamenávaje prostorové vztahy mezi jejími členy.“*⁹⁷ V některých publikacích se můžeme dočíst, že vznik amerického záběru je spojován s westernovými filmy, byl údajně používán proto, aby bylo jasné, kdo z postav má kolt a kdo ne. Vzhledem k tomu, že velké množství amerických záběrů zpomaluje tempo filmu a tvoří ho do jisté míry monotónním, využívá se pohybu v rámci záběru.

3.1.5 Polodetail

Polodetail se používá k rozvinutí akce, kterou divák zaregistroval v americkém záběru. Postava je zabírána zhruba do poloviny těla, odpadá

⁹⁵ Płażewski Jerzy: *Filmová řeč*, Praha: Orbis 1967, s. 41

⁹⁶ Płażewski, 1967

⁹⁷ Płażewski Jerzy: *Filmová řeč*, Praha: Orbis 1967, s. 42

gestikulace, ale je zde velmi zřetelná mimika. Prostředí divák už nevnímá. Vzhledem k velikosti záběru se do něj vejdou dvě, maximálně tři postavy. „*Polodetail je vhodný pro rozvíjení akce začaté v americkém plánu, když už víme, jaká je podstata konfliktu. Tvůrce tu odlišuje osoby pro děj nejdůležitější tím, že je izoluje od ostatních a plně na ně soustřeďuje divákovu pozornost.*“⁹⁸ Polodetail byl velmi oblíbený ve 20. letech, využíval se k psychologické introspekci postavy a k dosažení pocitu intimity. Mezi profesionály se ustálilo následující názvosloví:

- prsa zobrazují horní část postavy, zabírají se ještě prsa nebo ňadra, figura se řeže nad lokty,
- lokty ukazují užší polodetail se složenýma rukama, které jsou opřené nebo visící, záběr se řeže těsně nad lokty,
- ruce zabírají širší polodetail a umožňuje tak herci gestikulaci, v prostoru
- klín je polodetail nebo malý polocelek pořezávající postavu v pánvi⁹⁹

3.1.6 Detail

Detail není jen technickým pojmem, v éře němého filmu byl nazýván premiér plánem a byl „(...) rozhodující kategorií filmové specifičnosti a přesvědčivým dokladem odlišnosti filmového umění, který se uváděl hned vedle montáže. Byl alfou a omegou kinematografie, samou její esencí.“¹⁰⁰ V současnosti už není detail tolik privilegován, ale pořád zůstává nejdůležitějším nástrojem pro vyjádření emocí postavy. Detail začal ustupovat v době, kdy se prosadily zvukové filmy. Nelze ho však zcela vymístit, především při zobrazování lidské tváře. Dialog totiž nahradil pouze informační funkci detailu. Mimika herce stále hraje velkou roli.

⁹⁸ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*, Praha: Orbis 1967, s. 42, 43.

⁹⁹ Baran, 1989

¹⁰⁰ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*, Praha: Orbis 1967, s. 43.

Záběr ukazuje jen obličej a přináší pohled do emocionálního světa postavy. U detailu můžeme vyzorovat dva úhly, ze kterých lze na detail nahlížet. Jednak díky němu můžeme poznávat nové věci, nebo odhalovat bližší a nové skutečnosti, a jednak můžeme díky detailu vniknout přímo do děje. Detailu lidské tváře, který je nejčastější, se nedoporučuje užívat přes míru, mnoho detailů znemožňuje divákovi orientaci. Nedovoluje mu vybrat si, co chce zrovna pozorovat a do jisté míry mu přikazuje, co má vidět. V každém případě platí, že ke konci filmu počet detailů narůstá, úměrně tomu, jak se blíží rozuzlení filmu. Za tvůrce detailu byl dlouhou dobu považován Griffith, ale později bylo zjištěno, že prvním, kdo použil detail, byl G. A. Smith, který se zpočátku obával, že detail ukazující malou výseč skutečnosti, bude diváka šokovat a znejišťovat svou nesrozumitelností.

Detail byl hojně využíván montážníky v Sovětském svazu. Detail byl v montáži mnohem účinnější. Při používání detailů musíme také dbát na to, jaký záběr mu předchází, pokud by byl před detailem postaven krajní záběr, velký celek, byl by divák šokován. V některých případech se tohoto přechodu užívá záměrně. V praxi se ustálily speciální názvy jednotlivých detailů, které se používají pro lidskou tvář. Liší se podle toho, co přesně ukazují:

- doraz zobrazuje oči i ústa, řezaný detail ukazuje hlavu bez vlasů, ale s celou bradou,
- posazený detail ukazuje temeno vlasů, bradu a někdy i uzel kravaty,
- kravata nám ukazuje hlavu muže s mezerou nad temenem hlavy a uzlem kravaty,
- límeček zobrazuje hlavu ženy, výstřih je hlava ženy po špičku výstřihu na hrudi
- knoflíky ukazují hlavu až po první knoflíky na hrudi.¹⁰¹

¹⁰¹ Baran, 1989

3.1.7 Velký detail

Velký detail zachycuje podstatnou podrobnost nějaké části lidské postavy, například oči nebo ruku. Využívá se spíše než k vyjádření duševního stavu člověka, k vyjádření fyzických vlastností postavy. Ve většině případů se využívá k záběrům nějakého předmětu, který je důležitý pro děj. Pokud se používá pro lidský obličej, pak většinou pro zvýraznění krásy, ale častěji působí ironicky. Velmi často je velký detail používán v dokumentární a publicistické tvorbě. *„Velké detaily neživých předmětů lze rozdělit na informační a emocionální. Ty první, všední a z estetického hlediska málo zajímavé, ukazují prostě zblízka dějovou podrobnost, která by v jiném záběru byla nečitelná nebo by nebyla dost jasná. Jde o takové bezvýznamné záběry jako obsah nějaké zásuvky, text dopisu a nebo zpráva v novinách.“*¹⁰² U fyzické činnosti může velký detail odhalovat obsah daleko hlubší a může, mimo jiné, vyvolávat napětí, hrůzu nebo soucit. V praxi není obvyklé, aby film končil velkým detailem, ten totiž vzbuzuje otázky a žádá si odpovědi, ale často se stává předposledním záběrem, konec pak patří celku, popřípadě velkému celku.

3.1.8 Rakurs – sklon kamery

Rakurs je pojem z filmové branže a znamená sklon kamery, tedy úhel z jakého snímá kamera odehrávající se děj. Rakurs je nositelem emocionálních hodnot záběrů. *„Pomocí rakursu lze vyjádřit vlastní smysl výjevu (podtrhnout jej, zdůraznit, vyhrotit). Rakurs odhaluje subjektivní pohled postavy, vyvolává hodnocení dramatického jednání a závažnosti dramatické situace. Některé rekursy jsou více informativní, jiné mají silný emotivní přízvuk.“*¹⁰³

Rozlišujeme především nadhled, podhled, odklon od vertikály a v neposlední řadě zvláštní rakursy. *„Postavení kamery k snímanému objektu zvyšuje emocionální působivost obrazu. Nadhled tiskne člověka k zemi,*

¹⁰² PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*, Praha: Orbis 1967, s. 48.

¹⁰³ KULKA, Jiří: *Psychologie umění*, Praha: Grada, 2008, s. 331.

stlačuje prostor. Pohled dodává snímané realitě dojem monumentálnosti a majestátu, vyjadřuje exaltaci, triumf, autoritu, moc a sílu, zdůrazňuje vnitřní pocity hrdiny. Odklon od vertikály vyjadřuje porušení rovnováhy fyzické i duševní. Rakursy mívají symbolické zabarvení. Ve spojení s prudkým pohybem kamery nebo objektu jsou s to vyvolat stavy blízké autentickým pocitům.¹⁰⁴ Rakursy se užívají pro jejich psychologickou a dramatickou působivost, nesmí se jich však užívat příliš mnoho, to vede k neutralizaci jejich účinků.¹⁰⁵

Nadhled

Obzor se nachází v horní části obrazu nebo dokonce nad ním. Pokud je použit pro záběr jedné postavy, tiskne člověka k zemi, činí ho menším, osamělým, podřízeným cizí moci, bezradným, hodným soucitu. Mnohem častěji však navozuje pocit odstupů, klidu a ladnosti. Pokud je využíván při záběrech davové scény, má nadhled informační hodnotu. Říká nám, jak velký dav je a co dělá. Čím výše je kamera umístěna, tím přehlednější je scéna. Dramaticky je nadhled využíván pro přehledné rozvíjení děje. Pokud chceme dosáhnout efektu zploštění a zkrácení, pak použijeme totální nadhled, který může také odlidšřovat a satirizovat. Zřídka se vyskytují záběry svise dolů. „*Lidská postava je v nich redukována na lebku, ramena a špičky bot, což vždycky budí podivný dojem, který nemá v naší denní skutečnosti obdobu.*“¹⁰⁶ Díky nadhledu vzniká u diváka iluze, že se dívá na předmět na plátně shora, i když sám sedí hodně nízko.

¹⁰⁴ Rakurs [online]. [cit. 2012-01-19] Dostupné z: <http://www.nfa.cz/rakurs.html>

¹⁰⁵ Kulka, 2008

¹⁰⁶ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*, Praha: Orbis 1967, s. 59.

Podhled

U podhledu se na rozdíl od nadhledu nachází obzor v dolní části obrazu, někdy dokonce pod ním. Pokud se jedná o podhled člověka, tak ten vyzvedává, zvětšuje, vyjadřuje triumf, autoritu, moc. Vytváří pocit monumentality, majestátnosti, síly, moci a hrdosti. Pokud použijeme totální podhled, pak docílíme opět zploštění, zkrácení, divák bude mít pocit lehkosti. I totální podhled může působit odlidštěně, satiricky a komediálně. Spodní rakurs se někdy využívá pro pohled z úrovně hrdiny. Často se těchto záběrů užívá v případech, kdy je potřeba naznačit závrat, ztrátu vědomí nebo dokonce smrt postavy. Kolmé záběry vzhůru se neužívají téměř vůbec, pouze v některých případech, pro získání dojmu trojrozměrnosti.

Odklon od vertikály

Odklon od vertikály znamená, že linie obzoru není v rovnoběžné poloze k spodnímu rámu okénka. Odklon se využívá pro demonstraci chorobných stavů lidské psychiky, dále pak pro perspektivu opilce nebo člověka, který není zcela při smyslech. „*Odklon může zesilovat efekt sráznosti. (...) Tímto těžko postřehnutelným způsobem zvyšuje dojem namáhavosti výstupu, ale jen v případě, že není v okénku linie obzoru, moře, nebo rovinaté plochy, jež by prozrazovala, že efekt je umělý.*“¹⁰⁷ Vychýlené záběry překonávají možnosti lidského vnímání, lidské oko automaticky zhorizontálňuje linii obzoru, i když člověk nakloní hlavu na stranu. Tento výrazový prostředek je velice radikální a pro jeho užití musí mít autor opodstatnění.

¹⁰⁷ PŁAŻEWSKI, Jerzy: *Filmová řeč*, Praha: Orbis 1967, s. 61.

Zvláštní rakursy

Pro užití těchto prostředků, musí mít autor pádný důvod. Pokud totiž není jejich užití logicky zdůvodněno, unikají pozornosti diváka, a to nejčastěji v emocionálně vypjatých scénách. Je tomu tak proto, že divák věnuje pozornost ději, nikoli technické stránce věci.¹⁰⁸ Zvláštní rakursy se využívají k symbolicky zabarveným postojům, které nějakým zajímavým způsobem řeší problém s prostorem. V některých případech k nim režisér sáhne, když dekorace neodpovídá požadavkům inscenace daného záběru. Někdy to může vést k deformaci snímaného objektu, vytváří se tak dramatické napětí.

3.1.9 Optická kresba

Optická kresba je velmi úzce spojena s typem objektivu, osvětlením a perspektivou. Právě typ objektivu má podstatný vliv na ráz obrazu a na jeho perspektivu. Správně zvolený objektiv může zdůraznit obsah daného záběru. Nejčastěji se využívají teleobjektivy a širokoúhlé objektivy. Oba vyvolávají dojem deformace přirozené perspektivy lidského vidění, tedy poměru velikosti předmětů bližších k předmětům vzdálenějším. Například, krátká ohnisková vzdálenost vyvolává iluzi, že předměty ležící směrem od kamery se vzdalují mnohem rychleji, dále vytváří pocit hloubky dekorace.

Oproti tomu teleobjektiv pocit hloubky likviduje. V interiéru vytváří pocit stísněnosti, proto se většinou používá v exteriéru, kde působí vzdálené předměty jako by byly zvětšeny. V případě, že probíhají dvě dějové linie, může kameraman použít tzv. transfokaci, tedy změnu ohniskové vzdálenosti. Tak rozhoduje o tom, na co se bude divák soustředit. Díky transfokátoru je možné měnit obrazový úhel a vyvolat dojem nájezdu popřípadě odjezdu. *„Nájezd odpovídá potřebě člověka přiblížit se k ohnisku*

¹⁰⁸ Płażewski, 1967

děje a prohlédnout si podrobnosti. (...) Odjezd situaci deformuje, divákovi připomíná jeho účast pouze vně děje.“¹⁰⁹ Deformace perspektivy můžeme dosáhnout použitím tzv. ptačí nebo žabí perspektivy. Ptačí perspektiva snímá obraz z velké výšky a žabí naopak snímá obraz ze země. Kromě deformace vzdálenosti, může typ objektivu ovlivnit i rychlost pohybu. Dále jsou zde dva směry, ze kterých je možné točit. „Subjektivní, zaujímá polohu figury a ukazuje její vidění a objektivní, pozoruje figury a jednání z neutrálních pozic.“¹¹⁰

3.1.10 Kompozice záběru

Kompozice záběru velmi silně ovlivňuje divákovu reakci. Kameramani při tvorbě kompozice vycházejí z poznatků malířství. „Kompozice filmového obrazu je taková organizace lidí, předmětů, prostoru, osvětlení a děje (pohybu), aby divák rychle a snadno vnímal smysl hry, význam děje a byl současně uspokojen i výtvarným řešením obrazové plochy.“¹¹¹ Hlavním prvkem kompozice je pohyb. „Pohyb na plátně je s to zastínit vše ostatní. Jeho izolací v rámu filmového obrazu neobyčejně vzrůstá jeho sugestivní expresivnost.“¹¹² Kompozice má jisté dramatické funkce, jako je zvýšený zájem, překvapení nebo narážka. U kompozice záběru se můžeme setkat s tzv. otevřenými a uzavřenými záběry. Otevřené záběry jsou popisné a ilustrativní, zatímco uzavřené záběry jsou intimní a prostorově působivé.

¹⁰⁹ŠTROBLOVÁ, Soňa: *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa, Filmová a televizní dramaturgie a programová skladba*, Praha: UJAK, 2009, s. 56.

¹¹⁰SHELLMANN, Bernhard: *Média: základní pojmy - návrhy - výroba*. Praha: Europa-Sobotáles, 2004, s. 228.

¹¹¹KULKA, Jiří: *Psychologie umění*, Praha: Grada, 2008, s. 337.

¹¹²KULKA, Jiří: *Psychologie umění*, Praha: Grada, 2008, s. 337.

3.2 Zvuková složka

Zvukovým se film stal až ve 30. letech minulého století. Němý film měl sice svou tradici, ale s technickým pokrokem a příchodem zvuku bylo více než jasné, že film bude nadále pokračovat jako zvukový. Avšak období němého filmu nebylo na škodu, díky němu se výrazně urychlilo estetické formování filmu. Dá se předpokládat, že bez tohoto vývojového stupně, by byl vývoj podstatně delší.

Zvukový film přinesl živou řeč, hudební projev, hlukovou atmosféru neboli ruchy a ticho, to jsou základní složky zvuku ve filmu. Ke konci němé éry už byly titulky mezi záběry příliš dlouhé, narušovaly kontinuitu díla a ztěžovaly jeho vnímání. Problémy byly také s tím, že ruchy a dramatická atmosféra, kterou hudba ve filmu obstarává, se titulkem nedala vyjádřit. K využívání zvuku bylo třeba začít s rozbořením vnímání zrakových a sluchových vjemů. Sluchové vnímání se od zrakového liší ve třech aspektech:

- „Slyšíme zvuky z celého prostředí, jež nás obklopuje (360°), kdežto vidíme ze svého okolí vždy jen výseče (v poli ostrého vidění asi 50°, spolu s polem okrajového vidění asi 120°). Odtud vyplývá nadmíru závažná možnost logicky užívat zvuků, jejichž zdroj není na plátně viditelný.
- *Obrazy vidíme postupně vždy jeden po druhém, kdežto odlišné zvuky se překrývají, lze je míchat, sčítat atd.*
- *Náš rozum provádí přísný výběr z doléhajících zvuků a sděluje vědomí jenom ty, jež mají určitý význam: jsou z okruhu našeho zájmu, překvapují svou neobvyklostí nebo intenzitou.“¹¹³*

Z počátku se využívalo absolutní synchronizace obrazu a zvuku, po čase se tento postup ukázal být nesnesitelným. Přistoupilo se proto k asynchronům, které se ukázaly jako výhodnější.

¹¹³ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*, Praha: Orbis 1967, s. 122.

Na počátku zvukového filmu nebyly jednotlivé zvukové složky vyvážené, k jisté rovnováze došli filmoví tvůrci až časem.

Zvláštním případem zvukové složky filmu je ticho, může mít emocionální funkci, může diváka například znervóznit nebo zvýšit napětí. Čím je okamžik ticha delší, tím stoupá napětí. Ticho má moc filmový čas do jisté míry prodloužit. Vzbuzuje v divákovi jisté očekávání. Ekvivalentem ticha v dialogu je mlčení. „*Filmové ticho je tedy určitou formou zvuku, nikoli samostatnou zvukovou kategorií. V systematické pojmu má obdobné místo jako zvuková atmosféra, která je právě tak jistou formou základních druhů filmového zvuku – mluveného slova, hudby a ruchu.*“¹¹⁴

3.2.1 Živá řeč

Živá řeč je ve filmu demonstrována dialogem, jejím základem je slovo. Ve filmu má slovo dvě roviny, můžeme na něj nahlížet jako na akustickou surovinu, tedy jako na zvukový projev postavy. Můžeme ho jednoduše pokládat za prvek dialogu. Rozdíl mezi těmito přístupy je v jejich působení na diváka, v prvním případě působí emocionálně a v druhém racionálně. V současnosti dává publikum přednost obrazu, před přemírou dialogu. Zcela opačně tomu bylo na počátku zvukového filmu, diváci očekávali mnoho dialogů.

Slovo – akustická rovina

Akustickou rovinu můžeme také nazývat foneticko-výrazovou, působí na emoce diváka. Lze sem zařadit intonaci hlasu, artikulaci a dikci. „*Slovo, synchronně spjaté s obrazem postavy, je nástrojem její charakteristiky a svým významem se řadí po bok kostýmu, masce a gestice. V první řadě ovšem*

¹¹⁴ MOUDRÝ, Jiří, Bláha, Ivo: *Úvod do oboru zvuková tvorba* [online]. [cit. 2012-01-25] Dostupné z: http://ftf.vsmu.sk/files/MoudryBlaha_UvodDoZvuku.pdf

*určuje hrdinu obsah jeho výpovědi, ale forma této výpovědi se vysouvá před obsah daleko častěji, než se má zato.*¹¹⁵

Slovo – prvek dialogu

Slovo ve filmu má také lexikálně-gramatickou složku, která divákovi předává smysl. Filmové slovo, je prvkem obsahu a dramaturgickým materiálem. Vyskytuje se ve třech podobách: synchronně s obrazem jako dialog, asynchronně s obrazem jako vnitřní monolog a komentář k ději. Tyto jednotlivé varianty promluv se kromě zpracování a použití, liší také charakterem zvuku. Vnitřní monolog mívá intimní zabarvení, zvuková retrospektiva může mít určitou míru dozvuku. Normální dialog by měl být charakterizován reálnou barvou a přirozenou zvukovou perspektivou. Dialog a obraz mají mezi sebou následující vztahy:

- *„Dialog vyvolává nové obrazy*
- *Dialog obohacuje obraz*
- *Dialog opakuje obsah obrazu*
- *Dialog objasňuje otázky nevyjádřené obrazem*¹¹⁶

3.2.2 Hudba

Hudba měla ve filmu své místo mnoho let před tím, než film poprvé promluvil. Hudba ho doprovázela již v němé éře, při promítání hrál v promítacím sále hudebník, nejdříve jako improvizovaný doprovod, později byly společně s kotouči filmu distribuovány i partitury pro orchestr.

¹¹⁵ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*, Praha: Orbis 1967, s. 292.

¹¹⁶ PŁAŻEWSKI, Jerzy: *Filmová řeč*, Praha: Orbis 1967, s. 294

Hudba je účelově nerealistickým prvkem filmu. Filmová hudba je postavena především na dvou zásadách. Jednak je založena na tom, že doprovodná hudba zněla nepřetržitě, každá scéna byla doprovázena odpovídajícím hudebním podkladem. Tato zásada se vyvinula především z praktických důvodů, bylo potřeba přehlušit zvuk promítací aparatury. Druhá zásada vycházela z potřeby hudbou ilustrovat jednotlivé scény. To však bylo pořád nedostačující. „*Hudba technicky s filmem nespojená zanechávala ovšem pocit neuspokojení: znemožňovala přesnou synchronizaci s obrazem.*“¹¹⁷ Později se začali tvůrci snažit o synchronizaci hudby s obrazem.

