

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
KATEDRA DIVADELNÍCH A FILMOVÝCH STUDIÍ



---

Univerzita Palackého  
v Olomouci

Bakalářská práce

ESTETIKA FILMOVÉHO OBRAZU KAMERAMANA  
JOSEFA ILLÍKA

Ondřej Blecha

**Vedoucí práce:** Doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.

**Studijní program:** Filmová věda / Žurnalistika

OLOMOUC 2015

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s jejím zapůjčováním a zveřejňováním.

V Olomouci dne 9. dubna 2015

Ondřej Blecha

Děkuji svému vedoucímu práce, panu Doc. PhDr. Vladimíru Suchánkovi, Ph.D., za cenné rady a připomínky při vedení této práce. Děkuji mu rovněž za jeho trpělivost; stejně tak svým rodičům za jejich.

# Obsah

<b>1 Úvod</b>	<b>1</b>
1.1 Téma a cíl práce . . . . .	1
1.2 Literatura a metodologie . . . . .	2
1.3 Analyzované filmy . . . . .	4
<b>2 Analýza kamerových postupů</b>	<b>6</b>
2.1 Rámování . . . . .	6
2.1.1 Noc nevěsty . . . . .	7
2.1.2 Už zase skáču přes kaluže . . . . .	7
2.1.3 Noc nevěsty a nejvýraznější prvky . . . . .	8
2.1.4 Už zase skáču přes kaluže a nejvýraznější prvky . . . . .	9
2.1.5 Úhel, rovina a výška rámování . . . . .	10
2.1.6 Filmový prostor . . . . .	12
2.2 Hloubka ostrosti . . . . .	13
2.3 Tonalita . . . . .	15
2.3.1 Noc v Noci nevěsty . . . . .	16
2.3.2 Už zase skáču přes kaluže a barva . . . . .	17
2.4 Pohyblivý rám . . . . .	20
2.5 Délka záběru . . . . .	22
<b>3 Přínos Illíkovy kamery</b>	<b>23</b>
<b>4 Závěr</b>	<b>25</b>
<b>Resumé</b>	<b>27</b>
<b>Summary</b>	<b>28</b>
<b>Analyzované filmy</b>	<b>30</b>
<b>Prameny</b>	<b>32</b>
<b>Literatura</b>	<b>33</b>
<b>Elektronické zdroje</b>	<b>34</b>
<b>Anotace / Annotation</b>	<b>35</b>

# 1 Kapitola 1

---

## Úvod

### 1.1 Téma a cíl práce

Cílem práce je poukázat na osobitost tvůrčích postupů kameramana Josefa Illíka pomocí analýzy jednotlivých výrazových prostředků filmové kamery. Illíkovo jméno sice není tak známo jako jména některých jeho současníků (Jaroslav Kučera či Jan Čuřík), přesto jej můžeme spolu s nimi zařadit mezi nejvýznamnější české kameramany. Illík byl do jisté míry solitérem; poetika jeho filmů je ovlivněná fotografií, kterou na pražské střední Státní grafické škole vystudoval. V lyričnosti jeho obrazu můžeme vidět návazání na českou kameramanskou školu 30. let.

Pro detailnější rozbor byly vybrány filmy *NOC NEVĚSTY* (1967) a *UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE* (1970). Na jejich základě lze do jisté míry zhodnotit celkové Illíkovy kameramanské schopnosti, protože tyto snímky představují dva velmi odlišné přístupy a výsledky. Zatímco v prvním je černobílá kamera širokoúhlého formátu rámování<sup>1</sup> téměř povýšena nad příběh samotný a je nejvýraznějším prvkem filmu, u druhého Illík barevnou kamerou s tzv. akademickým formátem<sup>2</sup> reflektuje dětský svět, kamera je zde ději podřízena, je téměř až neviditelná.<sup>3</sup> V prvním mnohdy až monumentálně zobrazuje zasněženou zimní krajinu, chladnou, nehostinnou a přetrvávající, a ovšemže také štedrovečerní dědinu tonoucí ve tmě spolu se vzdorovitostí postav; ve druhém citlivě zobrazuje výjevy

---

<sup>1</sup>2,35 : 1; formát CinemaScope, jenž je vytvořen natáčením anamorfotickou předsádkou objektivu s kompresí 2 : 1 a následným roztažením promítaného obrazu v horizontální rovině. Od původního poměru 2,55 : 1 z r. 1953 se postupně přešlo k 2,35 : 1 kvůli nedostatku prostoru pro zvukovou stopu. Výhodou formátu je využití celé plochy filmového okénka. In: MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, s. 105–107. ISBN 80-00-01410-6.

<sup>2</sup>1,37 : 1; až do r. 1953 nejrozšířenější formát. Odvozen počátkem 30. let od němého 1,33 : 1.

<sup>3</sup>Z nejvýznamnějších 200 filmů tzv. zlatého fondu české kinematografie pochází 76 filmů z let 1959–1969, tedy z období ve kterém je zde tento formát využit (pomineme-li film *Vojtěch, řečený sirotek* z roku 1989), přičemž dvacet z nich jich je ve formátu 2,35 : 1, tři v 1,66 : 1, jeden v 1,85 : 1 a padesát dva v 1,37 : 1. In: Digitalizace českých filmových děl – návrh koncepce. PRACOVNÍ SKUPINA PŘI FILMOVÉ RADĚ PRO MINISTERSTVO KULTURY. Asociace Českých kameramanů [online]. leden 2010 [cit. 2015-04-09]. Dostupné z: <http://www.ceskam.cz/cz/technicke-novinky/digitalizace-ceskych-filmovych-del-navrh-koncepce>

horkého léta, slunnou, prosvícenou krajinu dětství a naděje.

Vzhledem k malému časovému rozestupu obou snímků v rámci celkové Illíkovy filmografie pak lze vyloučit jeho déledobou změnu přístupu a potvrdit tak domněnku, že jde o kameramana významného přinejmenším v rámci československé kinematografie.

Téma práce jsem si vybral také proto, že kameru považuji za hlavní a nejvýraznější aspekt jakéhokoli filmu. Bez umění zachytit by žádný film nebyl tím, čím je. Pokud je navíc kameraman zručný nejen řemeslně, ale i umělecky, může být kamera příslibem diváckého zážitku sama o sobě. Tak se tomu děje právě v *NOCI NEVĚSTY* – forma zde (zdá se) převyšuje obsah. Přesto nemusíme nutně souhlasit s tím, že děj je zde pouhým nástinem, jak bylo tehdy mnoha novináři kritizováno.

Jména kameramanů jsou navíc často neznámá, mnohdy jsou tito spjati s některým režisérem natolik, že právě režiséři jsou pak „nosieli“ kamery v rámci diváckého vědomí. Cílem této práce je proto poukázat na prvky kameramanského umění, které dělají z filmu umělecký zážitek.

## 1.2 Literatura a metodologie

Psaní o filmové kameře ztěžuje fakt, že žádná dostupná literatura se nevěnuje čistě její analýze a jejím způsobu filmového vyjadřování v domácím kontextu. Jedinou výjimkou mohou být v tomto ohledu monografie, které jsou nám vodítkem, jak o kameře vůbec psát. Nejvíce prostoru věnuje kameře publikace *Marketa Lazarová: studie a dokumenty*,<sup>4</sup> kde je celkem 60 stran věnováno nejprve širokoúhlé kameře<sup>5</sup> a poté asymetrii kamerových postupů a střihové skladby<sup>6</sup> tohoto (nejen) obrazově náročného filmu.