Hlavním úkolem hudby je emocionálně připravit diváka na prožití filmu. Hudba ve filmu působí především na divákovy emoce. Spottiswoode rozděluje filmovou hudbu podle jednotlivých funkcí:

- *„Imitační – napodobování přirozených akustických efektů*
- *Komentátorskou – zpravidla ironický divákův komentář k vizuální stránce filmu*
- *Evokativní – spojování hudby s určitým vizuálním obsahem*
- *Kontrastní – stavění hudby do protikladu k obrazu*
- *Dynamickou – používání zvukových ekvivalentů obrazu zdůrazňujících rytmus*“¹¹⁸

Ve filmu se objevuje hudba reálná, tedy taková, která má v ději opodstatnění a jejíž zdroj vidíme v obraze. Dále pak film obsahuje hudbu, která „(...) *podmalovává nebo dotváří náladu některých scén. V obou případech může jít buď o hudbu archívní, při jejím vzniku s filmem nesouvisející, nebo hudbu komponovanou přímo na daný film.*“¹¹⁹ Jinými

¹¹⁷PLAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis 1967, s. 278.

¹¹⁸PLAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis 1967, s. 280.

¹¹⁹VALUŠIAK, Josef: VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby: AMU = DAMU + FAMU + HAMU*. 3. rozš. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2005. s. 20.

slovy, můžeme filmovou hudbu rozdělit na hudbu transcendentální a imanentní.

Transcendentální hudba

Může to být například hudba, kterou slyšíme při počátečních titulcích nebo při vyjádření nálad. Je to hudba komentující. „*Transcendentní hudbou nazýváme veškeré hudební projevy, jejichž zdroj není na místě dramatické akce, netvoří její logickou součást.*“¹²⁰ Má ve filmu větší místo a mnohem lépe plní funkci emocionální přípravy diváka. Transcendentální hudbu můžeme ještě dělit podle funkce na imitační, ilustrativní a svébytnou. Z nichž největší službu obrazu prokazuje hudby svébytná.

Imanentní hudba

Jak již bylo řečeno imanentní hudba, je hudba, u níž vidíme v obraze její zdroj a která vyplývá z děje filmu. Tato hudba má jisté dramatické funkce. Může být nositelem děje, prvkem děje nebo může fungovat jako hudební žert.

3.2.3 Hluková atmosféra

Hlukovou atmosféru můžeme označit jako ruchy. Jsou to zvuky, které nejsou artikulované. Jedná se o třetí složku filmového zvuku. Jsou to všechny efekty, šumy, šelesty, hřmoty, klapoty, pleskoty, atd. Ruchy velmi často ilustrují dění na plátně nebo dokreslují atmosféru scény. Pokud nejsou v obraze, mají dramatickou funkci. Divák slyší například psa nebo sirénu a očekává nějaký zvrat. Ruchy mohou být nabírány přímo při natáčení, použitím kontaktního zvuku nebo mohou být dodány po natáčení. V druhém případě jsou vytvářeny specialistou ručařem, který daný zvuk vyrobí ve studiu.

¹²⁰ PŁAŻEWSKI, Jerzy: *Filmová řeč*, Praha: Orbis 1967, s. 280.

Ruchy je možné rozdělit na ruchy přirozené, které vznikají přímo při filmové akci a snímají se spolu s dialogy a okolním zvukem prostředí do společného zvukového záznamu nebo se nahrávají samostatně s cílem dosáhnout čisté nahrávky jednotlivých ruchů. Dále jsou to ruchy uměle vytvořené. Jak již bylo řečeno, jsou vytvářeny ve studiu, dnes velmi často pomocí digitální technologie. Uměle vytvořené ruchy můžeme dále rozdělit na reálné a stylizované. *„Reálné ruchy odkazují k určitému reálnému zdroji zvuku. Vytvářejí-li se uměle, jde o nápodobu ruchů přirozených. Tyto ruchy mohou být jednoznačné (určitelné bez pomoci zraku) nebo víceznačné (určitelné jen za pomoci vizuální či jiné informace). Vedle reálných ruchů se uplatňují ruchy v různé míře zvukově stylizované, a to od podoby jemného ozvláštnění reality až k podobě ruchů nereálných, které se neopírají o zvukovou realitu světa, ale např. spoluvytvářejí obraz světa science fiction.“*¹²¹

¹²¹MOUDRÝ, Jiří, Bláha, Ivo: Úvod do oboru zvuková tvorba [online]. [cit. 2012-01-25] Dostupné z: http://ftf.vsmu.sk/files/MoudryBlaha_UvodDoZvuku.pdf

3.3 Stříhová skladba

Stříhová skladba je ve své podstatě nejdůležitější složkou filmové řeči. Právě při stříhu vzniká film, tak jak ho známe. Záběry a zvuk jsou jen polotovary, ze kterých je ve střížně poskládán celý příběh. „*Do stříhové složky filmové řeči řadíme všechny prvky, které ovlivňují základní skladbu filmového obrazu. Jedná se o prvky aktivní, které ovlivňují realizační průběh, kam patří aranžování a inscenování akcí, optimální umístění zařízení a dále pak prvky pasivní, kam řadíme filmové triky, filmovou interpunkci a filmový stříh.*“¹²²

Stříhová skladba prošla dlouhým vývojem, a kromě technické operace, je důležitým nástrojem, který filmoví tvůrci používají pro emocionální působení. Stříh je specifickým výrazovým prostředkem filmu. S moderní stříhovou skladbou je spojován David Wark Griffith. Velmi uznávaným teoretikem filmové skladby byl Sergej Ejzenštejn, který poměrně přesně popsal použití montáže.

3.3.1 Filmový stříh

Stříh pracuje s principem otázek a odpovědí. V jednom záběru je položena otázka a v následujícím je na ni odpovězeno, nemusí na ni však být odpovězeno zcela. V některých případech jsou záběry spojeny pouze asociativně. „*Záběry se tedy sváží jedině tím, že o sebe navzájem v divákově vjemovém pochodu narazí a vykřenou přitom jiskru. Podmínkou toho je, že každý záběr musí položit jasnou tezi, která se smyslovou cestou (vizuální i auditivní) zakoření v divákově vědomí a každý následující záběr na tuto tezi a na její stopu v divákově paměti zaútočí.*“¹²³ Stříh můžeme také nazvat montáží, což je vlastně spojení dvou záběrů. „*Montáž organizuje*

¹²²ŠTROBLOVÁ, Soňa: *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa, Filmová a televizní dramaturgie a programová skladba*, Praha: UJAK, 2009, s. 59.

¹²³KULKA, Jiří: *Psychologie umění*, Praha: Grada, 2008, s. 340.

filmový materiál sestavením (na papíře nebo na stříhacím stole) jednotlivých záběrů v určité posloupnosti časové (dramaturgická skladba) a příčinné (asociativní skladba), přičemž se tomuto materiálu dodává patřičný rytmus a plynulost (technický střih).¹²⁴ Asociativní skladbě se do jisté míry věnoval Sergej Ejzenštejn. Přesněji se věnoval montáži atrakcí, o níž můžeme říci, že vytváří mezi dvěma obrazy smysl, který přímo neobsahují, ale vychází z jejich vztahu.

Rytmus je často spojován s technickým střihem. Přišel k filmu z hudební praxe. „Rytmus je v hudbě definován jako pravidelné střídání přízvučných a nepřízvučných dob. U filmu jim nejčastěji rozumíme frekvenci střídání záběrů, ale toto hledisko je zcela povrchní. Sledujeme-li jediný záběr, můžeme v něm objevit pravidelné změny v pohybu herců, v obsahu předního či zadního plánu apod.“¹²⁵ Pokud se budeme zabývat technickým střihem, setkáme se s tzv. kontinuitním střihem, který vznikl v roce 1917, propojením tří základních technik. „Spojuje-li střih sérii záběrů, bude jasnosti ve vyprávění dosaženo tehdy, když divák porozumí, jak se prostorově a časově záběry navzájem vztahují.“¹²⁶ Kontinuitní střih zahrnuje tři typy střihu:

- Křížový střih – Vytváří dojem, že dvě akce probíhají současně. S rozvojem křížového střihu je spojován D. W. Griffith. V některých literaturách je nazýván paralelní montáží nebo také montáží souběžnou. Souběžná montáž paralelně rozvíjí dva či více motivů na základě logické, nebo myšlenkové souvislosti
- Analytický střih – Rozděluje filmový prostor do oddělených složek. Tvůrci ho dosahovali prostřihem akce. Celek ukázal prostor a některý z bližších záběrů zvýrazní malý objekt nebo výraz tváře.
- Návazný střih – Používal se v tzv. honičkových filmech. V některých scénách se herci pohybují směrem z jednoho prostoru do jiného. Je velmi důležité udržovat směrovou linii, postavy se musí pohybovat

¹²⁴ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*, Praha: Orbis 1967, s. 143.

¹²⁵ VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby AMU = DAMU + FAMU + HAMU*. 3. rozš. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2005. s. 11.

¹²⁶ THOMPSONOVÁ, Kristin, Bordwell David. *Dějiny filmu přehled světové kinematografie*, Praha: AMU, NLN, 2004, s. 54

stejným směrem v obou scénách. Návazný střih je důležitý pro orientaci diváků v ději. Subjektivní záběr, jak je nazýván tento typ střihu, se také používal dvojité, tedy postava se dívá mimo záběr a prostřihne se na druhou postavu, která se také dívá mimo záběr, čili na první postavu. Tento typ střihu se začal nazývat křížovým pohledem.

3.3.2 Filmová interpunkce

Zatímco střih se zabývá spojováním dvou záběrů, filmová interpunkce se zabývá spojováním větších sekvencí. Filmová interpunkce se po technické stránce vyvinula z raných filmových triků, ale její předobraz můžeme hledat v dramatu a literatuře, kde jsou výrazně uplatňovány. Dále také v hudbě, zde už není interpunkce tak markantní. „*Umožňuje divákovi, aby se vzpamatoval, aby samostatně uvažoval, aby si zrekapituloval předcházející část výtvoru, vede ho k zamyšlení nad konstrukcí díla, umožňuje, aby správně chápal autorův záměr.*“¹²⁷ Nutnost zavést interpunkci do filmů souvisela s délkou filmů. Přišla ve chvíli, kdy přesáhl film délku patnáct minut.

- Titulek - Prvním typem filmové interpunkce byl titulek mezi záběry, který uváděl diváka do děje při sledování němých filmů. Po příchodu zvuku titulky jako interpunkce zanikly.
- Zatmívání a rozetmívání - Velmi často se používá zatmívání a rozetmívání. Tento postup lze různě kombinovat. V každém případě dává divákovi čas na zorientování, po zatmívání z pravidla následuje celek, který má informační hodnotu. Příliš mnoho zatmívaček a rozetmívaček silně zpomaluje tempo a snadno unaví publikum.
- Prolínání – Prolínačka spočívá v plynulém přechodu neboli záměně dvou záběrů, přičemž první zaniká a je prostupován jiným.

¹²⁷ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*, Praha: Orbis 1967, s. 183

Na rozdíl od zatmívání a rozetmívání, musí být při prolínačce mezi záběry přímá souvislost. Často se využívá při retrospektivě.

- Další formy interpunkce – Další formy nejsou využívány tak často, jako zatmívání a rozetmívání a prolínání. Je to rozostření, které se často využívá v dokumentárním filmu. Dále potom švenkování, stíračka, kdy je jeden záběr postupně vytlačen jiným a nepravá stíračka, kdy dva záběry odděluje prostý stříh.¹²⁸

3.3.3 Filmový trik

Z počátku byla za trik považována jakákoliv změna obrazu. S filmovým trikem je spojován Gerges Méliès, který zavedl dvojexpozici, prolínání. Dále se hojně využívalo zadní projekce. Všechny triky byly v podstatě vynalezeny náhodou, omylem. Prvním filmovým trikem byl stop trik, který začal používat Georges Méliès na začátku 20. století. Vynalezl ho úplnou náhodou. Při natáčení na ulici se mu zasekla kamera, po chvíli se kamera zase rozjela, ale dění na ulici se mezi tím změnilo. Díky tomu se daly zaměňovat postavy, bylo také možné nechat někoho zmizet. Dále byla využívána zadní projekce, kdy herec stál před plátnem, na které se promítal obraz.

¹²⁸ Thompsonová, Bordwell, 2004

4. KONSTRUKCE REALITY VE FILMU

S pojmem realita jsme se již blíže seznámili v první kapitole. Konstrukce reality je pojem, který si přiblížíme nyní. Tento pojem úzce souvisí s filmem. „*Film je jediným uměním, schopným všechny aspekty reality trvale fixovat.*“¹²⁹ Právě pro tuto vlastnost je film někdy nazýván analogonem reality. Díky filmu si udržujeme určitý odstup od reality. Můžeme si vyzkoušet kontakt s realitou, aniž bychom se museli bát změn v realitě skutečné. Film je jakýmsi modelem reality. Tento model buď může diváka utvrzovat ve shodě s autorem, nebo ho může naopak podnítit k nesouhlasu s autorovým viděním světa. Film je vždy odrazem reality okolního světa, který má ve vědomí autor. Filmová realita, neboli předkamerová, je spojena s realitou skutečnou pomocí prvků, které autor včleňuje z reality skutečné do předkamerové. Tento výběr může být zásadní pro přetvoření reality, a nebo ovlivnění vnímání této reality divákem.

Konstruovanou realitu budeme vztahovat k filmové tvorbě, což úzce souvisí s kapitolou následující, kde se budeme zabývat filmovými žánry. Velké rozdíly v konstruování reality jsou dány právě tím, zda se jedná o dokument nebo hraný film. V případě hraného filmu závisí na daném superžánru, žánru nebo subžánru. V každém případě platí, „(...) že film se má obracet ke skutečnosti, protože má „fotografický základ“, je připraven svědčit a dokumentovat, protože byl vytvořen, aby zachycoval to, co stojí před kamerou.“¹³⁰ Jost ve svém díle hovoří o typech audiovizuálních znaků, které dodávají pravdivost dokumentu. Jedná se o následující znaky:

- „*Znaky světa: obraz je pojímán jako ikona, která se v jistých aspektech podobá světu, v němž žijeme.*

¹²⁹BERNARD, Jan. *Jazyk, kinematografie, komunikace: o mezeře mezi světy*. Praha: NFA, 1995, s. 50.

¹³⁰CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha: AMU, 2008, s. 34.

- *Znaky autora: pravdivost obrazu je ukotvena v tom, kdo je jeho původcem, nebo v tom, kdo jej užívá, většinou prostřednictvím vztahu založeného na indexu.*
- *Znaky dokumentu: pravdivost dokumentu lze posoudit ve vztahu k dalším podobným dokumentům. Zde se dostáváme k více či méně konvenčním zákonitostem žánru.*¹³¹

Film působí na diváka pomocí vlastních výrazových prostředků, jako je filmová řeč, o které jsme již hovořili. Realita zobrazovaná v hraných filmech využívá nejasné hranice mezi realitou a fikcí. Moc, kterou má filmový tvůrce nad divákem, byla často zneužívána. Určitá úprava reality ve filmu vedla až ke vzniku propagandistických filmů. Tyto úpravy se týkaly především dokumentárních filmů, u kterých je toto nebezpečí největší. Divák má tendenci dokument považovat za nefiktivní a podle toho, pak nakládá s informacemi, které mu tvůrce předkládá.

Nejvýrazněji byly filmy k propagandě využívány v nacistickém Německu a v Sovětském svazu, nesmíme však zapomenout na filmy využívané pro nábor vojáků do armády v USA. Nejvíce propagandistických filmů v USA vzniklo v době války ve Vietnamu. Měly za cíl přesvědčit národ o správnosti války ve Vietnamu. V současnosti se s podobnou propagandou můžeme v USA setkat v souvislosti s válkou v Iráku nebo v souvislosti s útoky na Světové obchodní centrum, v roce 2001. V Německu vznikaly fiktivní dokumenty pod taktovkou Leni Reifensthalové. V Sovětském svazu byly dokumenty a filmy přestříhávány, vyvinula se zde díky tomu montážní škola. Stříh je v konstrukci reality jistě nejdůležitějším prostředkem, spojením dvou záběrů je možné zcela změnit běh věcí. Každá doba přinesla do kinematografie svůj vlastní pohled na realitu a její konstruování ve filmu.

¹³¹JOST, Francois. *Realita/fikce: říše klamu*. Praha: AMU, 2006, s. 15.

4.1 Počátky

Na počátku kinematografie se film rozdělil na dokument, který ukazoval realitu takovou, jaká skutečně byla. Tvůrci se snažili zaznamenávat reálné události a dokumentovat tak dění v okolním světě. Film byl pokládán za oživlou fotografii a byl k dokumentaci hojně užíván. „*Kinematograf neukazuje historii v její plné podobě, ale ukazuje, co je nepochybné a představuje absolutní pravdu.*“¹³² Jedním z prvních dokumentárních filmů byl *Příjezd vlaku*. Film ukazoval zcela obyčejnou věc, vlak blížící se do stanice. Z počátku nebyla lokomotiva téměř rozpoznatelná, ale jak se přibližovala ke stojící kameře, vyvolávala ve filmových sálech výkřiky opravdového zděšení a někdy dokonce útky méně odolných diváků. Tím byly položeny základy dokumentu.

Kromě dokumentu, byl představen film hraný, *Pokropený kropic*. Tento film představoval první filmový gag. „*Otevřel cestu nejen komedii, žánru tak hojně zastoupenému v prvních desetiletích filmu, ale vlastně všem hraným filmům, tzn. hraným podle napsaného scénáře a filmům užívajícím dramatickou akci.*“¹³³ Prvním, kdo postavil film zcela mimo realitu, a udělal z něj snový svět, byl Méliès. Filmy natáčel v ateliéru a jeho díla měla přesnou kompozici. Byl to právě on, kdo vymyslel a používal první triky na plátně. Právě díky trikům se Mélièsovi dařilo vyhybat kopírování skutečnosti.

Do jisté míry jsou tyto dvě linie stavěny proti sobě jako dvě odvrácené strany jedné mince. „*Protiklad, který se někteří lidé snaží spatřovat mezi posláním kinematografie, zasvěcené téměř dokumentárnímu projevu reality a mezi možnostmi, které filmová technika nabízí pro únik do fantastična a snů, je v podstatě uměle vykonstruovaný. (...) Fantastičnost ve filmu*

¹³² PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu: 1985-2005*. Praha: Academia, 2009, s. 36.

¹³³ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu: 1985-2005*. Praha: Academia, 2009, s. 29.

je umožněna jen neodolatelným realismem fotografického obrazu, a právě on nám vytváří něco neuvěřitelného a zasazuje to do světa viditelných věcí.“¹³⁴

4.1.1 Francouzský impresionismus

Film byl silně ovlivněn tím, co se dělo ve společnosti. Po první světové válce, začali filmoví tvůrci na realitu a její zobrazování nahlížet jinak. V různých částech světa se postupně vyvinuly národní směry. Ve Francii to byl impresionismus, který se soustředil na vnitřní pocity postav a jejich vnitřní svět, který pomocí triků vyjadřoval. Impresionisté využívali všech možných postupů k subjektivizaci děje. K vytvoření pocitu reálného času se využívaly zpomalené záběry a pro vyjádření náhlého pohnutí mysli byly naopak používány rychlé střihy. Impresionisté realitu zkreslovali a upravovali pomocí zakřivených zrcadel, pomocí barevných filtrů, používali pohyblivou kameru nebo rozostření objektivu.

4.1.2 Německý expresionismus

Naproti tomu v Německu vznikl expresionismus, který bojoval proti realismu. Expresionisté užívali extrémních deformací vnějšího vzhledu k zachycení vnitřní emocionální reality, která by jinak zůstala neodhalena. Dále využívali nerealistické barvy s černými konturami, velké siluety, groteskní, úzkostné výrazy. Velký důraz byl kladen na kompozici jednotlivých záběrů. Děj se mnohdy zastavil nebo zpomalil, jen proto, aby se přestylizovala kompozice. *„Pochmurná atmosféra těchto filmů odpovídala epoše poválečného chaosu, nepřehledného zmatku a nervózního neklidu poraženého Německa.*“¹³⁵ Herecké výkony byly stejně jako prostředí deformované, a tím vzdálené realitě okolního světa. Tvůrci se snažili o bezprostřednost a extrémní vyjádření emocí. Filmy měly velmi často

¹³⁴BAZIN, André. *Co je to film?*. Praha: Československý filmový ústav, 1979, s. 24.

¹³⁵ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu: 1985-2005*. Praha: Academia, 2009, s. 61

otevřené konce. Expresionistické filmy byly přijímány jako únik od reality, právě proto, že se jí vůbec nepodobaly.

4.1.3 Ruský formalismus

Jiným způsobem přetvářeli realitu tvůrci v Sovětském svazu. Vznikla zde tendence nazývaná formalismus. Často je formalismus srovnáván právě s expresionismem. Musíme však mít na paměti, že formalismus je mnohem specifičtější a je založen na vědeckém základu. Mnohem více se zabývá jednotlivými prvky, detaily, které se společně podílejí na výsledném díle. Politická garnitura si uvědomovala moc filmu a využívala ho k propagandistickým účelům. Většina filmů, která vznikla, byly dokumenty, jejich natáčení se věnoval především Dziga Vertov.

Ve 20. letech se objevila skupina, pro kterou se časem ustálilo označení Montážníci. Jejich postupy spočívaly v přestřihávání zahraničních dokumentů a filmů tak, aby je bylo možné využívat k propagandě. Dnes již není pochyb o tom, že sovětské tvůrci se nesnažili pouze o zachycení reality, ale také se jí snažili pozměnit. Na základě této práce, se vyvinuly zajímavé experimenty. Jedním z experimentátorů byl Lev Kulešov. Kulešov založil malou skupinu a jeho žáci společně zkoušeli princip stříhu nyní známý jako Kulešovův efekt. Kulešov díky své práci dokázal, že je možné realitu jednoho záběru ovlivnit záběrem následujícím. „*Kulešovova skupina vzala tři totožné záběry dobře známého předrevolučního herce Mozzuchina a prostříhala je záběry talíře polévky, ženy v rakvi a malé holčičky. (...) Diváci žasli nad Mozzuchinovou jemnou a působivou schopností vyjádřit tak různorodé emoce: hlad, smutek, dojetí.*“¹³⁶

Na základě těchto experimentů se vyvinuly dvě teorie montáže, podle Pudovkina se montáž využívala pro ovlivnění diváka, byla metodou, která psychologicky vedla diváka. Tvrdil, že smyslem montáže je podporovat

¹³⁶MONACO, James: *Jak číst film – Svět filmu, médií a multimédií*, Praha: Albatros 2004, s. 407-408.

naraci a neměnit ji. „*Pro Ejzenštejna měla montáž za cíl vytvářet ideje, novou realitu, spíše než podporovat naraci, starou realitu prožitku.*“¹³⁷

Ejzenštejn používal metodu atrakce, spojoval dva naprosto neslučitelné záběry a vytvářel metafory. Velmi známé jsou příklady záběrů masakru na dělnické demonstraci, kterou konfrontoval se záběry z porážky dobytka na jatkách nebo záběry z dojení kravského mléka spojené se záběry zahradní fontány.

Kromě montáže, kterou popisují ve svém díle ruští teoretikové, je velmi důležitý technický střih, který se využíval pro hollywoodské filmy. Technický střih rozdrobuje, fragmentizuje, skutečnost na krátké sekvence a následně z nich sestavuje mozaiku, která odpovídá autorskému záměru. Může nastat střet mezi režisérem a producentem, který má rozhodující slovo při konečné podobě filmu. Producent má právo veta a může pozměnit celé vyznění filmu. Jinak je tomu v evropském prostředí, zde má výsadní právo režisér.

¹³⁷ MONACO, James: *Jak číst film – Svět filmu, médií a multimédií*, Praha: Albatros 2004, s.408.

4.2 Od neorealismu po současnost

Neorealismus vystřídal předešlé směry. Vycházel z tradice italských filmových teoretiků. Jednou z oblastí diskuse byl vztah mezi skutečností a obrazem, který ji zastupuje. Zde se teoretikové ještě shodují, rozcházejí se ve způsobu, kterým tento vztah vzniká. Vystává otázka, zda má zobrazení skutečnosti zdůrazňovat odchylky a zvláštnosti reprodukované věci nebo události. Nebo zda nám má naopak navrátit komplexní vizi světa. Tedy jestli má mít zobrazení platnost dokumentaristickou, nebo jestli má svým způsobem interpretovat skutečnost po svém.

Na rozdíl od impresionismu, expresionismu a formalismu se snaží opět co nejvíce přiblížit realismu. Jeho posláním je prozkoumávat svět. „*Od konce expresionistického kacířství a hlavně od nástupu zvuku lze mít za to, že film se neustále přiklání k realismu. Tím máme na mysli, že chce divákovi poskytnout, co nejdokonalejší iluzi reality, slučitelnou s rozumovými požadavky filmového vyprávění a se soudobými mezemi techniky.*“¹³⁸ Tvůrci se postupně odkláněli od fikce a snažili se ji nahrazovat skutečností. „*Odmítali každou cestu, která není analyticko-dokumentární, a dávali přednost přímému odrazu věcí, bezprostřednosti, aktualitě, trvání.*“¹³⁹

Důraz je přenesen z pole estetiky spíše na pole psychologie. Pro Bazina není mezi realitou a filmem rovnítka, ale o vztahu filmu a reality říká, že film je asymptotou reality. Můžeme říci, že neorealismus se snaží o navrácení mnohoznačnosti reality, nedává divákovi jen jedinou možnost, jak realitu na plátně vnímat. Je tomu tak proto, že realita je vždy dvojznačná a film může navozovat nejistotu a někdy až hrůzu spojenou zároveň s jistou dávkou přitažlivosti z velmi blízké budoucnosti, kterou každý z nás pociťuje každý den.

¹³⁸ BAZIN, André. *Co je to film?*. Praha: Československý filmový ústav, 1979. s.211.

¹³⁹ CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha: AMU, 2008, s. 39.

Bazin říká, že období, v němž se filmový tvůrce naučil neomylně vést diváka, podle svých záměrů, s pomocí prostředků stříhové skladby, je definitivně uzavřené. Neorealističtí tvůrci se zabývali prací s prostorem a časem. Film je podle Bazina vyšší formou fotografie, neboť se nespokojuje se zvěčněním objektu v okamžiku stisknutí spouště, nýbrž současně zachycuje proměny zobrazovaného předmětu v čase a stává se jakousi mumii změny.¹⁴⁰ Z tohoto výroku vyplývá, že dokumentační role filmu zůstává velmi důležitou i v neorealismu. Dále se zaměřoval na vliv, který mají filmoví tvůrci na diváka, právě díky montáži, tedy díky zásahům do zobrazované reality. Divák je postaven do role pouhého pozorovatele.

Na rozdíl od těchto tvůrců se noví režiséři, jako Orson Welles nebo William Wyler, vydali jinou cestou. Jejich postupy umožňovaly divákovi zvolit si, co vlastně chce pozorovat, nefragmentarizovali situace a nepoužívali zbytečné prostřihy na detail. Jejich záběry byly mnohovrstevnaté a nabyté významy. Díky tomu udržovali stálé napětí a evokovali tak, pocit reálného světa. Kromě Bazina se teorií filmu v tomto období zabýval také Jean-Luc Godard, který o filmové řeči říká, že je již tak znehodnocena manipulativním užíváním, že film už nemůže realitu zobrazovat. Může pouze, vzhledem ke konotacím svého jazyka, předkládat falešný obraz reality.¹⁴¹

Teoretici se nadále zabývali vztahem reality a filmu. Většinou již tento vztah nebyl závislý na směru, ve kterém film vznikl, ale na kategoriích jako je čas a prostor. Prostor je pro ně jedinou neredukovatelnou realitou, je stálý. Film si vytváří svůj vlastní prostor, který zachovává podobnost s reálným prostorem, která není ve většině případů pravdivá.

Velmi důležitou složkou filmu je pohyb, který úzce souvisí s prostorem. Podle Bergsona je pohyb ve filmu falešný. „*Pohyb nemůžete obnovit pozicemi v prostoru nebo okamžiky v čase, tj. nehybnými řezy. (...) A od té chvíle proti sobě stojí dva neredukovatelné vzorce: „reálný pohyb“ – „konkrétní*

¹⁴⁰ Bazin, 1979

¹⁴¹ Monaco, 2004

trvání“ a „nehybné řezy“ + „abstraktní čas“¹⁴² Pohyb ve filmu je dvojitý, jednak pohyb v prostoru, tedy reálný a jednak pohyb kamery, který může ovlivnit psychologický čas ve filmu, dobu, která podle scénáře uplynula od jednoho záběru k druhému. Kinematografie pracuje s okamžitými střihy, které jsou nazývány obrazy, s pohybem nebo s neosobním, uniformním, abstraktním, neviditelným či nevnímátným časem.

Čas se ukázal být stěžejním nejen pro film, ale i pro jiná umění, a to především pro svůj vliv na lidskou psychiku. Avšak pro film je čas mnohem více určující, než pro jiné druhy umění, jak jsme si již nastínili v druhé kapitole. „Člověk, vystavený v životě ustavičné tyranii času a vpletený beznadějně do pomíjivosti, našel ve filmu možnost, jak zvítězit nad časem.“¹⁴³

Jeho neopomenutelnost nejlépe vystihuje výrok: „Film je obrazem trvání světa.“¹⁴⁴ Ve filmu můžeme rozlišovat čas skutečný a čas psychologický. Film operuje s přítomností, musíme mít však na paměti, že ve filmu se jen zřídka skutečný čas shoduje s časem fyzikálním. Agnès Varda vytvořila film *Cléo od pěti do sedmi*, který je inspirovaný právě touto skutečností. Film je natočen s chronologickou přesností a čas fyzikální se zde shoduje s časem fiktivním, tedy s tím, který je ukázán na plátně. Tento film je postaven na subjektivním vnímání času v různých životních situacích. Čas nám běží rychleji v příjemné společnosti a naopak v nepříjemných situacích máme pocit, že se zastavil.

Film však není jen pouhým zobrazováním skutečnosti, film má tu jedinečnou možnost zhmotnit představy. „Na plátně se nezjevuje svět ve své zřetelné a konkrétní podobě, ale svět nový, kde se směšují běžné předměty a nenormální situace, konkrétní fakta a nehmátné pocity, rozpoznatelné osoby a neskutečné bytosti, obvyklá chování

¹⁴² DELEUZE, Gilles. *Film I: Obraz- pohyb*. Praha: NFA, 2000, s. 9.

¹⁴³ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 246.

¹⁴⁴ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 247.

a překvapivá logika.“¹⁴⁵ Jinými slovy nám film otevírá zcela jiný a nový prostor. Film není již jen pouhým nástrojem pro předvádění okolního světa, ale ukazuje ho osobitě, a vyžaduje od diváků osobní přístup. Film je založen na subjektivním vnímání. Do jisté míry relativizuje to, co divák vidí a může ovlivnit měřítka, která divák uplatňuje při posuzování reálných situací.¹⁴⁶

Pokud se odkloníme od obsahu filmu, pak existence nadpřirozena, zázračna a do jisté míry fantastična nijak neruší realismus obrazu. Iluze filmu tkíví právě v opravdovosti toho, co film ukazuje. V kinematografii je nutné znázorňovat přírodní realitu nebo realitu, u které je divák ochoten ji pokládat za pravou. „*Jsmo ochotni přiznat, že plátno vede do umělého světa, pokud existuje společný jmenovatel mezi filmovým obrazem a světem, kde žijeme.*“¹⁴⁷ Tím společným jmenovatelem je prostor a způsob jakým ho vnímáme, to nám dává základ pro představu světa.

V nedávné minulosti se objevilo několik případů, které dokazují, že je možné diváka ovlivnit a inspirovat ho k určitému jednání. Nesouvisí to však s podprahovými sděleními ani s propagandou. Koncem 90. let byl v USA natočen film *Záhada Blair Witch*. Jednalo se o nízkorozpočtový film, který vyvolával zdání, že byl natočen amatérskou kamerou. Dále byly použity principy, které se běžně používají v dokumentárních filmech a reportážích. Tato kombinace se ukázala jako velmi efektivní. Diváci byli ochotni přijmout fakt, že v oblasti Blair, v Marylandu, byla nalezena amatérská nahrávka, která zaznamenávala pátrání skupiny studentů po čarodějnici, která zde v minulosti působila. Uvěřitelnosti snímku nahrával fakt, že vznikl fiktivní dokument, který existenci čarodějnice potvrzoval. Kromě toho se na internetu objevily webové stránky, kde byly podrobnosti o zmizení těchto studentů, včetně policejních zpráv. *Záhada Blair Witch* je jasným důkazem, že důvěřivost diváka je v případě rozhodování o faktučnosti filmu mnohem důležitější než výrazové prostředky filmu.

¹⁴⁵CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha: AMU, 2008, s. 57.

¹⁴⁶Vybíral, 1997

¹⁴⁷BAZIN, André. *Co je to film?*, Praha: Československý filmový ústav, 1979, s 131.

V současnosti se stává stále více pravdou, že film je díky technologickému a technickému pokroku v pozici, kdy může realitu přetvořit i poté, co je natočena. Díky technologii je možné retušovat, přebarvovat nebo jinak změnit výsledný obraz. Film skutečně přišel do éry, kdy může realizovat sny a představy. Iluze do jisté míry převládla nad skutečností. S tím souvisí používání 3D technologií, které divákovi umožňují podlehnout iluzi, že postavy z filmového plátna jsou přítomné v našem světě, nebo naopak se on sám ocitne uvnitř děje. Dnes se filmovým tvůrcům nabízí možnost práce s digitálně upravovanou realitou a práce s realitou nově vytvořenou, simulovanou.

5. ŽÁNŘ VE FILMU

Žánrová teorie se objevila v 50. letech minulého století a je velmi úzce spojována s Hollywoodským studiovým systémem. Byla jistou alternativou k autorské teorii. Prvními teoretiky žánru byli André Bazin a Robert Warshaw, kteří se zabývali gangsterskou a westernem. „V 60. letech prosazovali tendence k teoretičtější konceptualizaci žánru jako systému. Prvotní pokusy byly nevyhnutelně spojené s definováním konkrétních žánrů a většinou důraz na žánr samotný převážil nad systematictější přístupem k žánrovým systémům. „První vlna“ ucelenějšího zájmu o žánr přišla z Británie, v období, kdy se začaly prosazovat strukturalistické teorie, sémiotika, ideologie, psychoanalýza a feministická teorie do uvažování o formách populární kultury.“¹⁴⁸ Teorie žánrů je na jednu stranu kritizována za schematismus, naproti tomu přinesla možnost navázat kontakt mezi tvůrcem a divákem, mnohem rychleji a snadněji.

Přístupů k žánru se ve filmových teoriích vyvinulo opravdu mnoho. „Film si za roky svojí existence už vytvořil vlastní svět, vlastní iluzivní realitu, na kterou se může odvolávat. A to i dělá. Tuto iluzivní realitu strukturuje v právě žánrech.“¹⁴⁹

Pojem žánr pochází z francouzského slova *genre*, které znamená druh nebo typ. Podle jedné z definic se jedná o rozdělení konkrétních forem umění podle kritérií relevantních dané formě. „Žánr se vyznačuje více či méně stálými znaky postupy, s větší či menší důsledností, s níž tuto strukturu ve svých dílech autor uplatňuje.“¹⁵⁰

Žánry jsou neurčité kategorie, bez pevných hranic a jsou určeny zažitými zvyklostmi. Tyto zvyklosti jsou založeny na zkušenostech a jsou

¹⁴⁸Film a žánr [online]. [cit. 2012-01-28] Dostupné z: <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/zanr.pdf>

¹⁴⁹CIEL, Martin: *Žáner v hranom filme a niekoľko svišlostí s dôrazom na druhú polovicu XX. Storočia – dobrodružství, komédia, melodráma*. In: PTÁČKOVÁ, Brigita. *Žánr ve filmu*. Praha: NFA, 2004, s. 92

¹⁵⁰SMETANA, Miloš: *Televizní seriál a jeho paradoxy*, Praha: ISV 2000, s. 120

určeny společnými znaky, především kompozičními, tematickými nebo formálními. Obsahovými aspekty jednotlivých žánrů je typologie postav, povaha prostředí, místo, čas, téma, charakter zápletky a samozřejmě ideologie nesená příběhem. Za formální aspekty jsou považovány konvence při práci s kamerou, střihem a komponováním mizanscény. Avšak podle Josefa Šlerky „(...) *neexistují pravděpodobně ani žádná obecná pravidla žánru či přesně vymezitelné žánrotvorné prvky díla, natož pak žánry o sobě, a pokusy je definovat jsou vedeny naší touhou po obecnosti a neúctou k jednotlivým případům.*“¹⁵¹

Filmové žánry se vyvíjely postupně, již při prvním promítání byly založeny dva základní směry, směr dokumentární a směr hraného filmu. Vývoj v těchto liniích probíhal odlišně a byl úzce spjat s vývojem filmu samotného. Dokumentární linie má své vlastní postupy a žánry. Zatímco hraný film do jisté míry z počátku kopíroval žánry dramatické. „*V oblasti hraného filmu existují tři základní formy seskupení, tři superžánry. Jedná se o dobrodružný film, komedii a melodrama, které odpovídají třem druhům katarze. Tedy vyvolávající napětí, smích a soucit.*“¹⁵²

Je naprostou samozřejmostí, že se od sebe jednotlivé žánry v rámci jednoho superžánru liší, mají pouze podobné vzory a modely. To samé platí i pro jednotlivé žánry. „*Ač je každý žánrový film vždy jiný (což je minimálně požadavek filmového průmyslu na diferenciaci produktu), je také vždy určitým způsobem stejný.*“¹⁵³

Postupem času se vyvinuly dvě velké žánrové skupiny, žánry kmenové a žánry látkové. Žánry kmenové čerpají ze základních forem dramatu, tragedie, tragikomedie a komedie. Látkové žánry jsou určovány specifickým charakterem látek, které staví na tématech z literatury.

¹⁵¹ ŠLERKA, Josef. *Žánr jako řečová hra*. In: PTÁČKOVÁ, Brigita. *Žánr ve filmu*. Praha: NFA, 2004, s. 45.

¹⁵² CIEL, Martin. *Žánr v hranom filme a niekoľko svislostí s dôrazom na druhú polovicu XX. Storočia – dobrodružství, komédia, melodrama*. In: PTÁČKOVÁ, Brigita. *Žánr ve filmu*. Praha: NFA, 2004, s. 92

¹⁵³ KUČERA, Jakub. *Film noir: žánr jako nomádské adjektivum a Scorseseho noirový western*. In: PTÁČKOVÁ, Brigita. *Žánr ve filmu*. Praha: NFA, 2004, s. 122.

Dále můžeme filmy rozdělit podle tématu, které zpracovávají a podle stylu na žánry komediální, dramatické a tragické, podle převažující formální složky na taneční a hudební. Podle místa natáčení nebo podle času děje na současný nebo historický. Historický film se dále dělí podle způsobu realizace.

Uvnitř jednotlivých žánrů dochází k dalšímu dělení, podle povahy zápletky, podle typu humoru nebo podle typologie postav. Můžeme se setkat s černou komedií, zombie hororem nebo politickým thrillerem. Tyto smíšené tvary se poprvé objevily v 60. letech, díky prolínání jednotlivých žánrů.

Pokud se budeme zabývat hlavními filmovými žánry, setkáme se tedy se všemi kategoriemi, které jsou zmiňovány výše. Pro snadnější orientaci, jsou zde uvedeny základní filmové žánry, se kterými se divák může potkat: komedie, muzikál, pohádka, drama, melodrama, kriminální film, detektivka, western, akční film, dobrodružný film, katastrofický film, thriller, horor, sci-fi, fantasy, historický film, retro-film, válečný film a životopisný film. Divák si vybírá film, který bude sledovat podle určitých kritérií. Jean-Marie Schaeffer rozlišuje pět základních rovin, podle kterých se divák rozhoduje:

- *„rovina vypovídání – otázka "kdo vypovídá" nám umožňuje odlišit kategorii dokumentárního a fikčního filmu: lze vypovídajícímu položit otázku "je to pravda?" (dokumentární film), nebo je tato otázka nepodstatná (fikce)?*
- *rovina určení – otázka "komu je film určen?" vymezuje např. kategorii filmů pro děti či rodinného filmu*
- *rovina funkce – otázka "co film dělá"? (komedie nás rozesmává, horor v nás vyvolává strach, reklama nám prodává zboží)*
- *rovina sémantická – kategorizace filmů na základě jednotlivých prvků specifického žánrového "slovníku" (motivy, postavy, rekvizity, hvězdy:*

kovbojové a saloony patří do westernu, vesmírné koráby do sci-fi, Hugh Grant do romantické komedie)

- *rovina syntaktická – soubor širších formálních a významotvorných struktur spjatých s daným žánrem (např. hraniční střet civilizace s divočinou ve westernu).¹⁵⁴*

¹⁵⁴KUČERA, Jakub, Filmový žánr [online]. [cit. 2012-01-30] Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=942>

5.1 Dobrodružný film

Jedná se o filmy, ve kterých je hlavní složkou napětí, dobrodružství. Je ze všech superžánrů nejsilnějším a nejvíce zastoupeným. „*Dobrodružství takto prezentované obsahuje výrazný katarzní moment, a tedy i moment stotožnění v napjatých scénách.*“¹⁵⁵ Typické jsou honičky a akční scény.

Western

Je jedním ze základních a nejstarších filmových žánrů, který byl teoretickou obcí velmi často zmiňován. Často je uváděn jako typický příklad žánrovosti. Žánr v USA velmi oblíbený a hojně rozšířený jak ve filmu tak v literatuře. Témata těchto filmů byla často přebírána z westernové literatury a díky tomu se časem ustálila určitá schémata. Děj se odehrává na Divokém západě, tedy v období od 18. století do počátku 20. století. Prostředí, kde se odehrávají westerny je jen málo civilizované, charaktery postav jsou více méně černobílé. Jsou zde jasně dány kladné a záporné postavy. Hlavními kladnými postavami jsou kovbojové, farmáři, zlatokopové, často žijí jako kočovníci a hájí svoje práva se zbraní v ruce. Proti nim stojí klasické záporné postavy, které stojí mimo zákon, banditi a indiáni.

Western má několik subžánrů, klasický western (*Velká železniční loupež*, r. E. S. Porter, 1903), může působit až filosoficky a těžkopádně. Spaghetti–western (*Tenkrát na Západě*, r. S. Leone, 1968) se začal objevovat 60. letech minulého století, v Evropě. Charakteristické jsou pro něj násilné scény a velmi jednoduchá zápletky. Z počátku těmto filmům nebyla dáвана důvěra, ale dnes se jedná o klasiku. V Evropě dále vznikaly

¹⁵⁵ CIEL Martin: *Žánr v hranom filme a niekoľko svislostí s dôrazom na druhú polovicu XX. Storočia – dobrodružství, komédia, melodráma*. In: PTÁČKOVÁ, Brigita. *Žánr ve filmu*. Praha: NFA, 2004, s. 93.

takzvaný východní western, (*Synové velké medvědice*, r. J. Mach, 1966) který vznikal v zemích bývalého sovětského bloku. V rámci východního westernu můžeme vyzorovat dvě kategorie, první, kde seosadníci brání proti indiánům nebo se naopak indiáni brání proti kolonistům. Druhou kategorií tvoří sovětské filmy (*Svůj mezi cizími, cizí mezi svými*, r. N. Michalkov, 1974) které přebírali klasická westernová témata a zasadili je do reálií typických pro Sovětský svaz. Posledním subžánrem je revizionistický western (*Tanec s vlky*, r. K. Costner, 1990) vzniká také v 60. letech 20. století, posouvá ideály klasických westernů, zpochybňuje užití zbraně a přiklání se spíše k příběhům o životě domorodých indiánů.