Za zmínku stojí také publikace *Démanty všednosti*,<sup>7</sup> zabývající se českým a slovenským filmem 60. let. Vzhledem k naší práci je přínosné zaměření právě na dobu, jíž se kniha věnuje. Samotné kameře (a barvě) je však zde věnováno pouze asi 25 stran<sup>8</sup>. Navíc značné množství filmů, které jsou na tomto omezeném prostoru zmiňovány, znemožňuje jejich detailnější rozbor.

Články v dobovém tisku se o Illíkově kameře dvou vybraných filmů zmiňují jen málo. Nezřídka je navíc jeho jméno vůbec neuvedeno či několikrát zkomoleno. U *NOCI NEVĚSTY* se z pětadvaceti článků z let 1966–1968 objevuje kamera v deseti případech, u *UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE* v pěti z pětatřiceti z let 1970–1973, z čehož je jeden z nich rozhovor s kameramanem, ovšem ještě před natáčením.

U *NOCI NEVĚSTY* je jí připisován zejména charakter podtrhující baladičnost předlohy. Právě tuto baladičnost a básnickost filmu<sup>9</sup> můžeme považovat za jakousi poetiku filmu

<sup>4</sup>*Marketa Lazarová: studie a dokumenty*. Vyd. 1. Editor Petr Gajdošík. Praha: Casablanca, 2008. ISBN 978-80-87292-00-6.

<sup>5</sup>BATISTOVÁ Anna. Větší, bližší, prázdnější. Marketa Lazarová, širokoúhlý film. In: *Tamtéž*, s. 154–186.

<sup>6</sup>MASNER Lukáš, Luboš PTÁČEK. Perla nepravidelných tvarů – asymetrie kamerových postupů a střihové skladby. In: *Tamtéž*, s. 187–210.

<sup>7</sup>PŘADNÁ, Stanislava, Zdena ŠKAPOVÁ a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let: kapitoly o nové vlně*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2002. ISBN 80-86102-17-3.

<sup>8</sup>ŠKAPOVÁ Zdena. *Cesty k moderní filmové poetice*. In: *Tamtéž*, s. 30–34, 92–112.

<sup>9</sup>„Básnický film“, „básnický obraz“. In: KLIMENT, Jan. V noci se dá zabloudit. Kul-

(od „poetický“), poetiku ve smyslu básnickém. V souhrnu je tím myšlen způsob popisu děje, zobrazení krajiny a lidí a vůbec celkový záběr zobrazovaného. Tak jako je subjektivní poezie z pohledu autorova i čtenářova, je subjektivní i tato filmová poetika. Působí na nás obrazy, výjevy.

Právě tuto poetiku<sup>10</sup> se budeme v práci snažit analyticky rozebrat a popsat. Pro tento účel nám poslouží poetika filmu, kterou předkládá David Bordwell ve své knize *Poetika filmu*. Předpokladem nám budou už dříve zmíněné protiklady obou zvolených filmů.

Aspekty, kterých si lze na kameře všimnout, postihují Bordwell a Kristin Thompson v knize *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*.<sup>11</sup> Za důležité považují nejen obsah natáčeného materiálu, ale také způsob, tedy vlastnosti snímaného záběru. Těmi jsou podle nich fotografické aspekty, rámování a délku záběru<sup>12</sup> a tohoto rozdělení se budeme držet v práci i my. V kapitole věnované kameře najdeme na téměř 70 stranách ke každému kamerovému aspektu výčet veškerých jeho možností s jednotlivými příklady a rozsáhlou obrazovou přílohou, která každý z nich zachycuje.

Při neoformalistické analýze, která s poetikou filmu úzce souvisí, je nutné zařadit film do širšího historického kontextu. Pokusíme se tedy oba filmy zařadit k širším tendencím a poukázat na Illíkův přínos. Fenomémem československé nové vlny 60. let se zabývají knihy *Československá nová vlna*<sup>13</sup> Petera Hamese a *Umlčený film*<sup>14</sup> Jana Žalmana, v nichž nachází své místo především film *NOC NEVĚSTY*. Obě se zabývají historickým kontextem tohoto filmu, Žalman pak spíše dává prostor také Illíkově kameře, které připisuje „výtvárnou fantazii, pracující se zlověstným šerosvitem, až příznačnou kresbu atmosféry a snahu vyjadřovat se v krásných větách“, o čemž i on soudí, že někdy převyšuje samotný ideový obsah.<sup>15</sup>

Pro pochopení kamery 60. let je důležité vycházet rovněž z tehdejších publikací, které se jí věnují. V tomto nám bude nápomocna literatura kameramana, fotografa a teoretika fotografie Ludvíka Barana. Vycházet budeme z jeho učebních textů *Řeč filmové kamery*<sup>16</sup> a *Teorie a praxe filmového obrazu*<sup>17</sup> (ten později rozpracoval v *Úvodu do filmového obrazu*<sup>18</sup>). V prvně jmenovaném se autor zabývá také technickou stránkou věci, neboť publikace je určena tehdejšími začínajícím tvůrcům; tu však pro tuto práci pomi-

turní tvorba. 14. 12. 1967, roč. 5, č. 50, s. 13.

<sup>10</sup>Tedy „souhrn uměleckých zásad a prostředků (před)určující styl tohoto díla“. In: *Poetika*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-04-05]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Poetika>

<sup>11</sup>BORDWELL, David a KRISTIN THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

<sup>12</sup>BORDWELL, David a KRISTIN THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 223. ISBN 978-80-7331-217-6.

<sup>13</sup>HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Vyd. 1. Praha: KMa, 2008, 344 s., [36] s. obr. příl. ISBN 978-80-7309-580-2.

<sup>14</sup>ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1., dopl. vyd. [i.e. 2. vyd.]. Praha: KMa, 2008, 431 s., [20] s. obr. příl. ISBN 978-80-7309-573-4.

<sup>15</sup>Tamtéž, s. 94.

<sup>16</sup>BARAN, Ludvík. *Řeč filmové kamery*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972. Učební texty vysokých škol.

<sup>17</sup>BARAN, Ludvík. *Teorie a praxe filmového obrazu*. Praha, 1966.

<sup>18</sup>BARAN, Ludvík a ILJA BOJANOVSKÝ. *Úvod do filmového obrazu*. 1. vyd. Praha: SPN, 1987.

neme. Přínosný je však pro nás popis a výklad scén různých filmů v rámci konkrétního kamerového postupu.

Z let 60. využijeme také poznatky fotografa a teoretika fotografie Jána Šmoka, který se zabýval také obrazem filmovým. Zpracoval je ve své publikaci *Úvod do teorie fotografického obrazu*<sup>19</sup> (a později rozpracoval v *Skladbě fotografického obrazu*<sup>20</sup>).

### 1.3 Analyzované filmy

NOC NEVĚSTY byla šestým a UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE sedmým filmem spolupráce kameramana Josefa Illíka a režiséra Karla Kachyni. Zároveň také dokonce osmým a dvánáctým filmem spolupráce Kachyni a scenáristy Jana Procházky. Pro všechny tři to byl třetí a čtvrtý film, na kterém pracovali společně. Ve filmech, na kterých se každý z nich podílel, bychom tedy jistě mohli spatřovat určitou podobnost. Jejich předchozí spoluprací byl KOČÁR DO VÍDNĚ (1966). Zatímco zde kamera v byla založena na pomalé jízdě lesem a šedé tonalitě obrazu širokého formátu, NOC NEVĚSTY je oproti němu při stejném formátu vystavěna na vysokém kontrastu černé a bílé.