Historický film

Historickým je myšlen každý film, jehož děj je zasazen do minulé doby. Podle toho, jak je časově vzdálen od současnosti, rozlišujeme retro-film (*Pelíšky*, r. J. Hřebejk, 1999), což jsou filmy o době, kdy již existoval filmový záznam, tedy 30. až 80. léta minulého století. „*Retrofilm se soustřeďuje spíše na postižení esence doby, než na faktografické detaily.*“¹⁵⁶ Klasický historický film (*Statečné srdce*, r. M. Gibbon, 1995) který zpracovává látku ze vzdálenější minulosti, jako je starověk, středověk, renesance, atd. Historickým filmem je do jisté míry i životopisný film, který popisuje osudy nějaké významné osobnosti (*Chaplin*, r. R. Attenborough, 1992).

Akční film

Akční film můžeme velmi snadno srovnávat s westernem. Stejně jako u westernu obsahuje akční film mýtus hrdiny, který na vlastní pěst čelí svému protivníkovi. Tento typ filmů je teoreticky považován za takzvaně maskulinní. Scény mají rychlý spád a vyznačují

¹⁵⁶ ZABILANSKÝ, Tomáš: *Filmové žánry* [online]. [cit. 2012-01-28] Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/filmove-zanry-%E2%80%93-definice-typy-priklady/>

se rychlým střihem, scény jsou ve většině násilné a destruktivní, není zde nouze o přestřelky a exploze. Největší slávy se akčním filmům dostalo v 80. a v 90. letech minulého století. Akční film je téměř vždy sloučen s nějakým jiným žánrem, například s thrillerem (*Nebezpečná rychlost*, r. J. de Bont, 1994), dále pak s komedií (*Mizerové*, r. M. Bay, 1995), nebo se sci-fi (*Matrix*, r. L. a A. Wachovski, 1999).

Kriminální film

Kriminální film se odehrává v podsvětí, mezi zločinci a hlavní postavou bývá zpravidla zločinec, který má kladné vlastnosti, do určité míry dochází k jejich morálnímu očištění. V některých případech může být jejich příběh zidealizován. Podle typu hrdiny můžeme rozlišovat kriminální filmy gangsterské (*Pulp Fiction: Historky z podsvětí*, r. Q. Tarantino, 1994). Často se do kontrastu staví dva bratři, jeden kladný a jeden záporný, mafiánský, zde můžeme vysledovat i prvky rodinného dramatu (*Kmotr*, r. F. F. Coppola, 1972) a špionážní (*Tři dny Kondora*, r. S. Pollack, 1976).

Zvláštním typem kriminálního filmu je film noir. Film noir se poprvé objevil v USA, ve 40. letech 20. století. Původně však vznikl ve Francii. Někteří teoretikové ho pokládají za samostatný žánr a ti ostatní o něm říkají, že je to „(...)spíše stylistická narativní tendence, nežli žánr.“¹⁵⁷ Hlavní postavou je většinou soukromý detektiv. Nejedná se tolik o zápletku samotnou, ale velmi důležitá je také atmosféra. Formální stránka byla typická kontrastním světlem, statickou kamerou a pomalým tempem vyprávění. Základem zápletky je stírání hranic mezi dobrem a zlem, které byly výrazně akcentovány Hayesovým kodexem. Film noir v žádném případě nepřispíval k idealizaci zločinců a jejich činnosti, ale divák dostal podrobný výklad, proč se hrdina dostal na šikmou plochu. Především se zdůrazňovala jejich zbytečná krutost, posedlosti a nedostatek

¹⁵⁷ THOPSONOVÁ, Kristin, Bordwell David. *Dějiny filmu přehled světové kinematografie*, Praha: AMU, NLN, 2004, s. 242.

věrnosti k jejich vlastnímu kodexu cti. Rozlišujeme klasický noir (*Maltézský sokol*, r. John Huston, 1941), neo noir (*Obvyklí podezřelí*, r. B. Singer, 1995) a sci-fi noir (*Zvláštní dny*, r. K. Bigelow, 1995).

Sci-fi

Sci-fi se začalo objevovat v 50. letech a od té doby se objevuje paralelně. Do jisté míry se jedná o reflexi doby. Některé jsou však čistě zábavné (*Hvězdné války*, r. G. Lucas, 1977). V současnosti se objevuje sci-fi spojené s politickým thrillerem (*Minority Report*, r. S. Spielberg, 2002). Podle zápletky rozlišujeme akční (*Terminátor II.: Den zúčtování*, r. J. Cameron, 1991) filosofickou (*2001: Vesmírná odyseja*, r. S. Kubrick, 1968) hororovou (*Vetřelec*, r. R. Scott, 1979) dobrodružnou (*Hvězdná brána*, r. R. Emmerich, 1994) a katastrofickou (*Den nezávislosti*, r. R. Emmerich, 1996).

Horor

Horor pracuje s negativními emocemi, s pocitem strachu a hrůzy. První horory se objevují již v době němého filmu, přesněji v německém expresionismu (*Upír Nosferatu*, r. F. W. Murnau, 1922). Tvůrci pracují se skutečností, že se divák ztotožní s postavou, která se dostává do ohrožení. Zlo je v hororech spojováno s přítomností nestvůry, monstra, které je nebezpečné. „*Monstrum je „bytosť, která dle současné vědy neexistuje“ a musí splňovat dvě podmínky, aby mohlo strach a odpor vyvolávat: musí být jednak nebezpečné, jednak je nutné, aby v sobě spojovalo neslučitelné kategorie jako živý/mrtvý (upír), zvíře/člověk (vlkodlak), jeden/více (dvojník) apod.*“¹⁵⁸ V některých případech může být monstrum výsledkem chyby v nějakém experimentu. „*Z psychologického hlediska lze hororové monstrum chápat jako transformaci skrytých*

¹⁵⁸GAZDÍK Roman. *Text, figura, autor: tři aspekty přežánrovění ve filmu*, Brno: Masarykova univerzita, 2007, s. 11.

či potlačovaných lidských fobií, tužeb a představ.“¹⁵⁹ Podle povahy zápletky nebo původu monstra rozlišujeme sci-fi horor (*Vetřelec*, r. R. Scot, 1979) psychologický (*Texaský masakr motorovou pilou*, r. M. Nispel, 2003) klasický (*Nenávist*, r. T. Shimizu, 2004) zombie (*Noc oživilých mrtvol*, r. G. A. Ramero, 1968).

¹⁵⁹ŠTROBLOVÁ, Soňa: *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa, Filmová a televizní dramaturgie a programová skladba*, Praha: UJAK, 2009, s. 75.

5.2 Komedie

Komedie je dalším ze superžánrů, který se objevuje v hraném filmu od počátku. Objevoval se již v němém filmu, však komediální tradice je mnohem starší. Kořeny komedie můžeme hledat již v antice, kde fungovala jako protipól tragedie. Komedie má především pobavit a diváka nechat odpočívat. Hlavním prvkem je humor, a to jak verbální (slovní), tak neverbální (situační). Filmová komedie se vyvinula z tolik, v němé éře, oblíbené grotesky. Groteska byla postavena na situačním humoru a vyvinula se z krátkých gagů, které vévodily počátkům kinematografie. „Základním předpokladem pro dosažení komického efektu je odstup diváka od postavy.“¹⁶⁰

Komedie

Rozlišujeme typy komedie podle humoru na klasickou (*Blbec k večeři*, r. F. Veber, 1998) bláznivou (*Byl jednou jeden polda*, r. J. Soukup, 1995), která byla nejrozšířenější ve 30. letech v USA, černou (*Jezinky a bezinky*, r. F. Capra, 1944) a hororovou (*Tucker & Dale vs. Zlo*, r. E. Craig, 2010). Dále můžeme rozlišit komedii podle povahy zápletky na romantickou (*Láska nebeská*, r. R. Curtis, 2003), akční (*Smrtonosná zbraň*, r. R. Conner, 1987) kriminální (*Dannyho partáci*, S. Soderbegh, 2001) sci-fi (*Návrat do budoucnosti*, r. R. Zemeckis, 1985) hudební (*Škola ro(c)ku*, r. R. Linklater, 2003) satirickou (*Vrtěti psem*, r. B. Levinson, 1997). Zvláštním typem je parodie, která se vysmívá klišé, které obsahují jiné žánry (*Limonádový Joe aneb Koňská opera*, r. O. Lipský, 1964). Komedii můžeme rozdělit podle typologie postav na rodinnou (*Beethoven*, r. B. Levant, 1992), teenagerskou (*Snowboardáci*, r. K. Janák, 2004) mafiánskou (*Přeber si to*, r. H. Ramis, 1999) a zvláštním typem je komedii pohlaví, muž a žena jako protivníci (*Adamovo žebro*, r. G. Cukor, 1949).

¹⁶⁰ZABILANSKÝ, Tomáš: *Filmové žánry* [online]. [cit. 2012-01-28] Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/filmove-zanry-%E2%80%93-definice-typy-priklady/>

Muzikál

Hudební film neboli muzikál byl prvním žánrem zvukového filmu, který dosáhl velkého úspěchu. Nastupuje svou slávu ve 40. a 50. letech minulého století. Velmi úspěšně těžil z už upraveného žánru komedie. Kromě zvuku, hudby a mluveného slova, je u muzikálu velmi důležitý tanec. „*Muzikál je v podstatě žánr, který se zabývá obrazem romantiky a rebelství a jejich dennodenním bojem proti omezujícímu, „realistickému“ společenskému řádu. Takový boj vyrůstá z napětí mezi realistickým dějem a efektním tancem plným fantazie.*“¹⁶¹ Počátky filmového muzikálu můžeme vysledovat až do 20. let 20. století. Jedním z nejvýznamnějších tvůrců tohoto žánru je Busby Berkeley, který pro udržení zájmu diváků vytvářel komplikované vizualizace hudebních předloh. Berkeley dbal na oddělování děje a tanečních scén. Stavělo se na velkých a okázalých představení z Broadwaye. Muzikály byl velmi dobře propracované i vizuálně. Obliba filmového muzikálu časem klesala. Prostředím typickým pro muzikál jsou velká prostranství, jako jsou hřiště, nákupní zóny, tělocvičny nebo divadelní jeviště. Zjednodušeně řečeno, jsou to místa, která dávají příležitost k pohybu. Podobně jako grotesky, muzikál využívá rekvizity k jiným účelům, než k jakému jsou určeny. Muzikál můžeme rozdělit především podle vztahu děje a tance na muzikály, kde jsou tanec a děj striktně odděleny (*Zlatokopové*, r. B. Berkeley, 1937) a na muzikály, které zakomponovávají tanec přímo do děje (*Zpívání v dešti*, r. G. Kelly, S. Donen, 1952).

¹⁶¹Muzikál [online]. 2003 [cit. 2012-01-30] Dostupné z: http://filmsokolov.cz/file_download/9

5.3 Melodrama

Melodrama je třetím superžánrem. Původ melodramatu můžeme hledat v dílech červené knihovny. Konflikt v melodramatech nevyplývá ze střetu dobra a zla, ale vzniká právě z nepochopení dobra.¹⁶² Podle Ciela není v současnosti v komerční sféře žádný film, který by nevyužíval postupy melodramatu. Melodramata vzbuzují u diváka soucit. Často se přiklání k happy endu, vyvolává emoce a působí na city.

Drama

Drama je vážným žánrem, má za úkol vyvolat napětí, dojetí. Zpracovává závažné látky a velmi často končí špatně. „*V obecném slova smyslu pocit souznění s osudy a prožíváním hlavních postav. Má tendenci pojít se s dalšími „vážnými“ žánry – historickým filmem, životopisným filmem, válečným filmem.*“¹⁶³ Drama můžeme rozlišit podle povahy zápletky na psychologické, které se soustředí na psychologii postav a jejich vnitřní svět. (*Ucho*, r. K. Kachyňa, 1970), historické/kostýmní (*Barry Lyndon*, r. S. Kubrick, 1975), válečné drama můžeme zaměnit za válečný film (*Zachraňte vojína Ryana*, r. S. Spielberg, 1998) životopisné (*Fighter*, r. D. O. Russell, 2010) a milostné drama (melodrama), kde je zdrojem dramatu je milostný vztah hlavních hrdinů (*Zaříkavač koní*, r. R. Redford, 1998). Dále můžeme drama rozlišovat podle prostředí na rodinné (*Kamerová versus Kramer*, r. R. Benton, 1979) profesní (*Wall Street*, r. O. Stone, 1987) a sportovní (*Million Dollar Baby*, r. C. Eastwood, 2004).

¹⁶² Ciel, 2004

¹⁶³ ZABILANSKÝ, Tomáš: *Filmové žánry* [online]. roč.1. č.1. [cit. 2012-01-28] Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/filmove-zanry-%E2%80%93-definice-typy-priklady/>

Thriller

Thriller je v podstatě temnější variantou dramatu, která je velmi často spojována s akčním filmem nebo s krimi. Thriller má za cíl vyvolat u diváka pocit napětí, strachu. Nejúspěšnějším režisérem thrilleru byl Alfred Hitchcock. Zápletka pojednává o negativních nebo patologických jevech ve společnosti, právě Hitchcock propracovával základní pocit politické paranoie. Pro 70. léta byl typický politický thriller (*Všichni prezidentovi muži*, r. A. J. Pakula, 1976) dále sci-fi (*Počátek*, r. Ch. Nolan, 2010) kriminální (*Kdo s koho*, r. F. Oz, 2001) akční (*Skála*, r. M. Bay, 1996) a psychologický (*Sedm*, r. D. Fincher, 1995).

PRAKTICKÁ ČÁST

6. CÍL PRŮZKUMU

Existují ustálené postupy, výrazové prostředky filmu, které jsou neměnné a časem prověřené. Díky technologickému vývoji je v současné době možné realizovat filmy, které mohou působit mnohem přesvědčivěji, než v minulosti. Pro snazší komunikaci mezi tvůrci a diváky se ustálil žánrový systém. Jednotlivé žánry jsou založeny na ustálených postupech, které jsou pro daný žánr typické. Filmoví tvůrci se snaží přicházet stále s něčím novým a překonávat hranice. V počátcích kinematografie stačilo, že se obraz hýbal a lidé byli touto skutečností fascinováni. Postupně to přestalo stačit a tvůrci se uchýlili k filmovým trikům, které film realitě ještě více přiblížily nebo naopak vzdálily. Začíná být problémem rozlišovat mezi fiktivní realitou a skutečností pro všechny diváky, nebo je to problém pouze pro psychicky slabší jedince?

Průzkum je zaměřen na diváky filmů, napříč celou populací, s větším důrazem na publikum ve věku od patnácti let. Cílem průzkumu je objasnit, jakým způsobem působí filmová realita na diváka. Jak velkou roli hraje v jeho rozhodování žánr. Zda je možné ovlivnit názor diváka na filmovou realitu, upozorněním, že byl film natočen podle skutečné události. Dále se pokusíme na konstruování reality a její vliv na diváka nahlédnout z pozice filmového tvůrce.

6.1 Pracovní hypotézy

- Filmová realita ovlivňuje divákův úsudek v závislosti na věku.
- Diváci nepovažují hraný film za relevantní zdroj informací.
- Výběr filmového žánru je závislý na pohlaví a v České republice je nejvyhledávanějším žánrem komedie.

6.2 Použité metody a postupy

V této práci je použita kombinace kvalitativních a kvantitativních metod, dotazníkového šetření a rozhovoru. Kvantitativní průzkum má za úkol ověřit správnost stanovených hypotéz. Průzkum je proto založen na standardizovaných otázkách, které jsou pokládány, předem definovanému, vzorku populace. Musíme počítat s omezenou validitou získaných informací, protože používáme jen omezené množství možných odpovědí.

Pro potřeby průzkumu byl sestaven dotazník. Dotazník je soubor otázek, který je v nezměněné podobě předkládán všem respondentům ze zvolené cílové skupiny. Otázky jsou uzavřené, mají předem dané odpovědi, ze kterých respondent vybírá tu, která mu nejvíce vyhovuje. V dotazníku byla použita škála se sudým počtem kategorií. Střední varianta chybí, např. určitě ano/ spíše ano / spíše ne/určitě ne.

Vzorek byl vybrán pomocí metody náhodného výběru. V běžné praxi se za vypovídající vzorek považuje počet 400-500 respondentů. Pro naše účely byl zvolen vzorek čítající 261 respondentů.

Kvalitativní část průzkumu byla realizována jako rozhovor. Rozhovor byl zvolen pro část průzkumu, na kterou není možné získat relevantní odpovědi pomocí dotazníku. Kvalitativní metody jsou vynikají tím, že neredukují informace a mají vysokou validitu.

6.3 Harmonogram postupu

- **Přípravná fáze** - Nejdříve byly vymezeny cíle průzkumu a byly zformulovány pracovní hypotézy. Následně byla vybrána cílová skupina. V průběhu této fáze byly vytvořeny otázky pro rozhovor s cílovou osobou. Na konci přípravné fáze byl sestaven dotazník, stanoven plán průzkumu a byla kontaktována cílová osoba.
- **Realizační fáze** – Dotazník byl zveřejněn na internetovém serveru vyplnto.cz. Na těchto stránkách byl k dispozici k vyplnění po dobu jednoho týdne. Respondenti byli vybíráni zcela náhodně. Uskutečnil se rozhovor s cílovou osobou.
- **Vyhodnocovací fáze** – Dotazníky byly vyhodnoceny pomocí programu Microsoft Office Excel 2003. Vyplnění jednoho dotazníku trvalo v průměru jednu minutu a šest sekund. Zjištěná návratnost dotazníků je 90,3%. Bylo použito třídění prvního stupně (pohlaví), ze získaných výsledků byly vytvořeny grafy, které jsou doplněny odpovídajícím komentářem. Rozhovor byl písemně zaznamenán, jeho přesný přepis je k nahlédnutí v příloze.

6.4 Charakteristika souboru

Soubor respondentů se skládá z 261 jednotlivců, jsou v něm zastoupeni muži i ženy napříč populací.¹⁶⁴ Vzorek byl vybrán pomocí kvantitativní metody, náhodného výběru. Ve vzorku převažují ženy. Výhodou náhodného výběru je, že můžeme matematicky spočítat míru chyby vzorku. Dalším pozitivem je tohoto způsobu průzkumu je vysoká reliabilita a také fakt, že je možné jeho výsledky zobecnit na celou populaci. Tato metoda sebou nese jisté nevýhody, především množství získaných informací je omezené a validita tohoto typu průzkumu je nízká.

Pro rozhovor byl vybrán odborník, Prof. MgA. Jiří Svoboda. Tento respondent byl zvolen pro své bohaté zkušenosti s filmovou tvorbou. Působí již mnoho let jako filmový režisér. Zabývá se, mimo jiné, tvorbou filmů založených na skutečných událostech a řadu let působí jako vyučující na vysokých školách. Výhodou této metody je, že je vysoce validní, odpovědi získané její pomocí mají velkou vypovídající hodnotu. Nevýhodou této metody je její nízká reliabilita.

¹⁶⁴ Viz. Příloha C, grafy 1 a 2

6.5 Analýza dat

V této podkapitole jsou předkládány výsledky provedeného dotazníkového šetření. Veškeré grafy jsou k nahlédnutí v příloze C této práce. Zde jsou publikovány pouze ty nejvýznamnější pro zvolené pracovní hypotézy.

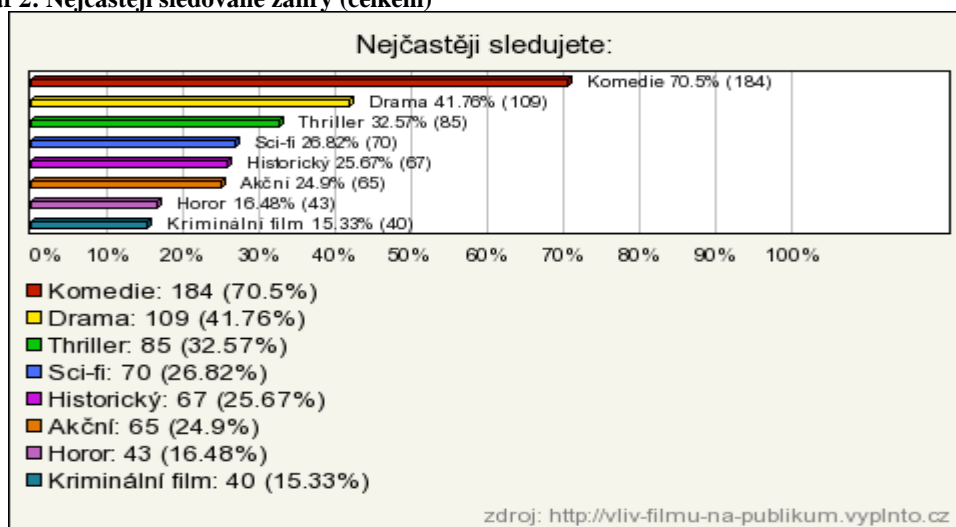
Při rozhodování o tom, zda bude určitý film respondent sledovat, hraje velkou roli filmový žánr. Žánr je zcela rozhodující pro 37,55% dotázaných. Naopak nehraje roli pro pouhých 2,68% dotázaných. Nebyly však zjištěny velké odchylky v případě mužů ani žen.