Shrňme si ve stručnosti děj obou námi analyzovaných filmů a vztáhneme je do základních historických souvislostí.

V NOCI NEVĚSTY přichází do vsi jeptiška zvaná Slečna, dcera statkáře, který raději zvolil smrt než kolektivizaci. Tu prosazuje předseda Picin, proti němuž se stavějí další sedláci. Slečna, která si vykládá víru po svém, se rozhodne o Svaté noci uspořádat půlnoční průvod vsí na mši. Proti ní stojí farář, který nechce vyvolávat rozruch. Sedláci cítí svou příležitost, zmocní se zpět zabavených koní a rozhodnou se uspořádat půlnoční jízdu. To už však představuje pro Picina příliš, stejně jako pro faráře neposlušnost Slečny.

Zachycení kolektivizace a jejích negativních důsledků se už dříve věnovalo několik domácích filmů, ale můžeme říci, že NOC NEVĚSTY je z nich nejpůsobivější. Snad prvním filmem, který se snažil realisticky postihnout vliv kolektivizace, byl povídkový film TOUHA (1958) režiséra Vojtěcha Jasného, respektive jedna povídka v něm – Anděla. Jeho schválení však trvalo plně dva roky. VELKÁ SAMOTA (1959) musela na nátlak moci zařadit do nepříliš optimistického děje optimistický konec. K dalším tematicky podobným filmům patří VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI (1968) režiséra Vojtěcha Jasného nebo SMUTEČNÍ SLAVNOST (1969) režiséra Zdenka Sirového. Tento film má stejný dějový prvek jako NOC NEVĚSTY – zakázaný průvod navzdory moci (byť už nikoli v 50. letech). Tyto dva filmy spolu sdílí také prvek malosti a svereposti vesnického člověka. Z hlediska filmového obrazu je podstatné, že se děj odehrává rovněž na sněhu.

Film UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE je dějově ve své podstatě velmi prostý. Předkládá příběh chlapce, který dostane obrnu, ale navzdory ní se díky svému optimismu nakonec prohání na koni, stejně jako jeho zbožňovaný tatínek, který je jezdcem neboli rajtákem v hřebčíně.

Jde o dětský film, který navazuje na dřívější režisérovy filmy TRÁPENÍ (1961), ZÁVRAŽ (1962), VYSOKÁ ZEĎ (1964), jejichž scenáristou byl Jan Procházka. Vymyká se následný

<sup>19</sup>ŠMOK, Ján. *Úvod do teorie fotografického obrazu II.* 1. dot. Praha, 1967.

<sup>20</sup>ŠMOK, J.: *Skladba fotografického obrazu*, Praha 1974



snímek AŤ ŽIJE REPUBLIKA (1965), který je navzdory dětským hercům určen spíše dospělému divákovi. Dalším z řady je Kachyňův VLAK DO STANICE NEBE (1972), jenž natáčel rovněž Illík na barevný materiál.

## Kapitola 2

# 2 Analýza kamerových postupů

Jak jsme již naznačili, při analýze se budeme držet rozdělení, které předkládá Bordwell a Thompson v *Umění filmu*. Přestože naše pořadí bude jiné, uveďme si pro přehlednost, jak je v knize autoři dělí.<sup>1</sup>

1. Fotografické aspekty: tonalita; perspektiva; ohnisková vzdálenost (hloubka pole, ostrost)
2. Rámování záběru: formát a tvar, obrazový a mimoobrazový prostor; úhel, výška a velikost rámování; funkce rámování; pohyblivý rám (typy, funkce; pohyblivý rám a prostor, pohyblivý rám a čas)
3. Délka záběru

## 2.1 Rámování

Pro úvod si porovnejme rozdílnost formátů, na které jsou filmy natočeny, a řekněme si něco o důsledcích, které z takového použití plynou. Především širokouhlý formát oproti klasickému předkládá divákovi větší prostor. Dovoluje tak zobrazení více prvků či postav, aniž by sám o sobě zaměřoval pohled na jeden z nich. Podle Barana<sup>2</sup> u klasického formátu hlavní motiv vnucuje režisér s kameramanem, zatímco u širokého si vybírá objekty divák. Zmiňuje také, že formát široký dovoluje akci ve více plánech, přičemž u klasického se využívá spíše hloubka prostoru. Rámování také není centralistické jako u klasického rozvržení. Pokud je člověk vhodně snímán uprostřed obrazového rámu, tvoří tak společně s ním symbolicky tvar kříže. Jindy Illík plně využívá šířku rámu spolu s horizontálně zasazenými ději, jako je průvod či odvod dobytka.

Zkusme si toho povšimnout u obou filmů na konkrétních záběrech, které se vyznačují podobným rozestavením scény. Byť jde o záběry poměrně krátké, z hlediska scén, ve kterých se nacházejí, jde o jejich důležitou část. Navíc i zde můžeme spatřovat odlišnost přístupu k divákovi nejen z hlediska technického omezení.

<sup>1</sup>BORDWELL, David a KRISTIN THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 223–289. ISBN 978-80-7331-217-6.

<sup>2</sup>BARAN, Ludvík. *Řeč filmové kamery*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972, s. 86.

### 2.1.1 Noc nevěsty

V NOCI NEVĚSTY jde o scénu, kde se handrkují sedláci s Picinem. Můžeme zde též vidět už zmíněné diagonální rozvržení, které je v tomto filmu však výjimkou. V tomto případě jde navíc spíše o zobrazení více dějů zároveň; podstatné je též vyčlenění jednotlivých postav, respektive charakterů. V popředí vpravo vidíme Picina (čelně i zezadu), uprostřed čelně sedláky a vlevo vzadu několik pracujících mužů u traktoru, vše na čistě bílé sněhové ploše.

O několik záběrů dále vidíme, kvůli dostatečné přehlednosti z mírného nadhledu, následující (a jde právě o záběr, který především porovnáme): v popředí v celé šířce sedláky (zezadu a od poloviny zad), mezi dvěma z nich, vertikálně uprostřed, Picina, již celého, v pozadí pak Ambrože nakládajícího na saně pytle ze sýpky, která dotváří pozadí. Zatímco nalevo je budova tmavá, napravo její světlá část dává vyniknout i zapřaženým koním (s nimiž Picin částečně splývá).

Dalo by se říci, že právě tento okamžik splňuje to, co popsal Baran, totiž vybrání objektu divákem. A přesto – ačkoli samotné rámování ukazuje tři nejvýraznější prvky, sedláci i Picin se na okamžik stávají statickými (či s velmi nevýrazným pohybem) a jediným znatelným pohybem, který je navíc situován přesně do středu obrazu, se stává pracující Ambrož. Pokud si toto uvědomíme, vidíme za takto vystavěným záběrem nikoli výběr diváka, ale důmyslnou práci režiséra a kameramana. Teprve pak se můžeme ptát, proč je pohled soustředěn právě na Ambrože, a přikládat záběru konkrétní význam. Jak jsme zmínili, tato scéna z dějového hlediska vyčleňuje postavy a rozděluje jejich role. Sedláci i Picin jsou v rozporu, hádají se a prosťáček Ambrož je jediný nezatížen těmito vztahy. Jediný také v tomto okamžiku pracuje, tak jako pracovali v onom diagonálně členěném záběru muži u traktoru. Odpovědí na položenou otázku může být takový výklad, že na pozadí sporů starých a nových pořádků je vždy pracující člověk. Ten vytváří skutečné hodnoty, protože pracovat se zkrátka musí – i bez komunistické heroizace. Může jít také zkrátka o vymezení nejproblémovějších charakterů (z hlediska celkového děje) vůči ostatním lidem.

### 2.1.2 Už zase skáču přes kaluže

Povšimněme si podobně vystavěného záběru ze druhého analyzovaného filmu. Adam poprvé uvidí tříkolku, kterou mu do nemocnice přivezou rodiče. Zde konkrétně se také odehrává více podstatných dějů zároveň, ale jednoznačně vidíme všechny, a to bez potřeby uvažovat, který z nich je hlavní. Pro dětského diváka (mějme vždy na paměti, že především tomu je film určen) půjde samozřejmě o samotného Adama, se kterým se má identifikovat, jehož radost bude pozorovat. V tomto statickém 13 sekund dlouhém záběru se Adam pohybuje po levé straně obrazu ve vertikálním směru vpřed, od hovořící řádové sestry a dojaté maminky k tříkolce. Zároveň se v horizontálním směru vzadu zleva doprava přesouvá pragmatický doktor. Když dokončí přesun Adam, po pravé straně směrem vzad odchází za doktorem otec. Máme zde tedy pět postav ve třech různých vzdálenostech (i když jsou rozdíly dosti malé), dokonce můžeme napočítat ještě čtyři další, které jsou rozpoznatelné (v popředí nezaostřená část tříkolky, kolo a řídítka, kam se dívá

Adam, v pozadí pak otevřenou bránu do dvora a nezaostřený dvůr). To vše vyvolává dojem přeplněnosti prostoru, který je beze zbytku vyplněn. Není zde možnost například zobrazit Adamovu tvář v detailu při kraji a ostatní postavy ve větší vzdálenosti ve zbytku obrazu, jak by tomu mohlo být u širokého formátu. Proto je nutné pracovat s hloubkou prostoru. Můžeme namítnout, že by šlo ze scény některou z postav vypustit, aby se stala přehlednější. Zde je však nutné zdůraznit, že v okamžiku, kdy se maminka rozpláče, odpovídá jí Adam (už po stříhu na něj a následně na kaluž) větou, která dala příběhu jméno. „Neplač, mami. Já se přece uzdravím a budu zase chodit. Budu skákat i přes takový kaluže.“ Proto bylo důležité zobrazit všechny postavy, jímž bylo citované řečeno, a to jednoduše, bez pohybu kamery či bez prostříhu.

Ve zmíněném záběru není uplatněna středová kompozice, kterou Baran obecně tomuto formátu připisuje. Je to logické, protože jinak by nebylo možno zobrazit vše najednou; při zvolené velikosti rámování by se děj jednoduše do obrazu nevešel. Můžeme si jí však všimnout (a práce s hloubkou prostoru také) o několik minut dříve, kdy se ještě nechozí Adam na vozíku setkává s cizím chlapcem. Toho nejdříve vidíme na zdi, odkud se představuje (samotné rámování zde ještě není tak podstatné). V následujícím záběru je tento chlapec pozorován zezadu od ramen výše a ve vertikálním směru má „nad hlavou“ Adama na vozíku. Podstatné je zde využití lineární perspektivy. Stmelující dojem obou chlapců je zesílen prašnou cestou, která v této linii Adam–chlapec vede. V horizontálním směru se nacházejí oba uprostřed. A středová kompozice pokračuje dále: chlapec slézá ze zdi dolů, po stříhu odněkud ze střechy volá hlava řadové sestry, aby toho nechal, načež chlapec opět leze zpět nahoru. Když Adamovi bonbóny hodí, kamera zaujímá místo za Adamovou hlavou, která je zcela uprostřed, a nad ní se cizí chlapec loučí a mizí za zeď. Horizontálním prvkem je zde samotná zeď, u které nevádí, že jde pouhý náhodný výřez. Kromě toho, že reálně, ale i symbolicky rozděluje oba chlapce, pomáhá pouze orientaci v prostoru. Není už zde kladen důraz na okolí. To bylo zajištěno právě pravidelností a pravoúhlostí prostoru. (Považme rozdíl vůči otevřené krajině doma na vsi před nehodou a poté znovu po překonání obrny.)

Po následujícím polodetailu Adamovy tváře a vertikálním švenku na bonbóny na zemi vidíme – opět v hloubce obrazu a ve vertikálnosti, nad jeho hlavou – dívku skákající přes švihadlo. Jde o rozpor, který divákovi připomíná přirozenost pohybu, a činí, kvůli jeho nemožnosti hlavním protagonistou, z následujícího pokusu o dosažení bonbónu takřka heroický výkon, kterému sám fandí.

### 2.1.3 Noc nevěsty a nejvýraznější prvky

Výše popsané však tvoří pouze nepatrnou část problematiky rámování a bylo vybráno kvůli přímému srovnání. Při pozornějším shlédnutí *NOCI NEVĚSTY* zjistíme, že celý film je systematicky a precizně vystavěn jak na tonalitě obrazu (o tom později), tak na změnách velikosti rámování. Přestože jsme se zpočátku zmínili o snímání zimní krajiny, tyto záběry ve skutečnosti tvoří jen velmi malou část stopáže a spolu s nimi i velké celky, které jsou tímto předpokládány. Vždyť jen počáteční necelé dvě minuty vidíme pravý opak, totiž především detaily a velké detaily. Tato úvodní scéna je sestříhána z několika důležitých dějových a symbolických momentů celého filmu. Omezený pohled však

divákovi prozrazuje jen velmi málo.

Následující přibližně půl hodinu bychom mohli označit za pasáž velkých celků a celků. Není to úplně přesné, protože každé vyvážené filmové dílo potřebuje ke svému fungování střídání velikostí záběrů, a nejinak je tomu zde. Přesto zde tyto velikosti tvoří značnou část a jsou velmi důležité. Brzy totiž předkládají divákovi obraz celé vesnice při odvodu dobytka a umožňují zorientovat se v prostoru. Po výstřelech, které zaznívají, kamera nad dědinou neklidně tĕká po střeších chalup a hledá jejich zdroj. Příznačnější pro onu půlhodinu by tak mohlo být označení pasáž otevřených ploch. Vidíme Ambrože s kradeným pytlem jablek, jak prochází zasněženou krajinou. I už zmíněná scéna před sýpkou se odehrává v otevřeném prostoru. Následuje z tohoto hlediska nejotevřenější scéna, při které Karel s Ambrožem jedou na saních volnou krajinou za Slečnou. Zde tato pasáž končí.

To je velmi významná změna. Slečna se totiž doposud mihla jen při svém příchodu do vsi. Tak jako vidíme velké celky a celky jako aspekty pomáhající uchopit hmotný filmový prostor, měli bychom si uvědomit, že pomáhají uchopit také vznikající konflikt. Mezi jeho aktéry musíme započítat kromě Slečny a Picina i sedláky se Šabatkou v čele. Avšak konflikt byl doposud teprve v počátku, vždyť sedláci si Picina dovolí vesele dobírat. Příchod Slečny do popředí vyprávění však přináší změnu.