Graf 1: Výběr žánru

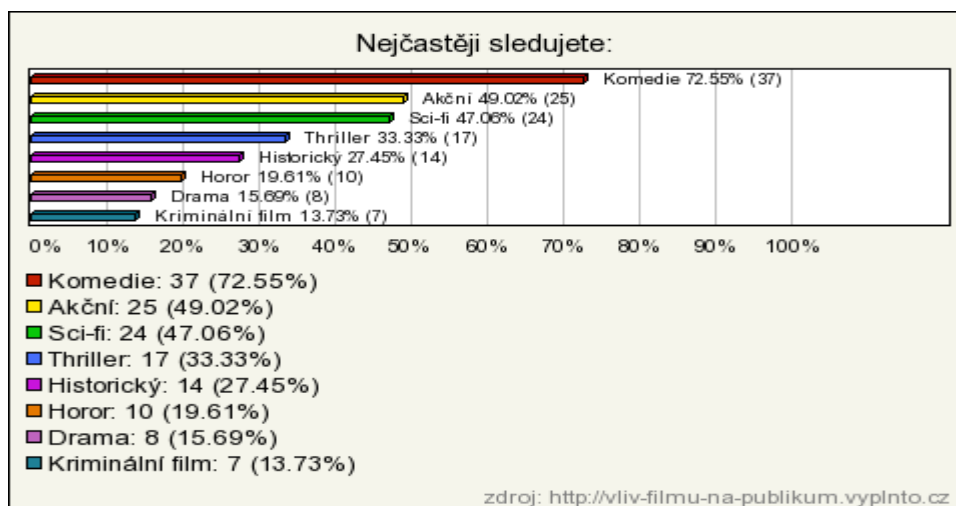


Z průzkumu dále vyplývá, že ženy nejčastěji vybírají komedii, na druhém místě drama a jako třetí nejoblíbenější žánr byl zvolen thriller. U mužů můžeme pozorovat jisté odchylky na druhém a třetím místě, jako druhý nejoblíbenější se ukázal být akční film a jako třetí nejoblíbenější byl zvolen žánr sci-fi. Komedie zvítězila s velkým předstihem v celé populaci.

Graf 2: Nejčastěji sledované žánry (celkem)

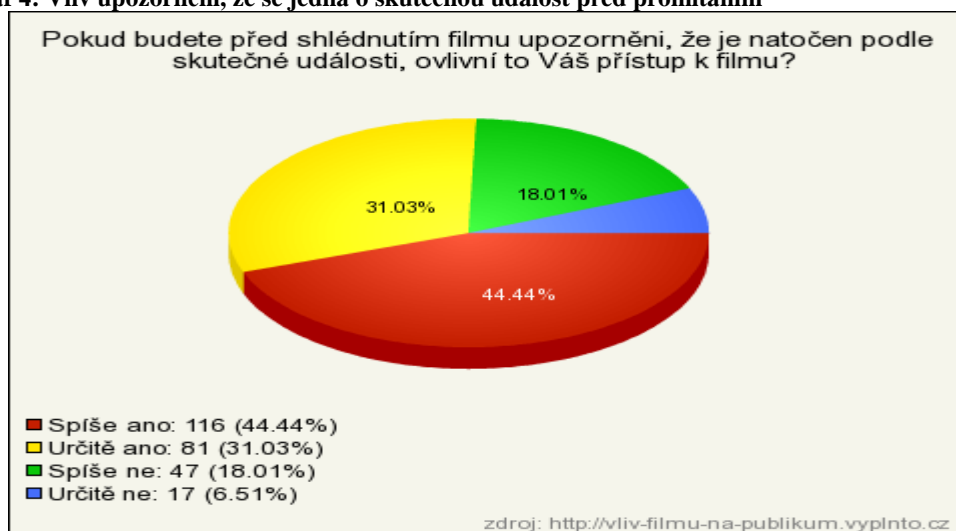


Graf 3: Nejčastěji sledované žánry (muži)



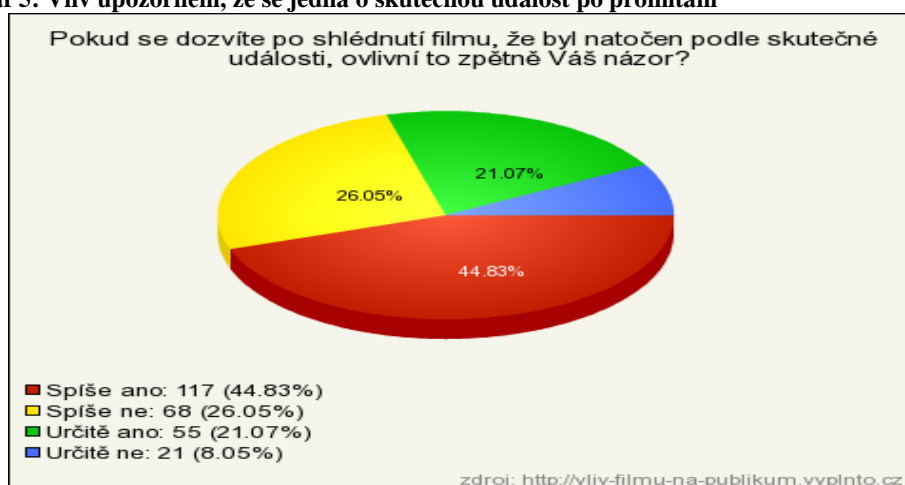
Názor na filmovou realitu předkládanou ve filmu, může být zkreslen zmínkou o tom, že je založen na skutečných událostech. Pokud se divák tuto informaci dozví před zhlédnutím filmu, změní to názor až u 31,03% respondentů určitě a spíše se změní u 44,44% respondentů.

Graf 4: Vliv upozornění, že se jedná o skutečnou událost před promítáním



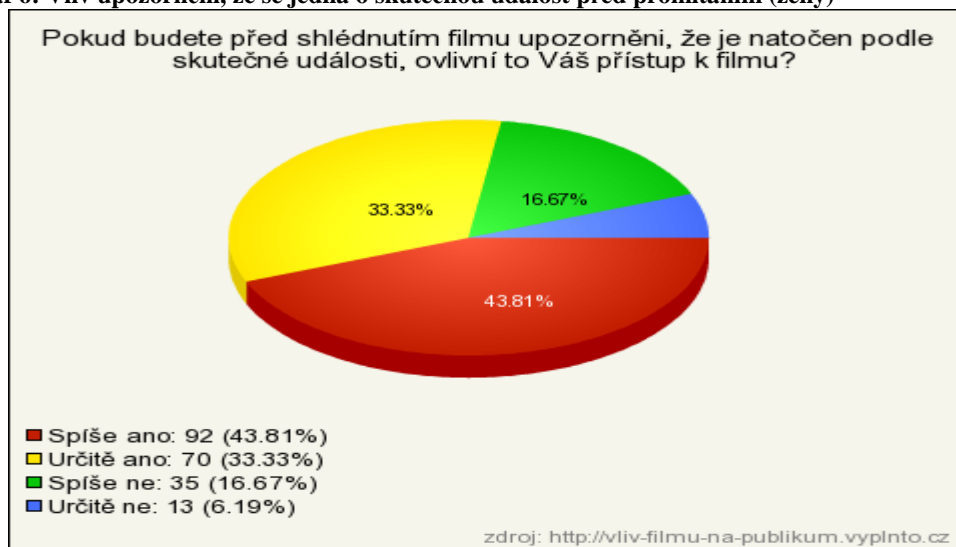
Pokud se divák stejnou informací dozví až po zhlédnutí filmu je situace trochu odlišná. Publikum je méně náchylné ke změně názoru, pokud se informací o tom, že byl film natočen podle skutečných událostí, dozví až po jeho zhlédnutí. Určitě tato informace ovlivní 21,07% a spíše ovlivní 44,83%.

Graf 5: Vliv upozornění, že se jedná o skutečnou událost po promítání

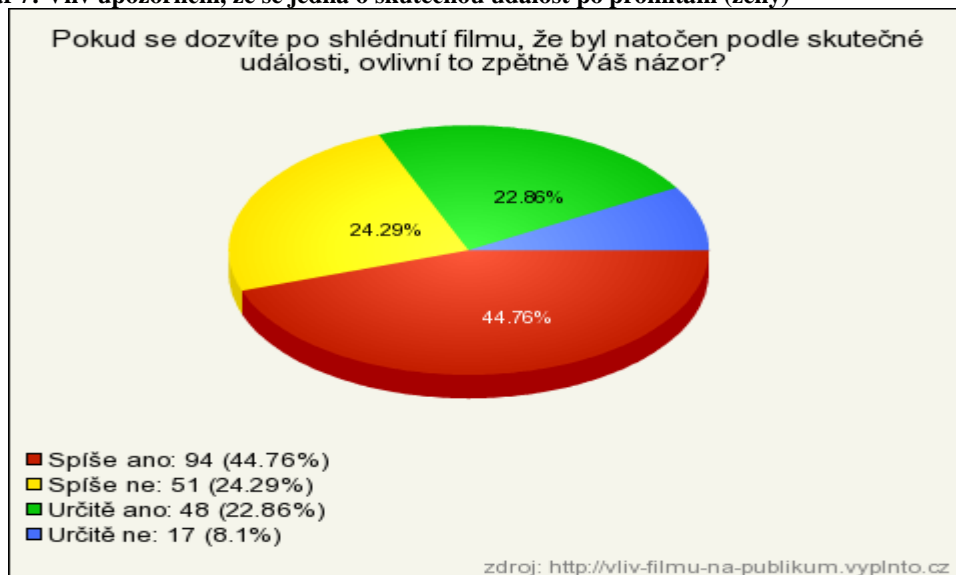


Zatímco u mužů není změna názoru na film ovlivněna tím, zda se tuto informaci dozví před nebo po zhlédnutí filmu. Tato informace je důležitá pro ženskou část respondentů. Pokud se ženy tuto informaci dozví před zhlédnutím filmu, určitě to ovlivní názor 33,33% dotázaných, pokud se stejnou informací dozví, až poté určitě to ovlivní 22,86% dotázaných.

Graf 6: Vliv upozornění, že se jedná o skutečnou událost před promítáním (ženy)

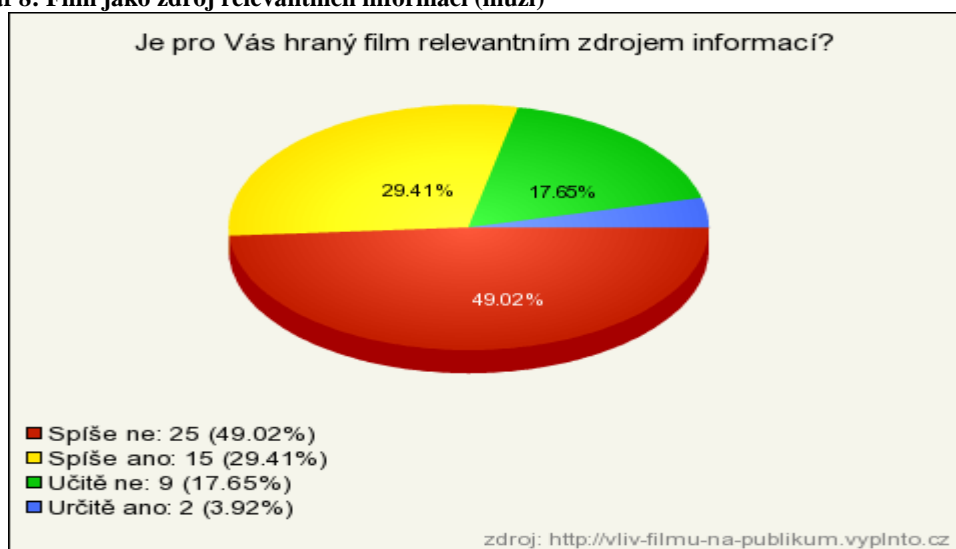


Graf 7: Vliv upozornění, že se jedná o skutečnou událost po promítání (ženy)

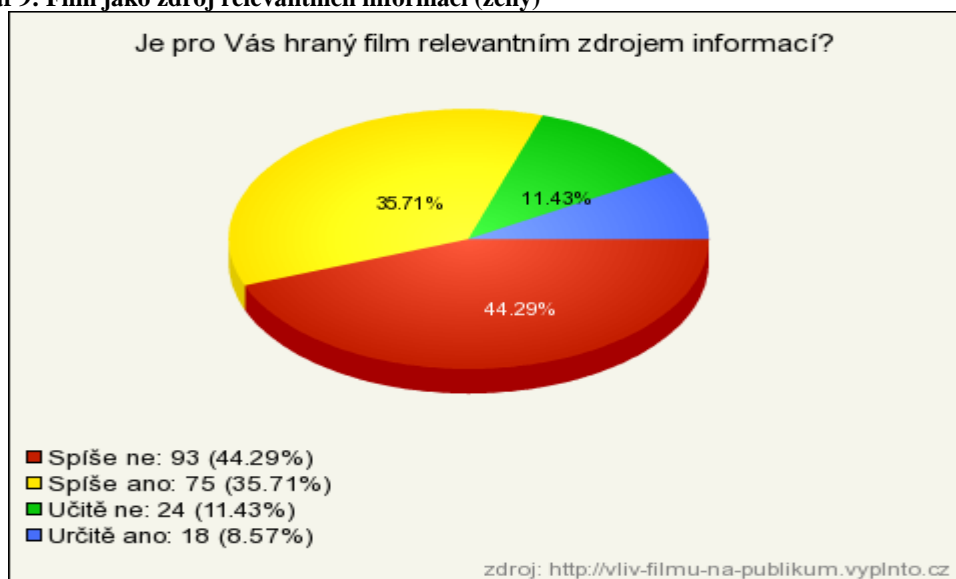


Za relevantní zdroj informací považuje hraný film pouhých 7,66% dotázaných. Za spíše relevantní ho považuje 34,48% respondentů.¹⁶⁵ U mužů je situace mírně odlišná než u žen, hraný film je relevantním zdrojem informací pouze pro 3,92% respondentů, zatímco u žen je to 8,57% respondentek. Za naprosto nerelevantní zdroj považuje hraný film 17,65% dotázaných mužů a 11,43% dotázaných žen.

Graf 8: Film jako zdroj relevantních informací (muži)



Graf 9: Film jako zdroj relevantních informací (ženy)



¹⁶⁵ Viz příloha C, graf 17

6.6 Interpretace výsledků

Z výsledků průzkumu můžeme vyvodit následující závěry. První z pracovních hypotéz, že filmová realita je schopná ovlivnit diváka v závislosti na věku, se nepotvrdila. Z celkových 204 respondentů ve věku 15 až 25 let odpovědělo na tento dotaz kladně 131 respondentů. Zároveň i 30 respondentů starších 26 let z celkových 57 odpovědělo kladně. Z výsledku této části průzkumu lze usuzovat, že filmová realita může ovlivnit diváka bez rozdílu věku.

Prof. MgA. Jiří Svoboda, říká, že podle dostupných výzkumů není možné jednoznačně prokázat vliv filmové reality na chování jedince. Výzkumy neprokázaly přímou souvislost mezi těmito jevy. *„Teoretik George Grebner, autor kultivační teorie, vedl výzkumnou skupinu, která pracovala na tomto tématu přes deset let. Zabývali se souvislostí násilí ve filmu a chováním delikventních jedinců.“* Z výzkumu vyplynulo, že nehraje roli, na co se děti v televizi dívají, ale je zde rozhodující čas, který tomuto sledování věnují. *„Televize na ně působí tak, že derealizuje svět, ve kterém žijí. Není to tedy vlivem jednoho filmu, ale vůbec všeho, co v televizi sledují, včetně pohádek a fantasy filmů. Filmy tvoří jejich prožitek světa nereálným, a proto pak považují i svět, ve kterém žijí za nereálný.“* Připouští, že autor má zodpovědnost za své dílo, protože jeho prostřednictvím předává publiku svůj názor. *„(...)odpovědnost za své názory má každý.“* Ovšem složitější otázkou je, kdo je vlastně autorem díla. *„Zda dílo utváří autor nebo zda je jeho autorem teprve publikum, které recipuje dílo v různých sociálních a psychologických kontextech. Jinými slovy, divák je ten, kdo si z díla vybírá jednotlivé významy, které chce. Výsledné dílo není konečným přenosem, který všichni stejně chápou.“*

Zajímavý je fakt, že diváci přikládají větší význam informaci o tom, že byl film natočen podle skutečných událostí, pokud se ji dozvědí před jeho zhlédnutím, než poté, co film viděli. Markantnější změny můžeme vidět především u žen. Respondentky přikládají této informaci mnohem menší váhu,

pokud je jim poskytnuta po zhlédnutí filmu. Pro muže není rozdíl, zda je jim tato informace poskytnuta před nebo po zhlédnutí filmu. Jejich názor je v obou případech stejný.

Realita zaznamenaná v uměleckém díle je více akcentována, než historická fakta, po uplynutí delší doby může být dokonce pokládána za pravdivou. „*Alexandre Dummas byl kritizován za to, jak napsal postavu kardinála Richelieu, ve Třech mušketýrech. Dummas řekl, že příští generace budou kardinála znát, tak jak ho napsal ve svém díle a ne takového, jaký skutečně byl. Zde je zakódováno, že umělecké poselství má větší brilanci, než třeba historická pravda.*“ Závisí to samozřejmě na tom, co a jak moc si nechá publikum vnútit médii.

Druhá hypotéza, že diváci nepovažují hraný film za relevantní zdroj informací, se potvrdila. Dále bylo zjištěno, že ženy jsou náchylnější k tomu, považovat hraný film za relevantní zdroj informací, než muži. Profesor Svoboda se domnívá, že tomuto jevu může napomoci i způsob zpracování, například dokumentaristické zpracování, tomuto jevu nahrává. Posunutí děje v čase směrem do současnosti už podle něj takový efekt nemá. Roli hraje také objektivita filmu, která není cílem filmového zpracování, film je realitou pouze inspirován. Jako takový může však vyznít úplně jinak, pokud je do něj zpětně zasaženo. Příkladem může být film *Chladnokrevně*. „*Tento film byl u nás promítán za minulého režimu, a protože se některé scény zdály být příliš brutální, byly vystříhány. Tyto scény byly důležité pro jisté vyvážení poprav obou vrahů. Po vystřížení těchto scén vyzněl film zvráceně.*“

Třetí hypotéza, že výběr filmového žánru je závislý na pohlaví, se potvrdila. Pro muže i pro ženy je podstatný žánr filmu při jeho výběru. Komédie je skutečně u českého publika nejvyhledávanějším žánrem, jako nejoblíbenější ji zvolilo 70,5% dotázaných. Na druhém místě drama a jako třetí nejoblíbenější byl zvolen thriller. Stejně tak tomu bylo i u ženské části vzorku. U mužů byly na druhém místě akční filmy a na třetím sci-fi.

Do celkového pořadí se tato odchylka neprojevila, právě proto, že ženy ve vzorku převažovaly.

Do budoucna by mohlo být zajímavé zabývat se průzkumem zaměřeným na vliv filmu na publikum, nejen v závislosti na věku a pohlaví, ale také v závislosti na dosaženém vzdělání, popřípadě místě bydliště. Rozhovor, který se uskutečnil s profesorem Svobodou, by mohl být realizován s více odborníky z praxe a výstupy by mohly být konfrontovány.

ZÁVĚR

Cílem této práce bylo přiblížit problematiku konstrukce reality v hraném filmu. Film je, na rozdíl od ostatních forem umění, poměrně mladým uměním. Za zhruba stoletou historii prošel velmi náročným vývojem a to jak technickým, tak ideologickým. Film čerpal a stále čerpá z jiných druhů umění, velmi blízko má k románu a k dramatu. Abychom byli schopni se v této problematice orientovat, bylo také nezbytné přiblížit si filmovou řeč, která jde ruku v ruce s filmovou tvorbou. Bez tohoto systému by filmová díla jen těžko vznikala.

Již na počátku byla filmová tvorba rozdělena do dvou linií. Jedna z nich realitu pouze zobrazovala a druhá ji upravovala. Postupně se vyvinul filmový trik a ten nahrával vývoji hraného, fiktivního, filmu. Směšování těchto dvou linií se ukázalo být nebezpečným, protože to umožnilo snadnou manipulaci s publikem. Diváci nepředpokládají, že by jim v dokumentárním filmu byla předkládána fikce. Díky tomuto faktu byl film využíván k propagandistickým účelům. Pokud jsou dokumentaristické postupy použity v hraném filmu, zvyšuje to jeho důvěryhodnost.

Konstrukce reality provází film po celou dobu jeho vývoje a prošla vlastním vývojem. Úzce souvisí s žánrovým systémem, který divákům umožňuje snazší orientaci a usnadňuje jim volbu. Každý žánr má vlastní ustálené postupy, podle kterých realitu konstruuje. Díky tomu si každý divák může udělat představu o tom, co může od daného díla očekávat. Může se určitým způsobem předem připravit na sledování daného filmu a pomůže mu rozkódovat sdělení a lépe ho pochopit.