Obraz se postupně uzavírá až k detailům, získává intimní ladění. Prvním takovým okamžikem, kdy se obraz uzavírá, nastává, když se Slečna tak říkájíc „předvádí“ s nošením těžkých pytlů, přecení se. Argumentuje tím, že „pro něho to bylo těžký“. Možná tím myslí svého otce, možná však samotného Ježíše Krista. Právě ten sehrává v jejím životě nejdůležitější úlohu. Scény ze statku zachycují její vztah k Němu jako velmi intimní, až erotický. Při modlitbě před štědrovečerní večeří sledujeme jejíma očima Kristovu sochu na zdi, a to ve velkých detailech na jednotlivé části jeho těla. Ještě před večeří Slečna stříhá Ambrože, a ten ve stejných detailech pozoruje tělo její (byť zde není použit subjektivní hlediskový záběr). Zaměření se na Slečnu pomocí vhodných kamerových postupů nám pomáhá odhalovat její afektovanost.

Až do konce filmu jsou scény co do velikosti různorodé, větší důraz je kladen na tonalitu. Přesto obraz zůstává spíše uzavřen a působí stísněně. To vše až do samotného konce, do samotného výstřelu, po kterém se otevírá krajina dalšího dne...

#### **2.1.4 Už zase skáču přes kaluže a nejvýraznější prvky**

Pokud se chceme blíže věnovat filmu UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE, nemůžeme v něm spatřovat stejné postupy. Celý film je totiž vystavěn na zcela jiných zákonitostech. Především zde proti „objektivní“ legendě stojí zcela subjektivní zážitek, vlastně vzpomínání.<sup>3</sup> Oproti historii dějinné historie osobní. Proto chybí stejné kamerové uchopení děje na základě jakéhosi obrazového vývoje, jak jsme popsali výše. Dětskému divákovi také není možné předkládat skryté významy, naopak vše musí podtrhovat samotný děj. Oproti prvnímu snímku je zde kladen větší důraz na větší popisnost a také na emocionalitu. Mnohem častěji se zde vyskytují detaily tváří. Jednak je to tvář Adamova, jednak

<sup>3</sup>Příběh nese autobiografické rysy autora předlohy Alana Marshalla.

tváře těch, s nimiž mluví on sám. Takto zvolená velikost rámování pomáhá soustředit se na výraz Adamovy tváře a dovoluje sžít se s jeho postavou.

Důležitější než velikost rámování jsou zde jiné prvky. Protože ve filmu nejde o konflikt více postav, tak jako v *NOCI NEVĚSTY*, vžijme se do situace hlavního protagonisty. Pro něj nastává zlomový okamžik tehdy, když zjistí, že nemůže hýbat nohama. A tento okamžik je nutné zachytit i kamerou a umocnit tak jeho nelehkou situaci. Protože od této chvíle je Adam upoután na lůžko, je s ním upoutána i kamera. Zatímco dříve sledujeme panorámata a jízdy kamery sledující především krajinu a koně v ní, najednou se stává obraz statickým (nejde však nutně o to, co chápeme jako statický záběr). Je tak zvyrazněn omezený nemocniční prostor. V těchto záběrech je často použit subjektivní Adamův pohled, který je nutně statický. Velikost rámování je pak dána samotným pohledem postavy na to, čemu věnuje pozornost. Ponejvíce jde o polocelky jiných postav a bližší rámování.

### 2.1.5 Úhel, rovina a výška rámování

„Rám neimplikuje pouze existenci okolního prostoru, ale také pozici, z níž je na daný materiál nahlíženo,“ píše Bordwell a Thompson<sup>4</sup> a vyjmenovávají následující: U úhlu rámování počítáme nejčastěji s přímým pohledem, nadhledem, či s podhledem, avšak rámci každého je možné volit více úhlů snímání. Rovinu chápeme jako rovnoběžnost s horizontem, či jeho případnou odchylku. Výšku rámování pak jako výšku umístění kamery při natáčení, což však nemusí nutně znamenat podhled nebo nadhled.<sup>5</sup> Ukažme si, jaké významy nesou tyto tři aspekty rámování.

V *NOCI NEVĚSTY* je využití úhlu rámování používáno pro zesměšnění Picina, jeho karikaturizaci, zobrazení jeho malosti, především v porovnání se sedlákem Šabatkou. Toho je použito už v prvních minutách, ve scéně na návsi. Když se Šabatka ozve proti Picinově výkladu, je zabrán z podhledu úzkým úhlem. Mohlo by se zdát, že jde o zobrazení jeho monumentálnosti, ale další záběr ukazuje Picina pod přibližně stejným úhlem, avšak shora. Je zřejmé, že jde o úhel pohledu jednoho na druhého, zesíleného záběrem na Picinovu ženu, která je zabrána přímým pohledem. Picin se rozbíhá k Šabatkovi a jeví se nepřirozeně nízko. Teprve až se v záběru ukáží oba, přičemž kamera zabírá od strany Šabatkovy, je zřejmé, že kamera samotná se nachází ve výšce nad oběma hlavami. O okamžik později už je výška nižší, protože je navozen čistě subjektivní pohled Šabatkův. Výškový rozdíl mezi herci je ještě zesílen a už od počátku je způsobem rámování dáván najevo jejich nevraživý vztah.

Až extrémního úhlu je použito k zesílení moci postavy pastora. Slečna mu nechá vzkazovat, že přijede na půlnoční a zavírá se za branou do dvora, kde jsou saně. Skrze ni se dívají vesničané a když slyšíme jejich slova „Už přišel. Už je tady,“ z pozice zřejmě nad branou (která však vidět není) sledujeme pastora, který vchází téměř pod kameru. Kvůli klobouku mu nevidíme tvář. Následující záběr už jej ukazuje z extrémního podhledu, tedy se širokým úhlem, jak se snaží vymluvit Slečně půlnoční mši. Protože se

<sup>4</sup>BORDWELL, David a KRISTIN THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 250. ISBN 978-80-7331-217-6.

<sup>5</sup>Tamtéž, s. 252.

jeho postava dívá přímo do kamery, předpokládáme, že jde o subjektivní záběr z pohledu Slečny. O chvíli později však zjišťujeme, že Slečna zametá a není tedy v pozici pod ním. Tato volba rámování navozuje pocit „vyšší moci“ pastora. Když však odchází, je zvolen přímý pohled, takže jeho psychologická převaha (stejně jako skutečná) je Slečnou oslabena.

Podhled a nadhled je využit k zobrazení vztahu Slečna–Ježíš, kdy jeho sochu na stěně při večeri sleduje z podhledu, z pohledu sochy je směřován záběr dolů, „neboť mocně nad námi se vznáší,“ jak pronáší Slečna modlitbu. Takový záběr můžeme chápat jako „zbožštění“ kamery, která na ni shlíží, avšak Slečna je nadvakrát rámována v detailu a velkém detailu horní části obličeje, podobně jako rozkouskovaná socha. Protipohled tak nese stejný výraz jako její pohled a ono „zbožštění“ zde chápeme pouze v jejích pokřivených intencích.

Ve filmu je využita také nakloněná rovina. Slečna se vydává pro klíč od stodoly za Picinem domů a když vchází do dveří, je přes celou místnost snímána tak, že horizont je nakloněn. Sice pod malým úhlem, avšak tento dojem zvyšují diagonální stropní trámy. Zjišťujeme, že v místě kamery leží nemocná Filipa. Slečna v dalším záběru už zblízka v polodetailu a rovina je nakloněna ještě více. Okamžitě začíná mluvit o klíči, který nakonec ve vedlejší místnosti najde. Když Filipa se Slečnou mluví, je zde sice nakloněná rovina vzhledem k horizontu, ale vzhledem k úhlu snímání záběru je Slečna v přísně vertikální obrazové linii. Výška záběru je dána kamerou umístěnou ve výšce postele, ale když Slečna odchází, úhel rámování se mění, protože ji kamera sleduje a provede tak nepatrný vertikální švenk. V celé této scéně je zdůrazněno nejen Filipino postavení, ve kterém nemůže Slečně zabránit v odnesení klíče, ale vyjadřuje také Slečnino chování, řekněme její nepoctivost a chamtivost.

Takováto mnohdy extrémní hlediska UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE příliš nenabízí. Liší se tím, že kamera velmi často rámuje z výšky Adamovy. Ať už se válí po zemi, leží na lůžku, či se pohybuje po svých nohou, na koni, na vozíku či na tříkolce, je mu uzpůsobena a jeho okolí je zabrán tak, jak jej vidí Adam. To se týká nejen jeho hlediskových záběrů, kdy bývají z podhledu zabrán postavy, které jej svou výškou převyšují. V některých případech kamera zabírá obraz pod velkým úhlem. To pokud se Adam dívá přímo nad sebe, jak je tomu v případě, kdy jej vezou na nemocničním lůžku k operaci. Zde nad sebou sleduje několik lamp a zdravotní sestřičku, která jej uklidňuje. Pak už mu – tedy vlastně kameře – nasazují masku a při úplném podhledu nad ním stojí několik doktorů. Důležité pro dětského diváka je fakt, že všechny tyto pohledy a podhledy jsou mu blízké a proto mu tyto postupy připadají přirozené. Kdyby byla užita konvenční výška rámování, Adamova postava by se divákovi odcizila a příběh by se stal pouhým popisem bez citového spoluprozívání. Empatická kamera také sděluje o samotném kameramanovi, že se musel, společně s režisérem, přizpůsobit nejen samotné postavě, ale také dětskému herci. Někdy je však výška kamery dána záměrem natočení určité části krajiny. Když se nachází těsně nad zemí, rámuje tak v popředí faunu, z výšky zabírá otevřený prostor, často zároveň s pohybem postav v rámu. Působí na nás buďto zemitost, nebo vzdušný prostor, podobně jako to v takovém okamžiku vnímají postavy.

## 2.1.6 Filmový prostor

Různými způsoby rámování je možné zobrazit tentýž prostor jako otevřený, či naopak uzavřený. Připomeňme, že jej musíme vnímat nejen jako obrazový, ale i mimoobrazový. Jak si ukážeme, je pro nás také podstatné, zda zobrazované do okolního prostoru buďto zasazuje, či jej z něj vyčleňuje.

Zmínili jsme, že na NOC NEVĚSTY můžeme nahlížet jako na film básnický. „Podstata básnického obrazu spočívá v tom, jak od předmětu, jež známe v jednom vztahu, přecházíme k předmětu, který v témže vztahu neznáme.“<sup>6</sup> Tak když na statku Slečna odpoví Karlovi, že si u ní může umýt ruce, v následující scéně vidíme, že prasnice krmí selata. Tyto záběry jsou zařazeny ještě před záběr ustavující prostor, tedy celou stáj, kudy oba procházejí. Protože však tento je natočen za pohybu a z výše očí, je zřejmé, že jde o záběr subjektivní jedné z přítomných postav, protože takový už byl dříve několikrát použit. Následně Karel sleduje Slečninu postavu, její nohy, uvědomuje si její ženskost. Ta je mu už do jisté míry známa, a divákovi taktéž, ale pouze z „nepřímých důkazů“ (krajkové prádlo). Na konci stáje se Slečna pomodlí, neboť na stěně visí kříž. Kontinuita prostoru nastávající místnosti je dána v následujícím záběru taktéž umístěním kříže do stejného místa.<sup>7</sup> Kříž zde můžeme chápat jako součást onoho vztahu, ve kterém už postavu známe. Mimo obraz cítíme přítomnost Slečny (také kvůli použité hudbě), a tak se k ní Karel pomalu otáčí; s ním provádí panorámu kamera. Zde pak nastává obrazové vyvrcholení, neboť Slečna sundává tmavý šátek a prostovlasá se k němu s jistou vyzývavostí otočí. Vedle ní hoří svíce, symbol světla a Boží přítomnosti. Kamera tak správným a uvážlivým výběrem postupně zachytila přechod ke stavu, ve kterém jsme postavu doposud neznali. Oba se pak na sebe ještě usmějí, když mu podává hrnek s vodou. Básnický obraz byl vyřčen, jeho definitivním ukončením je Ambrožův příchod. Slečna má, zdánlivě nelogicky, na hlavě opět šátek (ač se v záběru nějakou dobu neukáže a mohla by si jej tak pohodlně nasadit, smysl tohoto je především symbolický), smích postav ustal. Teprve s Ambrožovou přítomností nám kamera ukáže více z místnosti, tedy prostor doposud mimoobrazový, který jsme pouze předpokládali.

„Vyjdeme-li z Bazinovy alternativy masky nebo rámu, pak jednou rám funguje jako pohyblivá maska, podle níž se každý soubor rozšiřuje do rozsáhlejšího homogenního souboru, jindy zase funguje jako malířský rám, který izoluje určitý systém a neutralizuje prostředí.“<sup>8</sup> Když jsme hovořili o obrazu básnickém, vzhledem k oné scéně můžeme záběr zkusit vidět i jako obraz malířský. Tím izolovaným systémem je zde Boží přítomnost, zobrazená křesťanskými symboly, potažmo prvek ženskosti, ke kterému se dostáváme. Prostředí je kamerou eliminováno, otevírá se nám až po ukončení symbolických obrazů. Nechápeme jej však jako prvek překvapení, spíše jako prvek (tušeného) tajemství a jeho postupného odkrývání.

<sup>6</sup>BEGIAŠVILI, Arčil Fjodorovič. *Filozofie a poezie: filozofické problémy básnického jazyka*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1979. Prameny (Mladá fronta), s. 11.

<sup>7</sup>„Předmět sám se stává ve filmovém obraze znakem vloženým do prostoru a času (filmového).“ In: BARRAN, Ludvík. *Teorie a praxe filmového obrazu*. Praha, 1966, s. 48.

<sup>8</sup>DELEUZE, Gilles. *Film. 1, Obraz-pohyb*. Vyd. v ČR 1. Praha: Národní filmový archiv, 2000, s. 26. ISBN 80-7004-098-X.



Ve scéně, kdy je Picin doma s již zemřelou ženou a starými manželi, kteří ji připravují do rakve, stojí za pozornost prostor obrazový, který do popředí staví Picinovu rozostřenou a deformovanou tvář (což je rovněž technickým omezením), v hloubce pole je pak mrtvá Filipa. Onen „malířský rám“ zde izoluje Picina, jehož pohnutky jej vedou k tomu, že pak bere ze skříně zbraň a nabíjí ji. Ještě předtím však rozsvěcí u hlavy mrtvé svíčku, ačkoli je to proti jeho přesvědčení. Tak jsme Picina doposud nevnímali. O náboženství se několikrát vyjádřil nelichotivě a stejně tak při prosazování kolektivizace postupuje spíše trpělivě, ačkoli je terčem posměchu. Opět zde tedy poznáváme dříve nepoznané.