V průzkumu., který byl zpracováván, se ukázalo, že žánr je pro diváky při výběru filmu rozhodujícím faktorem. Žánrem, který v České republice dominuje je komedie. V našem průzkumu byla zvolena jako nejoblíbenější s poměrně velkým náskokem před ostatními žánry. Dále z průzkumu

vyplývalo, že publikum je do jisté míry náchylné uvěřit filmové realitě. Náchylnost je větší v případě, že je před jeho zhlédnutím divákovi sdělena informace, že film vznikl na motivy skutečných událostí. Ukázalo se, že většina diváků nepovažuje film za relevantní zdroj informací, což je poměrně pozitivní informace, protože hraný film není objektivní, objektivita ani není cílem hraného filmu.

Problematika konstrukce filmové reality a její důvěryhodnosti, popřípadě jejího vlivu na publikum, je velice složitá. Nelze tento vliv jednoznačně prokázat ani vyvrátit. Ovlivnitelnost jedinců je čistě individuální. Filmový tvůrce nese odpovědnost za názory, které ve svém díle prezentuje. Současně je ale také na divákovi, jak si dané dílo vysvětlí. V této souvislosti lze konstatovat, že je velmi důležitá mediální výchova, díky níž se zvýší mediální gramotnost. V důsledku toho bude možné předcházet manipulování jedinců ze strany filmové reality, potažmo všech médií.

SEZNAM ČESKÉ POUŽITÉ LITERATURY

Monografie:

BARAN, Ludvík. *Zázraky filmového obrazu*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989. ISBN 80-7038-036-5.

BARTHES, Roland. *Mytologie*. 2. vyd. Praha: Dokořán, 2007. ISBN 978-80-7363-359-2.

BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*. 1. vyd. Olomouc: Priplum, 2001. ISBN 80-902836-7-5.

BAZIN, André. *Co je to film?*. Praha: Československý filmový ústav, 1979.

BERGER, Peter L. a Thomas LUCKMANN. *Sociální konstrukce reality*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. ISBN 80-85959-46-1.

BERNARD, Jan. *Jazyk, kinematografie, komunikace: O mezeře mezi světy*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1995. ISBN 80-7004-079-3.

CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2008. ISBN 978-80-7331-143-8.

DELEUZE, Gilles. *Film 1: Obraz - pohyb*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2000. ISBN 80-7004-098-X.

DELEUZE, Gilles. *Film 2: Obraz - čas*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2006. ISBN 80-7004-127-7.

ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. 2. vyd. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-706-4.

GAZDÍK, Roman. *Text, figura, autor: tři aspekty přežánrovění ve filmu*. Brno, 2007. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Mgr. Jakub Kučera.

HUK, Jaroslav. *Mediální publikum a výzkum veřejného mínění*. 1. vyd. Praha: Vysoká škola Jana Amose Komenského, 2007. ISBN 978-80-86723-24-2.

KLUGEROVÁ, Jarmila, Irena PRÁZOVÁ a Tereza VACÍNOVÁ. *Jak vypracovat bakalářskou, diplomovou, rigorózní a disertační práci*. 3. vyd. Přeprac. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2010. ISBN 978-80-7452-004-4.

- KOPAL, Petr. *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí - filmové obrazy zla*. 1. vyd. Praha: Casablanca; Ústav pro studium totalitních režimů, 2009. ISBN 978-80-87211-34-2.
- JIRÁK, Jan a Barbara KÖPPLOVÁ. *Masová média*. 1. vyd. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-466-3.
- JIRÁK, Jan a Barabara KÖPPLOVÁ. *Média a společnost: stručný úvod do studia médií a mediální komunikace*. 2. vyd. Praha: Portál, 2007. ISBN 978-80-7367-287-4.
- JIRŮ, Vlastimil. *Film, řeč, obraz*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1989.
- JOST, François. *Realita/Fikce - říše klamu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2006. ISBN 80-7331-056-2.
- KOZINCEV, Grigorij Michajlovič. *Život a film*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1975.
- KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. 2. přeprac. a dopl. vyd. Praha: Grada Publishing, 2008. ISBN 978-80-247-2329-7.
- KYBALOVÁ, Ludmila. *Dějiny odívání: Od zlatých dvacátých" po Diora*. 1. vyd. Praha: Lidové noviny, 2009. ISBN 978-80-7106-149-6.
- MC LUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura*. 1. vyd. dotisk. Brno: Jota, 2008. ISBN 978-80-7217-128-6.
- MC QUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. 3. vvyd. Praha: Portál, 2007. ISBN 978-807367-338-3.
- MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií*. 1. vyd. dotisk. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 978-80-00-01410-4.
- PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. 1. vyd. Praha: Hermann, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5.
- PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1967.
- PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu 1895-2005*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1689-8.
- PROKOP, Dieter. *Boj o média: dějiny nového kritického myšlení o médiích*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2005. Mediální studia. ISBN 80-246-0618-6.

REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. 1. vyd. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-926-7.

SCHELLMANN, Bernard a kol. *Média: základní pojmy, návrhy, výroba*. 1. vyd. Praha: Europa-Sobotáles, 2004. ISBN 80-86706-06-0.

SMETNA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. 1. vyd. Praha: ISV, 2000. ISBN 80-85866-60-9.

STURKEN, Marita a Lisa CARTWRIGHT. *Studia vizuální kultury*. 1. vyd. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-556-1.

SUCHÝ, Adam. *Mediální zlo - mýty a realita: souvislost mezi sledováním televize a agresivitou u dětí*. 1. vyd. Praha: Triton, 2007. Psyché.

ISBN 978-80-7254-926-9.

ŠTROBLOVÁ, Soňa. *Film a televize Film a televize jako audio-vizuální zprostředkování světa: Filmová a televizní dramaturgie a programová skladba*. 1. vyd. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského Praha, 2009. ISBN 978-80-86723-73-0.

THOMPSONOVÁ, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění; Nakladatelství Lidové noviny, 2007. ISBN 978-80-7106-898-3.

URBAN, Lukáš, Josef DUBSKÝ a Karol MURDZA. *Masová komunikace a veřejné mínění*. 1. vyd. Praha: Grada Publishing, 2011. ISBN 978-80-247-3563-4.

VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby: AMU = DAMU + FAMU + HAMU*. 3. rozš. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2005. ISBN 80-7331-039-2.

VYBÍRAL, Zbyněk. *Vymoderovaný svět: Úvahy nad vytvářením nové "reality" aneb Co chce říci Tózan?; Kratší eseje a glosy z let 1993-1997*. 1. vyd. Hradec Králové: Konfrontace, 1997. ISBN 80-86088-01-4.

Seriálové publikace:

MAREŠ, Petr. *Sborník filmové terorie 3: Tvořivé zrady*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2005. Knihovna Iluminace, 21. ISBN 80-7004-119-6.

PTÁČKOVÁ, Brigita. *Žánr ve filmu: sborník příspěvků z 6. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.-16.11. 2002*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2004. Knihovna Iluminace, 20. ISBN 80-7004-116-1.

Elektronická média a webové stránky:

CANUDO, Ricciotto [online]. Dostupné z: <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/glosar/Ricciotto%20Canudo.pdf>

Československá filmová databáze [online]. Dostupné z: <http://csfd.cz/>

David Lynch [online]. Dostupné z: <http://lynch.euweb.cz/?id=00>

Filmin [online]. Dostupné z: <http://filmin.cz/>

Film a žánr [online]. [cit. 2012-01-28]

Dostupné z: <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/zanr.pdf>

Filmová databáze online [online]. Dostupné z: <http://fdb.cz/>

Flickr [online]. Dostupné z: <http://flickr.com/>

Fotoluk [online]. Dostupné z: <http://fotoluk.it/>

Free-extras [online]. Dostupné z: <http://free-extras.com/>

Front Room Cinema [online]. Dostupné z: <http://frontroomcinema.com/>

HADRAVOVÁ, Tereza a Přemysl MARTÍNEK. *Muzikál* [online]. 1. vyd. Sokolov: Sdružení přátel cinepuru o.s., 2003 [cit. 2012-02-19]. Hors Série. Dostupné z: http://filmsokolov.cz/file_download/9

HDmag [online]. Dostupné z: <http://hdmag.cz/>

Horory-filmy.cz [online]. Dostupné z: <http://horory-filmy.cz/>

KUČERA, Jakub. Fikce. *Cinepur: časopis pro moderní cinefily* [online]. 2006, roč. 13, č. 45. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=938>

Městská kina Uherské Hradiště [online]. Dostupné z: <http://mkuh.cz/>

MOUDRÝ, Jiří a Ivo BLÁHA. *Úvod do oboru zvuková tvorba* [online]. 2004. Dostupné z: http://ftf.vsmu.sk/files/MoudryBlaha_UvodDoZvuku.pdf

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV. *Rakurs* [online].

Dostupné z: <http://www.nfa.cz/rakurs.html>

Robgard [online]. Dostupné z: <http://robgard.wordpress.com/>

TRUPIN, Ben. Prehistorie filmu: Příběh starý jako lidstvo samo. TRUPIN, Ben. *Němý film* [online]. 2011 [cit. 2011-12-19].

Dostupné z: http://nemy-film.sweb.cz/Prehistorie_filmu/Uvod.html

Univerzita Karlova v Praze [online]. Dostupné z: <http://cuni.cz/>

Volný [online]. Dostupné z: <http://volny.cz/>

Vyplnto [online]. Dostupné z: <http://vyplnto.cz/>

ZABILANSKÝ, Tomáš. Filmové žánry: definice, typy, příklady. *25fps* [online]. 2007, roč. 1, č. 1.
Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/filmove-zanry-%E2%80%93-definice-typy-priklady/>

SEZNAM ZAHRANIČNÍ POUŽITÉ LITERATURY

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 2006.

ISBN 0-85170-717-3.

MALBY, Richard. *Hollywood cinema*. 2. vyd. Oxford: Blackwell Publishing, 2003. ISBN 0-631-21614-6.

NEALE, Steve a Murray SMITH. *Contemporary Hollywood cinema*. 1. vyd. dotisk. London: Routledge, 2006. ISBN 0-415-17010-9.

SEZNAM OBRÁZKŮ A GRAFŮ

Seznam obrázků:

| | |
|---|----|
| Obr. 1 Spektrum umění uspořádaných podle míry abstrakce | 23 |
| Obr. 2 Princip Camery obscury | 30 |
| Obr. 3 Schéma kamery | 36 |

Seznam grafů:

| | |
|---|-----|
| Graf 1: Výběr žánru..... | 100 |
| Graf 2: Nejčastěji sledované žánry (celkem) | 101 |
| Graf 3: Nejčastěji sledované žánry (muži) | 101 |
| Graf 4: Vliv upozornění, že se jedná o skutečnou událost před promítáním . | 102 |
| Graf 5: Vliv upozornění, že se jedná o skutečnou událost po promítání..... | 102 |
| Graf 6: Vliv upozornění, že se jedná o skutečnou událost před promítáním (ženy)..... | 103 |
| Graf 7: Vliv upozornění, že se jedná o skutečnou událost po promítání (ženy) | 103 |
| Graf 8: Film jako zdroj relevantních informací (muži)..... | 104 |
| Graf 9: Film jako zdroj relevantních informací (ženy) | 104 |

SEZNAM PŘÍLOH

| | |
|--|-----|
| Příloha A - Dotazník..... | I |
| Příloha B – Přepis rozhovoru s Prof. MgA. Jiřím Svobodou | III |
| Příloha C - Grafy | IX |
| Příloha D - Fotky..... | XIX |

PŘÍLOHY

Příloha A – Dotazník – Vliv filmu na publikum

1. Pohlaví:

Žena
Muž

2. Věk:

15 -20
21-25
26-30
31-35
36 a více

3. Je pro Vás při výběru filmu rozhodující žánr?

Určitě ano
Spíše ano
Spíše ne
Určitě ne

4. Pokud budete před zhlédnutím filmu upozorněni, že je natočen podle skutečné události, ovlivní to Váš přístup k filmu?

Určitě ano
Spíše ano
Spíše ne
Určitě ne

5. Pokud se dozvíte po zhlédnutí filmu, že byl natočen podle skutečné události, ovlivní to zpětně Váš názor?

Určitě ano
Spíše ano
Spíše ne
Určitě ne

6. Nejčastěji sledujete:

Komedie
Sci-fi
Drama
Thriller
Horor

Akční
Historický
Kriminální film

7. Je pro Vás hraný film relevantním zdrojem informací?

Určitě ano
Spíše ano
Spíše ne
Určitě ne

Příloha B – Přepis rozhovoru s Prof. MgrA. Jiřím Svobodou

Myslíte si, že filmový tvůrce má zodpovědnost za reakci publika na jeho dílo?

„Každý tvůrce zanechává ve svém publiku, prostřednictvím svého díla, ať už literárního nebo filmového, především nějaký svůj názor. Za tímto názorem si ve valné většině stojí. Jestli to ovlivní publikum, to je otázka. Jak víme od autorů postmodernismu, např. Derridy a Foucaulta, zásadní je otázka, jestli dílo utváří autor nebo zda je jeho autorem teprve publikum, které recipuje dílo v různých sociálních a psychologických kontextech. Jinými slovy, divák je ten, kdo si z díla vybírá jednotlivé významy, které chce. Výsledné dílo není konečným přenosem, který všichni stejně chápou. Jisté je, že odpovědnost za své názory má každý. Jestliže je v díle přítomen nějaký sociálně relevantní nebo vztahově relevantní problém, jsou zde obsaženy autorovy názory. Jako autor máte zodpovědnost za to, co říkáte. Alexandre Dumas byl kritizován za to, jak napsal postavu kardinála Richelieu, ve *Třech mušketýrech*. Dumas řekl, že příští generace budou kardinála znát, tak jak ho napsal ve svém díle a ne takového, jaký skutečně byl. Zde je zakódováno, že umělecké poselství má větší brilanci, než třeba historická pravda. To můžeme vidět dodnes i na filmové tvorbě. Podle mého názoru, řeknu to hodně postmoderně, tak jako není žádná přítomnost, je jen to, co si každý myslí, tak také není žádná minulost, je jen to, co si o ní myslíme nebo to, co je nám nějak indoktrinováno, pokud se necháme indoktrinovat médii.“

Pokud Vás tedy správně chápu, tak tuto zodpovědnost má každý tvůrce, ale do jisté míry leží i na recipientovi.

„Pokud myslíme zodpovědnost v pozitivním smyslu, tak by ji jistě každý měl mít. Tvůrce říká něco upřímně, píše něco upřímně nebo vyjadřuje ve filmu upřímně to, co si myslí. Jinak je tomu v případě, že tvůrce slouží, bez vlastního přesvědčení, účelově nějaké propagandě.“

Když hovoříte o propagandě, je podle Vás film mocným prostředkem?

„To bez pochyby je.“

V naší zemi je poměrně dobře vidět rozdíl mezi uměleckou tvorbou před rokem 1989 a po něm. V čem je ten největší rozdíl?

„Některá díla, která by mohla vzniknout dnes, v té době nevznikla z politických důvodů a dnes zase nemůže vzniknout, protože na ně nejsou finance. Vystává zde však otázka dobové podmíněnosti. Nevím jestli by Chytilová natočila jinak například *Panel Story*, jistě, že by asi točila jiný problém, což nakonec prokázala, když natočila *Kurva hoši gutten tag*. Ona je ve svých dílech moralista a na každou dobu, ve které pracovala, se dívala kriticky. Pokud budeme hovořit o propagandisticky laděných filmech, tak ty by vznikaly zcela určitě, každá doba přináší nějaké mainstreamové myšlenky a vždy je tomu přizpůsobena i tvorba.“

Konkrétně Vám bylo nabídnuto před rokem 1989 točit film *Udělení milosti se zamítá*, který vznikl až v roce 2002.

„Tak v té době vzniknout nemohl, z toho důvodu, že já jsem ho točit nechtěl. Tento film opravdu vznikl podle skutečné události. Major Goldamer, který byl předobrazem filmového policejního důstojníka, byl tehdy vyznamenán několika řády a asi by bylo těžké líčit ho v dosti nelichotivém světle, v jakém ho viděli i jeho kolegové.“

Hovořil jste o tom, že tento film vznikl podle skutečné události, jak si vlastně vybíráte témata pro Vaše filmy?

„Většinou tvořím podle nějaké knižní předlohy. Což má výhody v tom, že v knize je toho vždy více, než co se vejde do filmu. Takže vy víte o postavách více, vidíte je jako živé lidi. Víte o nich více, než jen to, co je ve filmu a toto pozadí je možné do daného filmu také dostat. Pokud točíte podle scénáře, tak si musíte tyto přesahy domýšlet vy nebo herci. Podobně jako u knižní předlohy je tomu u příběhů ze skutečnosti. Když najdete nějaký příběh, který vás zajímá, tak s ním souvisí i množství odboček, které do filmu

nedostanete, ale víte o nich. To byl příběh třeba Sametových vrahů, tento scénář jsem psal hrozně dlouho, protože sběr materiálů, který jsem udělal, měl mnoho desítek stránek. Nebylo možné tam dát všechno, protože by ten film byl mnohodišný.“

Jak postupujete při výběru tématu a jeho zpracování?

„Tak například u Sametových vrahů jsem byl přítomen u soudu. Viděl jsem vztahy mezi postavami a jejich blízkými, kteří byli v publiku u soudu. Pak jsem navštívil odsouzeného Kopáče ve vězení, dále jsem hovořil s detektivy, kterým jsem věřil. Kromě toho se zde objevil také společenský problém organizovaného zločinu. Potom vznikl scénář, ten jsem psal několik let a některé motivy jsem upravoval. Nelze vytvořit scénář a točit podle něj za 15 let, beze změny, vždy ho musíte přizpůsobit době. Konkrétně tento film byl točen s časovým odstupem a některé reálie nebylo možné znovu vytvořit. Film má univerzální platnost, i přes to, že vznikl podle skutečných událostí z 90. let. Ale tento příběh odehrát včera nebo dnes.“

Nemůže právě tento posun v čase může vyvolat zdání větší důvěryhodnosti?

„To si nemyslím, když si vezmete třeba Chladnokrevně, tak ten film působí pořád stejně i přes to, že byl natočen již dávno. Nemyslím si, že je pro tento efekt důležité, jestli je film současný.“

Existuje tedy vztah mezi filmovou realitou a skutečností?

„Pokud budeme hovořit o sociální konstrukci reality, tak musíme vzít v potaz hodně kontroverzní myšlenku Herolda Lasswella, že jednou z prvních povinností vlády je propaganda, která sjednotí názory lidí, aby vůbec mohli žít v jedné společnosti. Pokud tomu tak nebude, společnost se roztříští. Walter Lippmann v této souvislosti hovoří o stereotypizaci. Lidé nejsou schopni obsáhnout realitu svým vědomím, je třeba, aby média vytvářela určitá zjednodušení. Když srovnáme americké filmy z doby vietnamského traumatu, jako jsou *Četa* nebo *Narozen 14. července* třeba s *Rambem*, který vznikl

mnohem později. Dojdeme k tomu, že u *Ramba* už není důležité proč Američané bojovali ve Vietnamu, ale kladou si otázku, zda jsou ještě ve Vietnamu američtí hoši a že je nutné je osvobodit. Do jisté míry se jedná o manipulaci s veřejností. Takových příkladů je více, ze současnosti například *Smrt čeká všude*, což je ryzí propaganda, nahrává tomu i zdánlivě dokumentární styl natáčení. Pokud si vezmeme film *Redigováno*, který pojednává o stejném tématu, ale z jiného úhlu pohledu, zjistíme, že úspěch sklízí film, který souhlasí s oficiálním názorem.“

Je tedy možné říci, že filmy, které se stotožňují s oficiálním názorem jsou úspěšnější?

„To záleží na tom, jak moc jsou ti, kdo o tom rozhodují závislí na systému. Když vezmeme filmy Michaela Moora, především *Fahrenheit 9/11*, který v Americe oceněn nebyl. Získal však prestižní cenu v Cannes, je zde vidět, že Evropané mají na tyto události trochu jiný pohled. Můžeme vyvozovat, že v Americe někdo zaplatil propagandu, jako odpověď na tento dokument. Okamžitě byl natočen hraný film, který stavěl amerického prezidenta Bushe do lepšího světla. Moore ho totiž ukázal jako nerozhodného člověka, který není schopen řešit složité situace. Pokud položíme tyto filmy vedle sebe, vidíme jak je možné realitu vykládat různě a že pravda je relativní pojem.“

Může dokumentaristický styl natáčení napomoci důvěryhodnosti filmu?

„Určitě ano, divák pak postavy lituje.“

Je práce na filmu, který má fikční základ jednodušší než práce na filmu s reálným základem?

„Dílo je vždy inspirováno realitou. Nemůžete vědět, co lidé prožívají, můžete natočit pouze vnější znaky, o nichž máte všechny indicie. Nelze s hraným filmem, založeným na skutečné události, nakládat jako s dokumentem. Dokument je ve své podstatě také do jisté míry zkreslen. Vždy si tvůrce vybere něco, co ho zajímá.“

Když postavíme vedle sebe dokument a hraný film, má tvůrce při natáčení hraného filmu větší svobodu?

„Určitě má větší svobodu, protože hraný film vzniká pouze na motivy skutečné události a spoustu věcí si může autor domyslet. Dokument se takhle dělat nedá, tam musí být výpovědi zúčastněných.“

Je těžké udržet u filmu s reálným základem objektivitu?