Celý film je ostatně vystaven spíše na principu malířského rámu než pohyblivé masky. Rozšiřování do většího celku však můžeme vidět ve filmu UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE. Vždyť prakticky všechny scény, ve kterých se Adam pohybuje venku, jsou takto rámovány. Souvisí to také s pohybem postav a koní, které kamera zabírá. Mimoobrazový prostor je zde jednoznačný, kamera tak do něj nutný výřez zasazuje. Tím tak do krajiny vsazuje i člověka, ponejvíce samotného Adama a jeho otce. Aby kamera mohla vyjádřit radost z pohybu, musí zákonitě provádět pohyb také, čímž se nám prostor otevírá. Když se Adam snaží vyskočit na ohradu, je velikost rámování odpovídá především celku, což umožňuje vyniknout i okolí a ohradě; rámem je zde na Adama kladen důraz tak, že ono okolí je tvořeno pouze loukou bez dalších rušivých prvků. V tomto prostoru pak kamera pečlivě rámuje Adamův pohyb. Tato jednotlivost, kterou je prosté vyskočení na ohradu, je tak zasazena do větších celků, kterými jsou příroda a radost i z ní a pokus o překonání sebe sama, které je hnací silou celého vyprávění.

To se však netýká scén, ve kterých je Adam upoután na lůžko. Kameraman zde několikrát volí pohled subjektivní, tedy z pohledu, aby byla zvýrazněna taková perspektiva, se kterou se Adam potýká. Je tomu tak v případě, kdy k němu ostatní postavy hovoří, zatímco on leží. To napomáhá mimoobrazový prostor vyčlenit stejně tak, jako má uzavřen výhled Adam. Obrazový prostor je zde navíc vystaven zejména pomocí lineárních rovin (jak doma, tak v nemocnici), což vyvolává u diváka stísnující dojem. To je tedy zcela v kontrastu se scénami odehrávajícími se venku, kde je použita perspektiva kinetická, která pohyb samotných postav zesiluje.

## 2.2 Hloubka ostrosti

Pro každý kamerový postup platí, že je třeba jej vnímat v širším kontextu ostatních. Každý stylotvorný či významotvorný prvek musíme dát do souvstažnosti se zbytkem záběru či obrazu. Pro samotnou hloubku ostrosti to platí snad ještě o něco více, neboť jen zcela výjimečně tvoří takový samostatný prvek.

Všimněme si, jak kamera přeastřuje z Ježíšovy sochy na stěně na hořící svíce, které jsou v popředí. Tam se dostaly pomalým odjezdem kamery. Ježíšova ruka svíce shora rámuje, pravou ruku má však uřatu a pod místem, kde by se nacházela, se za stálého odjezdu kamery objevuje část Slečniny hlavy, jejich temných vlasů. Hlava je zaostřena stejně jako svíce. Od Kristova těla, od tohoto nejsvětějšího symbolu, přenáší kamera pozornost k symbolu jeho přítomnosti, ke svícím, které se stávají v obrazu dominantními nejen světlostí, ale i rámováním. Ježíš na stěně je pak jakýmsi „rozcestníkem“, ke Slečně

však nevede žádná z jeho cest. Slečna je ze skutečného křesťanského vztahu k němu vyjmuta.

O dva záběry dále v zaostřeném popředí Slečna částečně zakrývá už ne zcela ostré svíce, Ježíš na stěně zůstává a pod uťatou rukou je pod obočím „uťata“ hlava Ambrožova, jehož Slečna stříhá. Socha v pozadí je sice rozostřena, ale přesto se dá říci, že je zde atributem nejdůležitějším. O několik záběrů později sledujeme pravou ruku Ambrožovu, kterou nakonec chytí Slečninu zástěru, za což mu ji rákoskou ztrestá. (Tutéž ruku, kterou později marně natahuje po větší porci jídla od Slečny.)

Protože jak hořících svící, tak křížů a dalších symbolických předmětů odkazujících k Němu, je celý Slečnin statek plný, kamera jich zde také náležitě využívá a odkazuje na ně. Nezaostřená akce je využita v situaci, kdy se má Ambrož před štědrovečerní večeří vykoupat v sudu ledové vody. Malou hloubkou pole a světelným rozložením je zde dosaženo hloubky prostoru. Svíce plane v prvním plánu, ve druhém Ambrožova neostrá silueta dřepí nad sudem na obruči. Vedle něj je ještě část jakési siluety, kterou nejsme schopni blíže identifikovat. Ambrož, po Slečnině napomenutí jménem, skáče do vody. V následujícím záběru je nám ona neznámá silueta objasněna. Z Ambrože stoupá pára, viditelná na (tmavé) části fresky modlíciho se člověka, oranta, se zdviženými rukama v prosebném gestu.<sup>9</sup> Právě freska je zaostřena, zatímco trpící Ambrož je v popředí neostrý. Slečna teď už vykřikuje Ambrožovo jméno a on se znovu noří do vody. Kamera jej vertikálním švenkem dolů pozoruje a přerámuje tak na orantovu spodní část, kterou jsme s nejasnostmi viděli už dříve. Jakoby se teď modlil za samotného Ambrože, protože Slečnininy metody se vymykají skutečné křesťanské lásce. (Uvažme, že jej těsně předtím lhostejně sleduje, když při nošení těžkých polen padá vysílením na zem.) V dalším záběru Ambrož a orant už v pozadí splývají, ostře je opět vykreslena jen část obrazu, a to sváteční bílá košile v popředí. Malá hloubka ostroti celé scény umožnila jednak neupozorňovat na nahé hercovo tělo, jednak se stala výrazovým prostředkem upozorňujícím na konkrétní symboly, které spojila se samotnou postavou.

K obdobnému zvýšení hloubky prostoru nízkou hloubkou pole dochází ve scéně, kterou jsme si už jmenovali, ve scéně Picina se svou mrtvou ženou. Jeho neostrá mlčící tvář v popředí je kvůli své blízkosti kameře zdeformována a zploštěna, možný smutek v jeho tváři je velmi nečitelný. Vzdálenost, která jej nyní od Filipy dělí, působí dalece, už je od ní zcela odpoután. Na co Picin myslí, se dozvídáme z jeho pozdějšího jednání. Nyní už nemá na nikoho žádné vazby, nemusí se na nikoho ohlížet, a proto si od této chvíle počíná důsledně a nevratně. Porovnejme ještě tento obraz s tím ze začátku filmu, kde se krátce objevuje při svém řečnění neostrá Picinova tvář v detailu od nosu po krk a v pozadí „svítí“ zaostřený bílý kolchoz.

Tam, kde jde naopak o skutečně hluboký prostor nejen ve smyslu několika plánů, ale taktéž ve smyslu skutečné vzdálenosti, používá kameraman velmi často velkou hloubku pole. Už jen zmiňované záběry před sýpkou, ve které jsou tři plány na bílém sněhu: ostrý je celý obraz, který tak dává vyniknout všem plánům shodně, ačkoli první od třetího musí být ve vzdálenosti nejméně dvaceti metrů. To, co zde postavy odděluje, je jejich rozestavení a prázdná plocha, která je dělí.