„Film není soud. U soudu se rozhoduje o vině a trestu, film je o živoucích lidech. Záleží na tom, jakou perspektivu zaujmete. Když psal Truman Capote svoji knihu, *Chladnokrevně*, docházel za Perrym Smithem a Dickem Hitcockem do vězení. Trávil s nimi hodiny a samozřejmě se s nimi nějakým způsobem sblížil. Pokud si pustíte film, který podle této knihy vznikl, může nám být do jisté míry až líto, ani ne tak Hickocka, ale postavy Perryho Smithe určitě ano. Smith byl poloindián, hodně nemocný, s traumatem z dětství a o svých problémech otevřeně hovoří. S tímto filmem je spojen poměrně zajímavý efekt. Tento film byl u nás promítán za minulého režimu a protože se některé scény zdály být příliš brutální, byly vystříhány. Tyto scény byly důležité pro jisté vyvážení poprav obou vrahů. Po vystřížení těchto scén vyzněl film zvráceně. Těchto příkladů je možné jmenovat mnohem více.“

Je tomu tedy tak, že snaha o korektnost snižuje objektivitu filmu?

„Ano, do jisté míry ano.“

Film pracuje s emocemi, je to důvod, proč film nemůže být zcela objektivní?

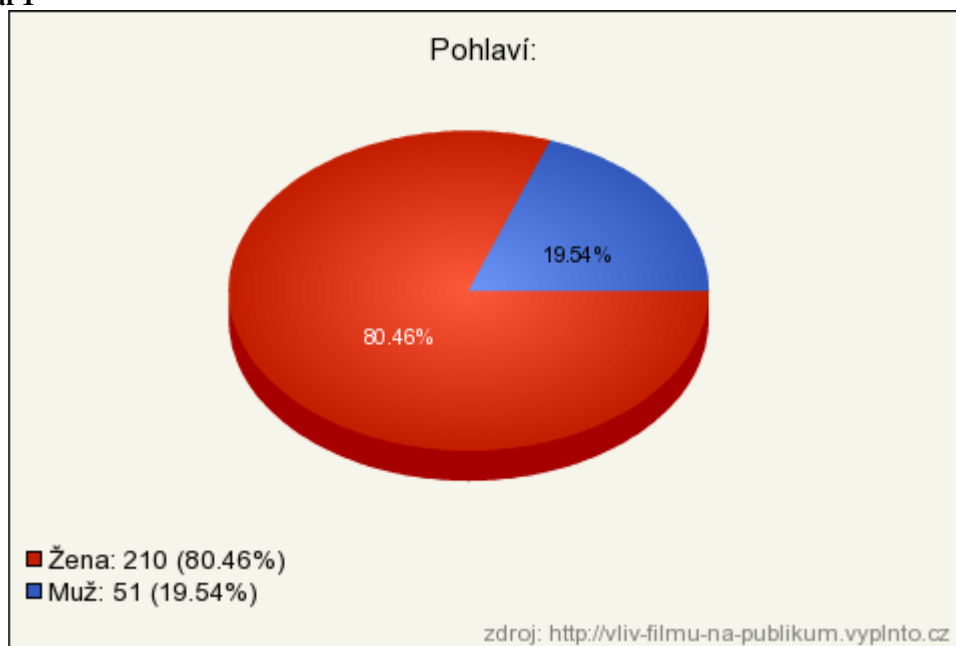
„Objektivnost ani není cílem. Už v literatuře, například ve *Zločinu a trestu* sledujete hlavní postavu Raskolnikova, můžete s jeho činy nesouhlasit, ale stejně sledujete jeho příběh. Stejně tak Richard III., také je divákům do jisté míry sympatický, i přes to, co všechno udělal a kolik lidí zabil. Kdyby tomu tak nebylo, musely by vznikat filmy jen o hodných lidech.“

Někteří lidé mohou na filmovou realitu reagovat velmi citlivě, až přehnaně. Jak se stavíte vy osobně k tomu, že Váš film Sametoví vrazi byl použit jako motiv pro pokus o vraždu?

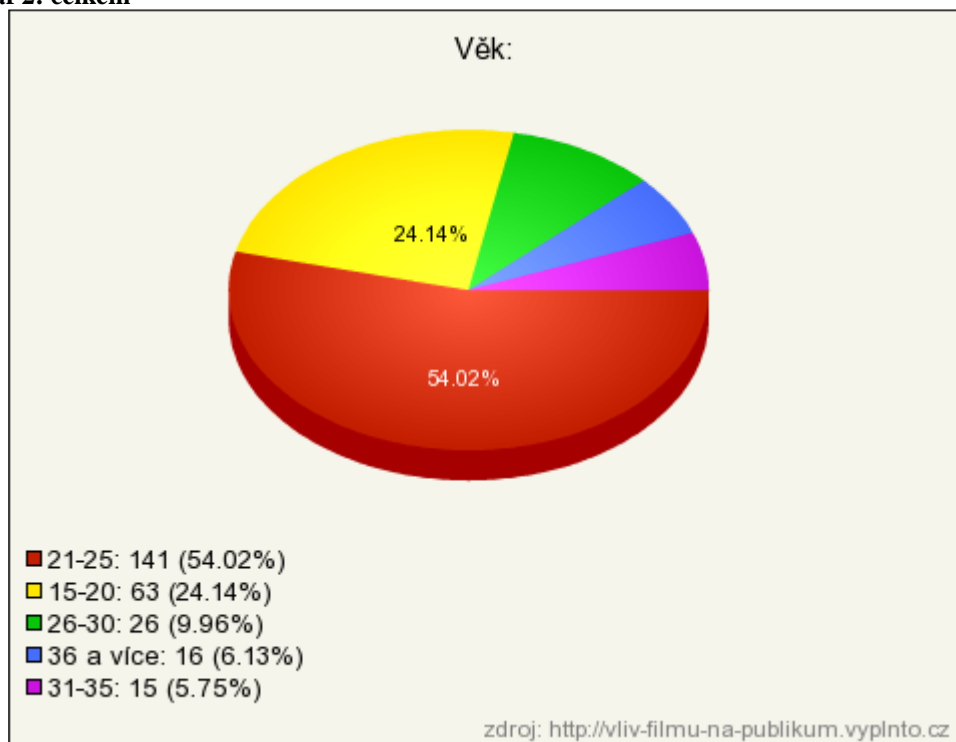
„Já si s tím vůbec nelámu hlavu, protože tomu prostě nevěřím. Myslím si, že je v současné době pokrytecká celá legislativa, která říká, že od šesti do deseti hodin se nesmí objevit na televizní obrazovce násilí a erotika, protože děti jdou k internetu a stáhnou si jakýkoliv film, kdykoliv chtějí. Tímto problémem se zabývalo několik výzkumných komisí a nikdy výzkum neprokázal podmíněnost mezi brutálním obsahem filmu a delikventním chováním jedinců. Teoretik George Grebner, autor kultivační teorie, vedl výzkumnou skupinu, která pracovala na tomto tématu přes deset let. Zabývali se souvislostí násilí ve filmu a chováním delikventních jedinců. Tato souvislost se vůbec neprokázala, ale prokázala se zcela jiná věc. Po dobu výzkumu byli sledováni děti, kterým bylo na počátku deset až dvanáct let. Zjistilo se, že delikvence mládeže po dvacátém roce života je přítomná u dětí, které tráví hodně času sledováním televize. Není zde rozhodující, jestli sledují pohádky nebo thrillery. Televize na ně působí tak, že derealizuje svět, ve kterém žijí. Není to tedy způsobeno vlivem jednoho filmu, ale vůbec všeho, co v televizi sledují, včetně pohádek a fantasy filmů. Filmy tvoří jejich prožitek světa nereálným, a proto pak považují i svět, ve kterém žijí za nereálný. To byl jediný poznatek, ke kterému tato komise dospěla. Provázanost funguje spíše opačně, jedinci, kteří mají sami o sobě, geneticky nebo v rodině, sklon k násilným řešením si velmi často pouštějí filmy, kde je obsaženo násilí. Pokud dítě vidí násilí v rodině, má zato, že je to tak správně a je velká pravděpodobnost, že se tak bude také chovat. Podle mě literatura a film takovou moc nemá. Samozřejmě film je reflexí dobové senzibility a doba nese určité znaky. Zasahovat se musí do doby a ne do díla, tam je to už zbytečné. Kdyby bylo tak jednoduché jedince tímto způsobem ovlivnit, tak pokud by se dětem pouštěl stále dokola nezávadný obsah, vymizí ze společnosti delikvence.“

Příloha C - Grafy

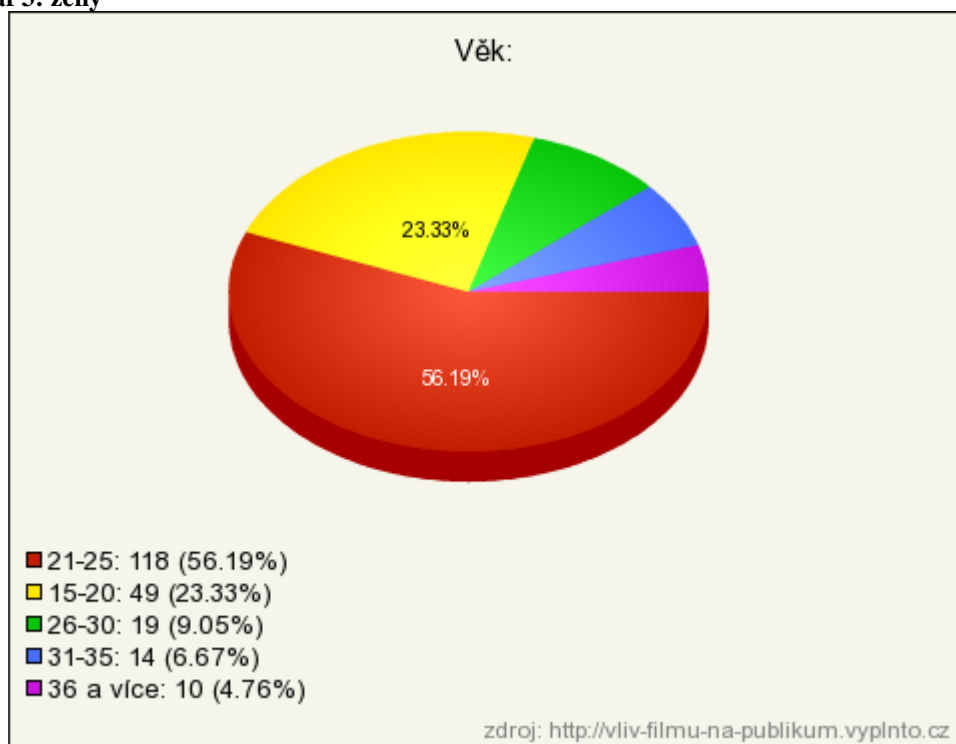
Graf 1



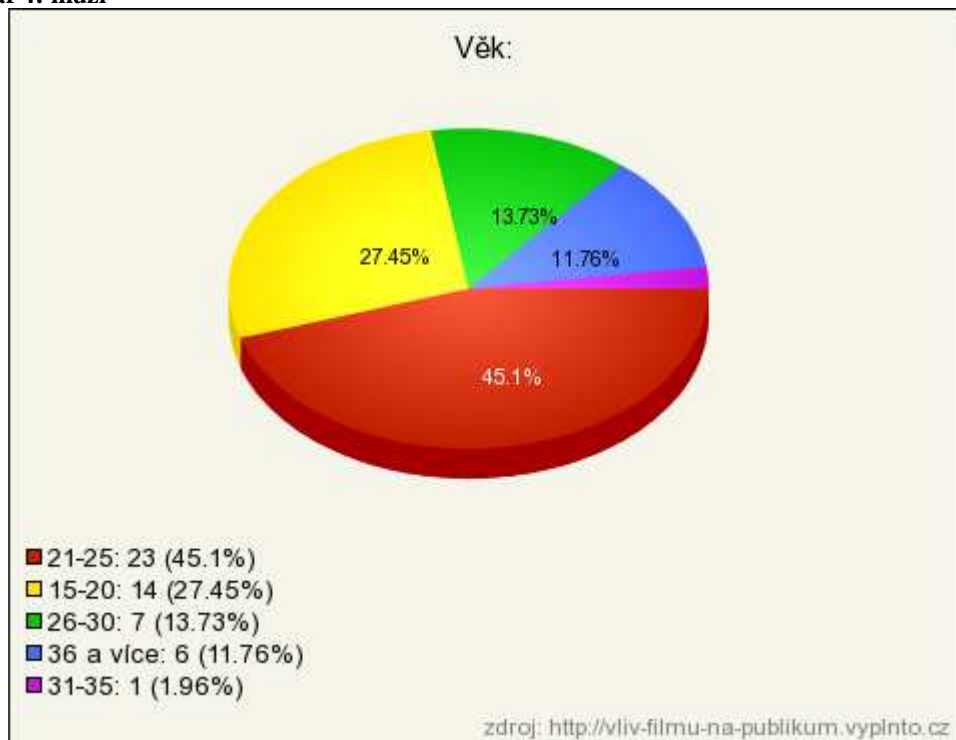
Graf 2: celkem



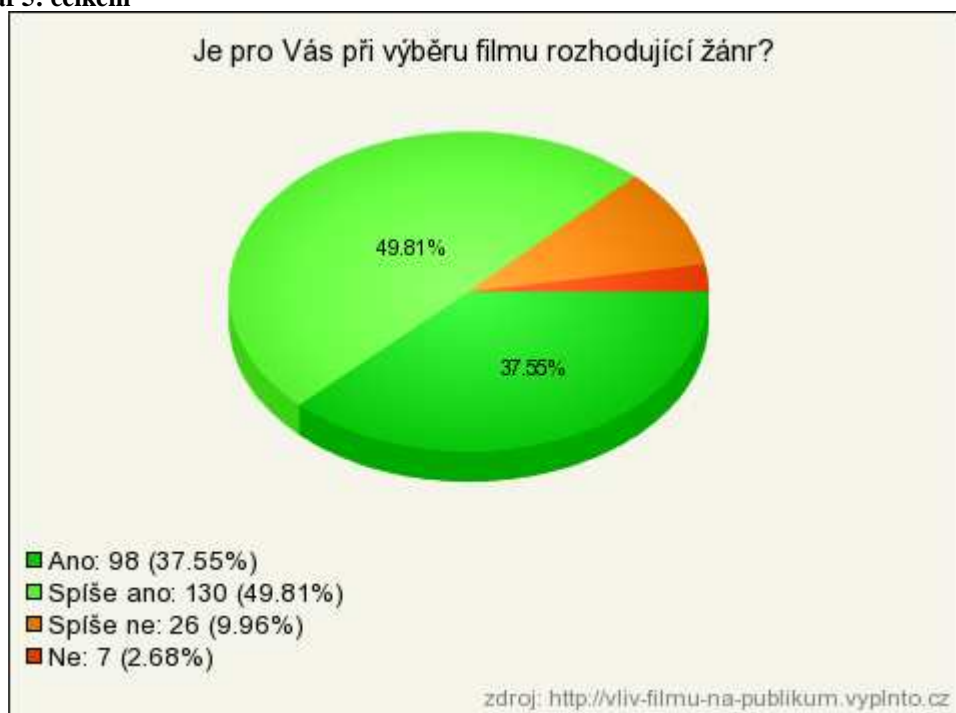
Graf 3: ženy



Graf 4: muži



Graf 5: celkem



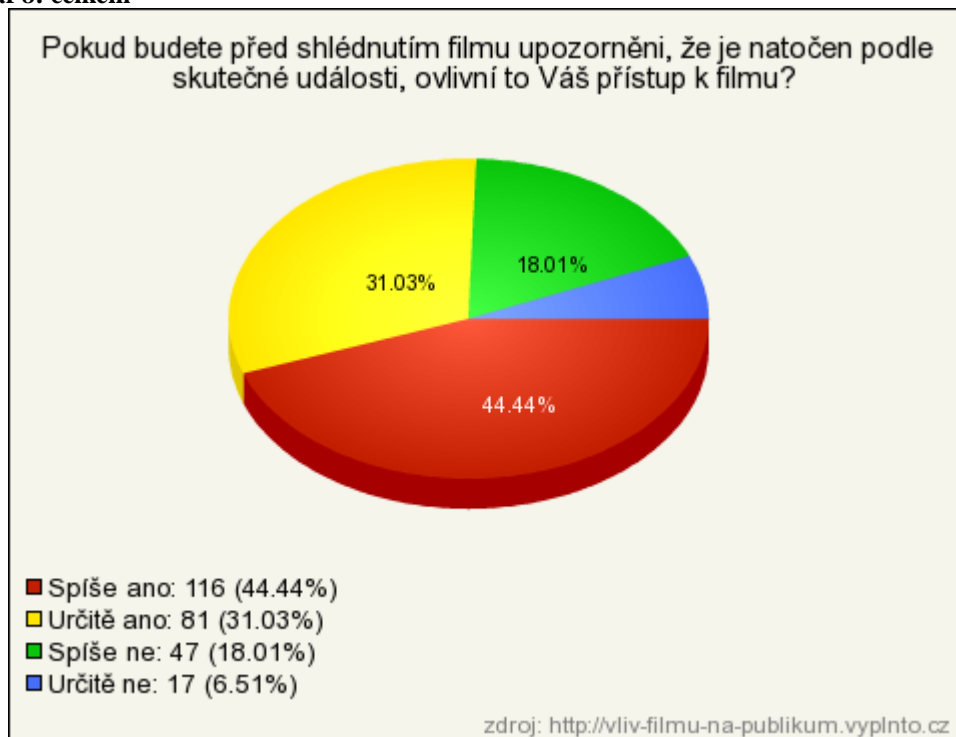
Graf 6: ženy



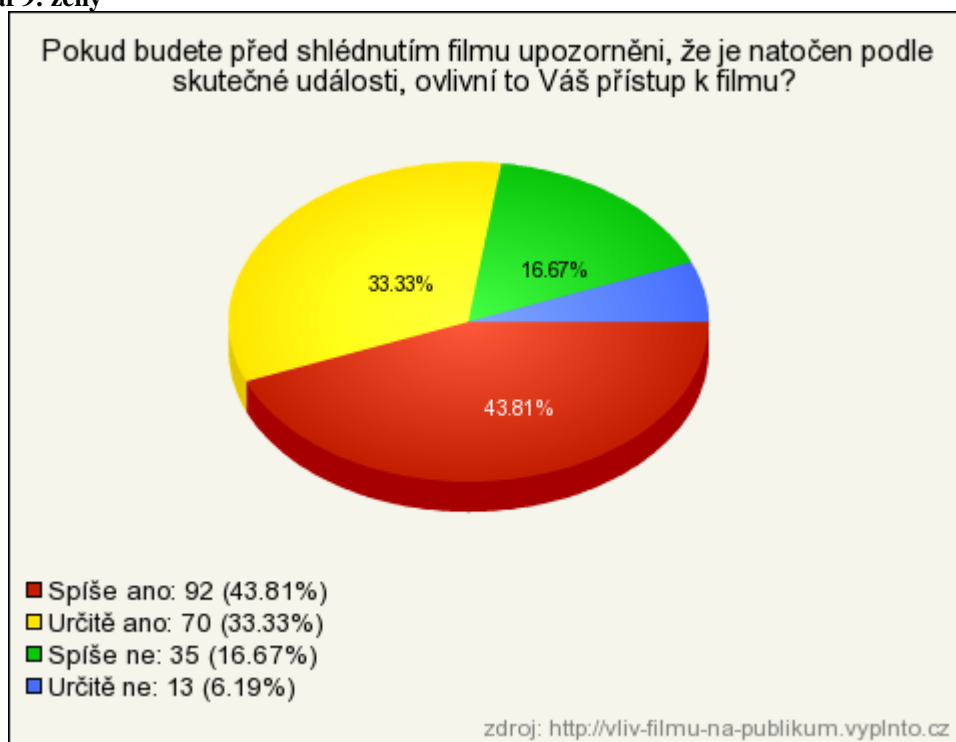
Graf 7: muži



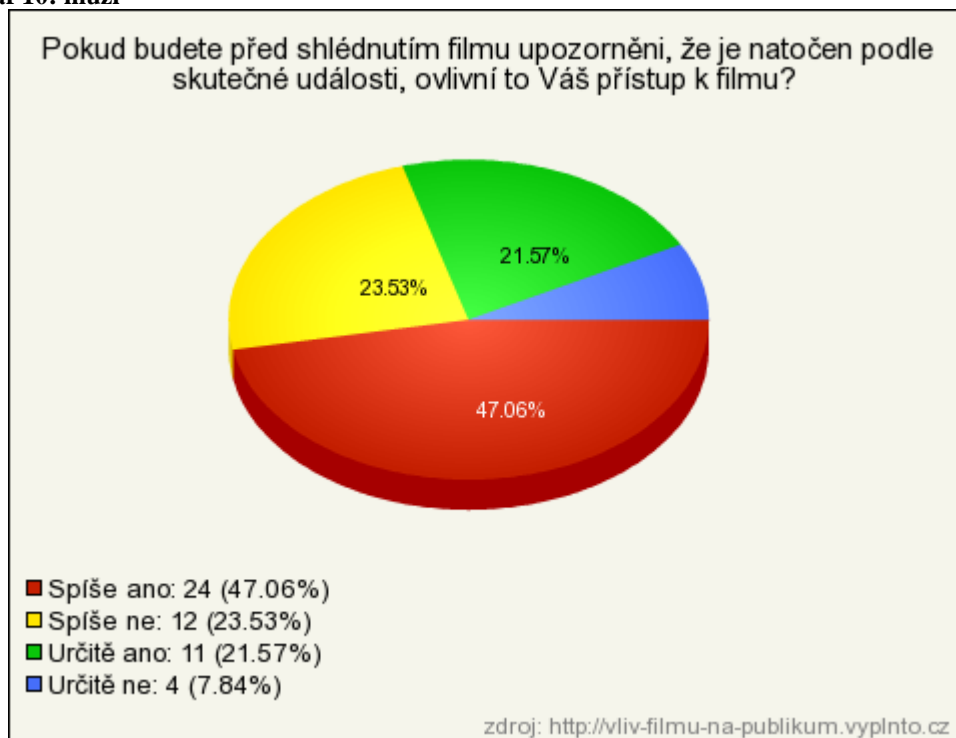
Graf 8: celkem



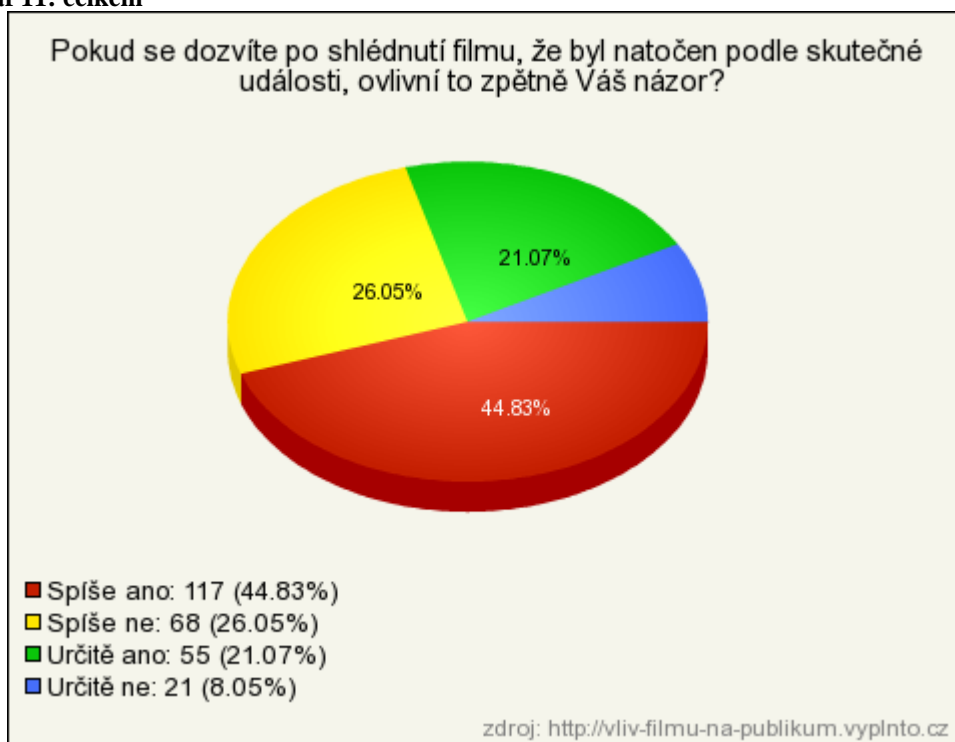
Graf 9: ženy



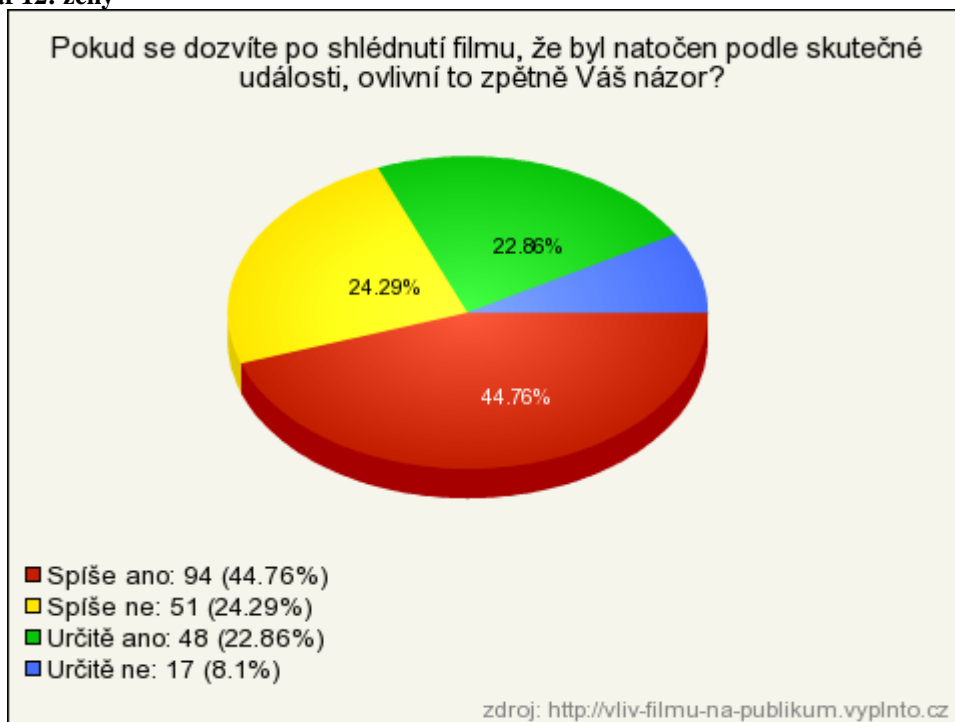
Graf 10: muži



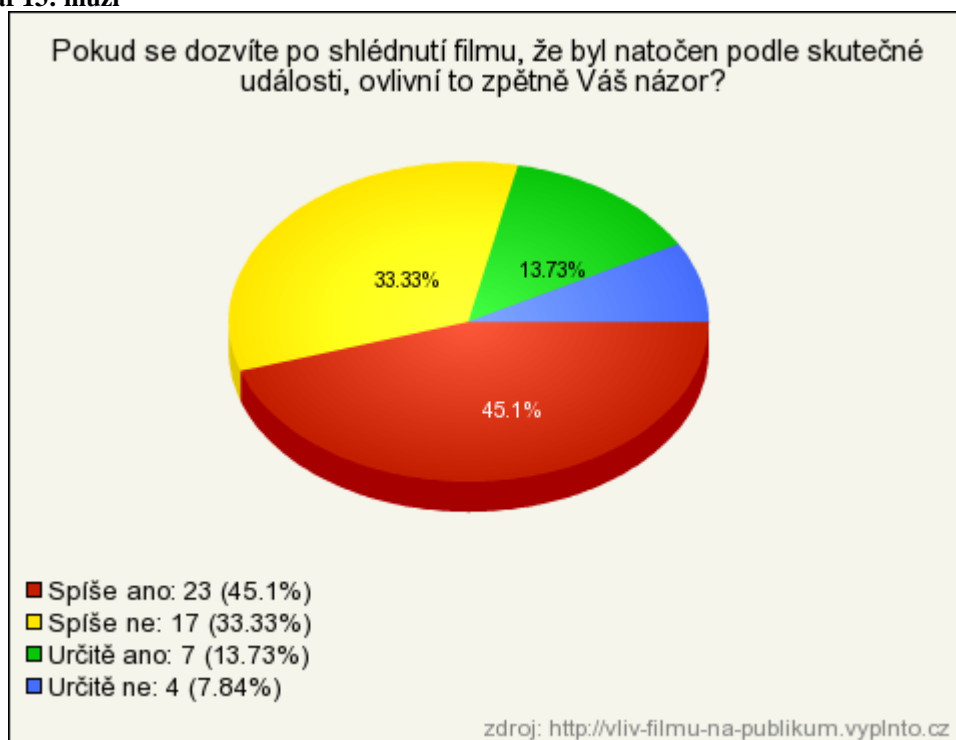
Graf 11: celkem



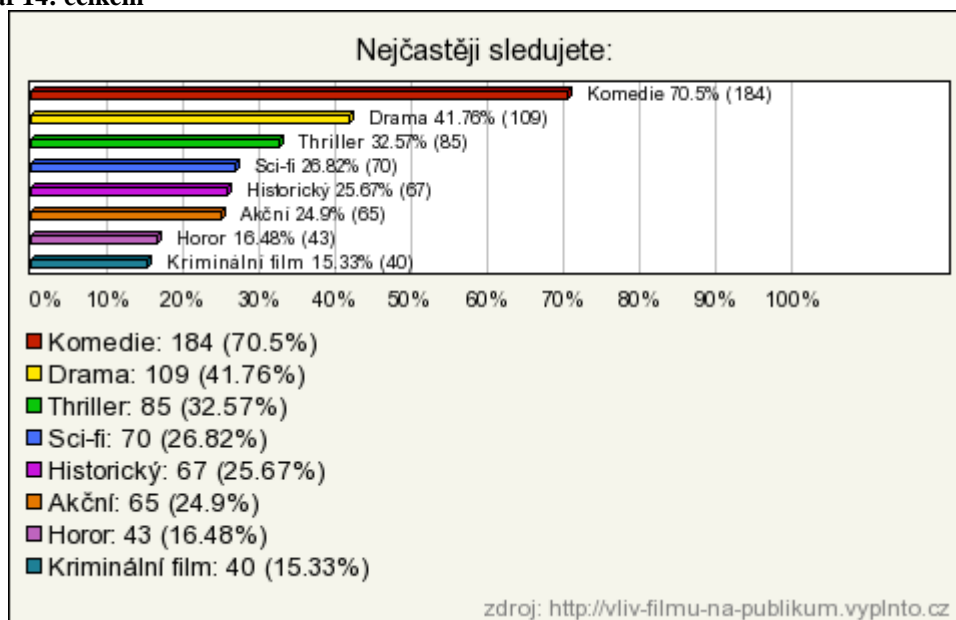
Graf 12: ženy



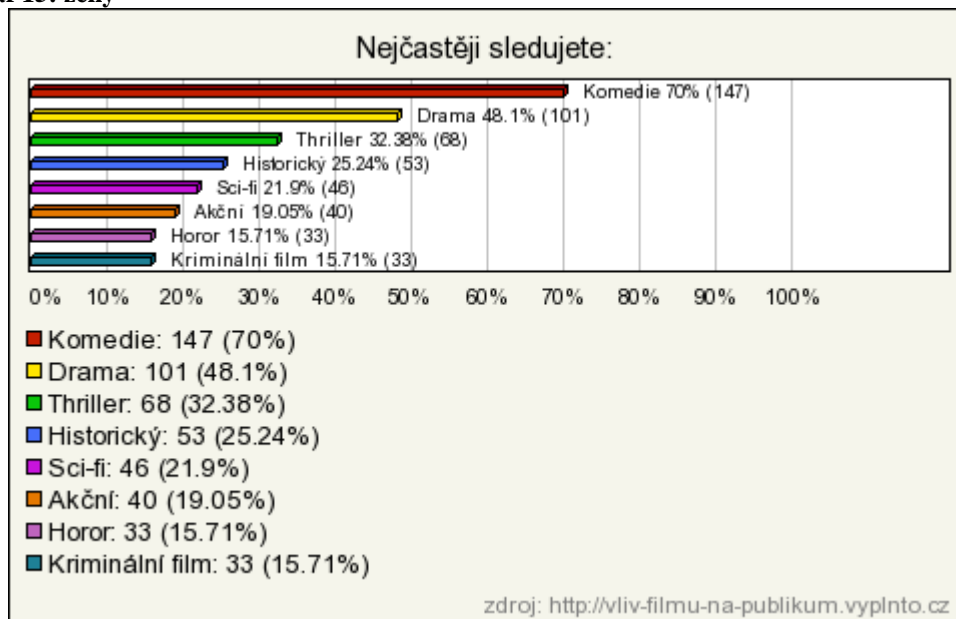
Graf 13: muži



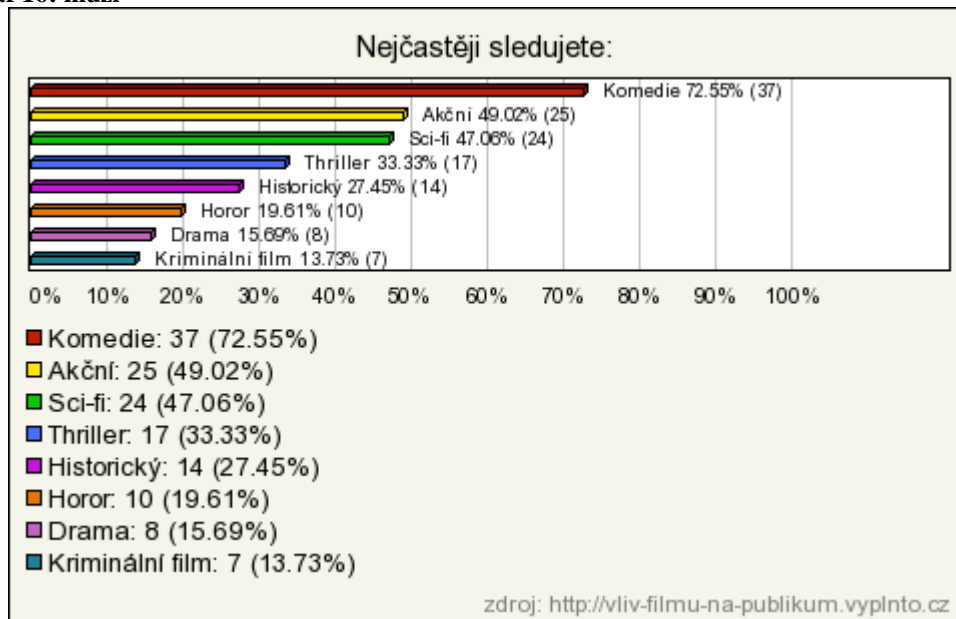
Graf 14: celkem



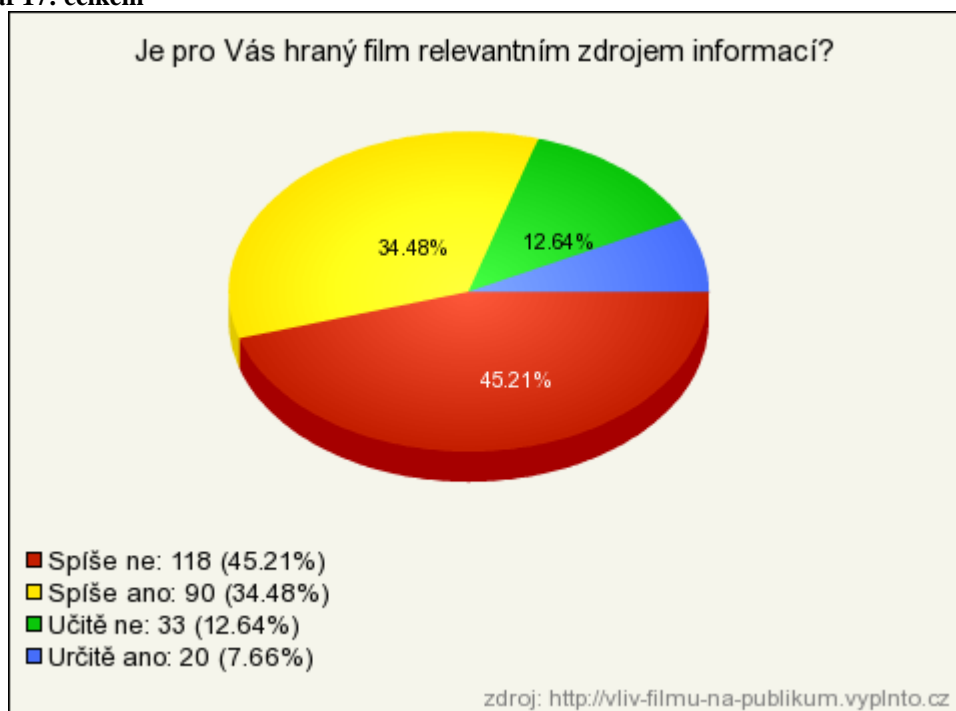
Graf 15: ženy



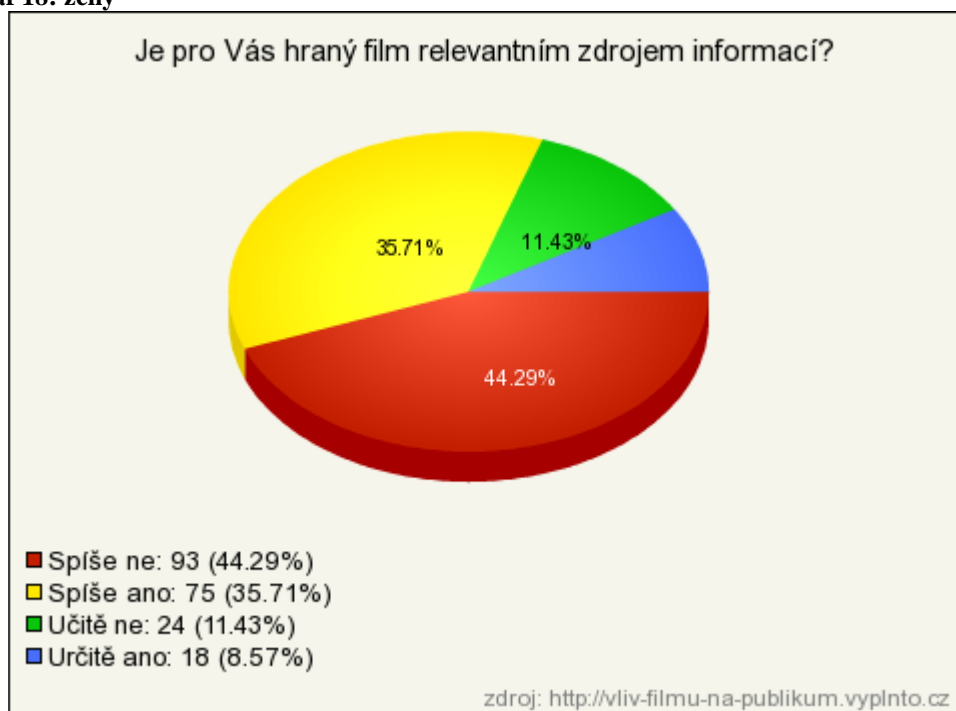
Graf 16: muži



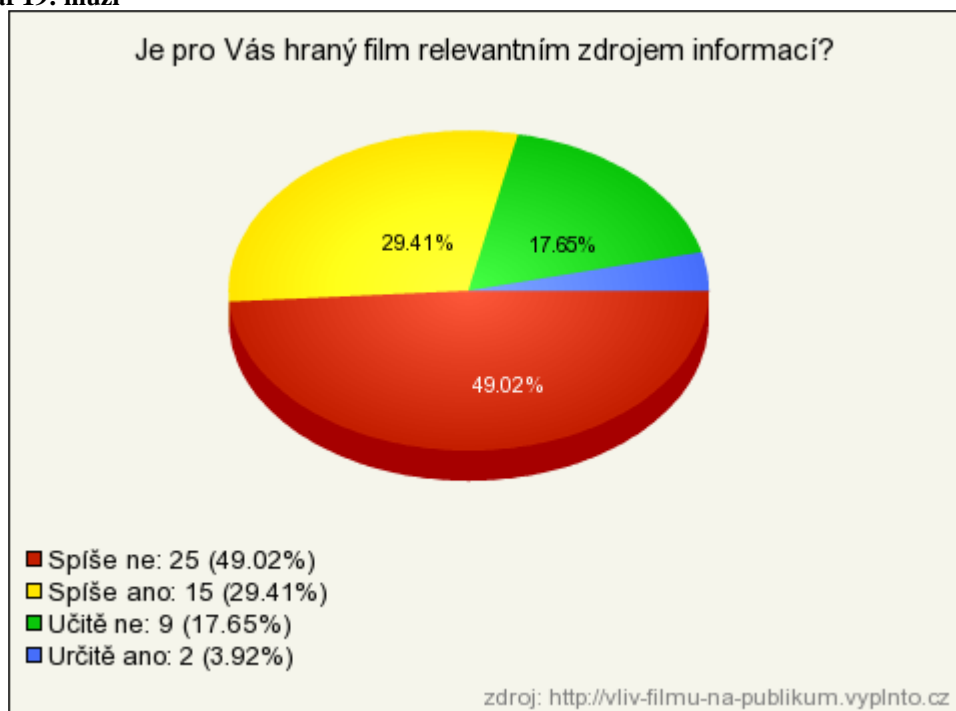
Graf 17: celkem



Graf 18: ženy



Graf 19: muži



Příloha D – Obrazová příloha

Foto 1 Tenkrát na západě (1968)



Zdroj: <http://fdb.cz/>

Foto 2 Statečné srdce (1995)



Zdroj: <http://hdmag.cz>

Foto 3 Mizerové (1995)



Zdroj: [http:// fdb.cz](http://fdb.cz)

Foto 4 Pulp fiction: Historky z podsvětí (1994)



Zdroj: [http:// robgard.wordpress.com](http://robgard.wordpress.com)

Foto 5 Maltézský sokol (1941)



Zdroj: <http://mkuh.cz>,

Foto 6 Minority report (2002)



Zdroj: <http://frontroomcinema.com>

Foto 7 Nenávist (2004)



Zroj: <http://horory-filmy.cz>,

Foto 8 Upír Nosferatu (1922)



Zdroj: <http://flickr.com>

Foto 9 Limonádový Joe aneb Koňská opera (1964)



Zdroj: <http://volny.cz>

Foto 10 Zpívání v dešti (1952)



Zdroj: <http://csfd.cz>

Foto 11 Million dolar baby (2004)



Zdroj: [http:// free-extras.com](http://free-extras.com)

Foto 12 Sedm (1995)



Zdroj: <http://filmin.cz>

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Kristýna Horová

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: Prezenční

Název práce: Konstrukce reality v hraném filmu v 2. polovině 20. století

Rok: 2012

Počet stran textu bez příloh: 102

Celkový počet stran příloh: 24

Počet titulů české literatury a pramenů: 40

Počet titulů zahraniční literatury a pramenů: 3

Počet internetových zdrojů: 23

Vedoucí práce: PhDr. Soňa Štroblová