<sup>9</sup>Orant. [online]. [cit. 2015-04-02]. Dostupné z: <http://leccos.com/index.php/clanky/orant>

K lepšímu pochopení psychologie postav dochází při změně hloubky ostrosti a velikosti rámu, když Karel jede s Ambrožem na saních a baví se o Slečně. Jejich čelní polodetail je následován po několika velkých detailech krajkového prádla a Karlovy tváře znovu detailem obou. Zatímco však v prvním případě bylo zcela zřetelné i vzdálené pozadí o několika stromech na jedné a lesu na druhé straně, nyní už je toto pozadí rozostřeno. Kamera tak s myšlenkou na Slečnu a její prádlo setrvává v užším kontaktu s oběma postavami, kterých se to týká. Způsobem, kterým přemýšlejí nad Slečnou, přemýšlí divák nad přítomnými postavami rovněž tak.

Všimněme si také, jak jsou zabírány scény, ve kterých se objevuje dav obyvatel vesnice. Picin s davem rozmlouvá, snaží se zabavit saně. Je zde použita velká hloubka ostrosti. Také při jejich půlnočním průvodu je dav nakonec vždy zabrán tímto způsobem. Je tím zesílena jeho početnost a jeho psychologický účinek na ty, kteří s průvodem nesouhlasí, tedy těch, kteří stojí za Picinem.

Ve filmu UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE používá takoveto metody kameraman k jiným účelům. Oslabený Adam na posteli vyhlíží ve svých představách ven na několik kýblů a kamera chvíli ostří stejně jako jeho unavený zrak. Postupné zaostření je použito několikrát, ať už jde o přechody do scény snové nebo tehdy, když je chlapec v horečkách. K do jisté míry symbolisticky využitému předmětu, který je snímán neostře, patří zlatý dřevěný koník, Adamova oblíbená hračka. Adam je v nemocnici teprve okamžik, když jej zřízenec myje, a zatímco Adam vypráví o koňských maštalích, zůstává koník v popředí záměrně v rámu neostrý. Koník pak bude na dlouhou dobu jedinou věcí, která mu připomíná domov, mnohdy se ještě také záměrně neostrý objeví.

Naprostá většina záběrů z louky má velkou hloubku pole, kdy vidíme zřetelně i velmi vzdálené objekty. K rozostření pozadí (přesněji ke snížení hloubky pole) dochází při pohybech jak kamery, tak herců, či obojího naráz a dále pak tehdy, pokud pokud snímaná scéna přenáší pozornost k akci do popředí, povětšinou na samotného Adama. V interiérech jsou často ostře zabírány detaily tváří, přičemž pozadí místnosti je neostré. To ale platí především pro subjektivní záběry z pohledu Adama, případně pro ty subjektivitu naznačující (tzn. kamera je ve výši hlavy v posteli, ale doktor se na chlapce nedívá do objektivu, ostatně odtud nevycházejí ani Adamovy nohy; podobně v nemocnici při rozhovoru s jiným pacientem). Jindy je použita nízká hloubka pole tak, že zaostřen je pouze ten dějový plán, na který Adam směřuje svou pozornost, ačkoli se už o subjektivní záběr nejedná. Poněkud zjednodušeně můžeme říci, že v tomto filmu je hloubka ostrosti je prvkem především významotvorným, zatímco v NOCI NEVĚSTY kromě toho navíc i stylotvorným.

## 2.3 Tonalita

Tonalita filmového obrazu podle Barana „není určena jen poměrem tmavých a světlých ploch, ale i jejich kvantitou, umístěním a rozložením v obrazové ploše.“<sup>10</sup>

<sup>10</sup>BARAN, Ludvík. *Řeč filmové kamery*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972, s. 42.

### 2.3.1 Noc v Noci nevěsty

„Gradace ve filmovém zobrazení používáme daleko častěji v pohybové akci a v čase. Do času, trvání, se promítá také zákon polarity, spočívající v postupném vnímání kontrastu v prostoru a času.“<sup>11</sup>

Tak jako je v NOCI NEVĚSTY charakterizován průběh změnou rámování, je zobrazen i tonalitou a její změnou. Na první pohled je toto logické, uvážíme-li, že jde o zobrazení (převážně) jediného (Štědrého) dne. Od bílého dne do tmy (svaté) noci. My si však ukážeme, že takovéto vysvětlení není dostatečné a pokusíme se najít hlubší význam. Soustředíme se proto nyní na psychologické aspekty postav a pochopitelně také opět na jejich střet.

Přeskočíme-li titulkovou sekvenci, dostáváme se do scény parodické,<sup>12</sup> kdy Picin vypráví o tom, jak se budou mít obyvatelé vsi dobře, zatímco na ně prší. V Picinových představách nacházíme vysoce kontrastní obrazy, ať už jde o slavnostně černě oděné postavy ve světlém poli obilí, či bílé kachny ve tmavé vodě a tmavé koně na přeexponované trávě. V kontrastu s tím působí ponuře tmavá skutečnost, ve které se obyvatelé nacházejí. Na bahnitě půdě jsou v černých oděvech a s černými deštníky. Světlým prvkem je zde pouze budova kolchozu, na jejímž pozadí řeční Picin, a stuha, již se chystá přestříhnout. Správným výběrem barev tak kamera zobrazuje rozpor mezi tím, co by být mělo, a tím co je. Mezi skutečností a „světlými zírky“. Je to první náznak Picinovy neschopnosti.

Při odvodu dobytka je hlavní děj situován do šedé, světlým prvkem jsou zde především domy v pozadí, po přestřizích na ně vidíme v černých oknech tváře jejich obyvatel (porovnejme se záběry z půlnočního průvodu, kdy se namísto tváří rozsvěcejí svíce). Vysokého kontrastu se pak dočkáme poté, co přichází do vsi Slečna a napadá sníh. Ambrož i děti jsou (relativně) tmavě oděny a na čistě bílém pozadí se velmi vyjímají. Přijměme Ambrože jako archetyp blázna, který je nositelem nevinnosti (alespoň v tomto okamžiku). Ta tak je bílou krajinou zesílena. Takovéto zobrazení mimo to z krajiny postavy vyčleňuje. Uvažme, že jde o baladický příběh, pojměme jej snad i jako legendu a doplňme, že nás zajímá poetičnost obrazu. Můžeme pak vidět krajinu, která se rozprostírá všude kolem a sama je nevinností. V součinnosti s dějem zde ještě nevidíme konflikt, který přijde.

Uzavření prostoru ve scénách na statku ve Štědrý večer je doprovázeno snížením kontrastu. V pomalém zešednutí spatřujeme Slečninu afektovanost a exaltovanost. Její psychologické pohnutky jsou, jak jsme již zmínili, až erotického rázu. Právě pro tento rozpor mezi tím, co dává najevo veřejně, a tím, co ji přitahuje ve skutečnosti, dochází k zešednutí tonality.

Při přípravě průvodu je obraz již velmi tmavý. Již zřetelně se zde schyluje k neodvratitelnému konci. Ten je stvrzen naprostou tmou při výstřelech ze samopalů a při smrti Picinovy ženy Filipy. Jediným výrazným světlejším prostorem je zde kostel při mši. Ovšem jen do doby, kdy dochází k vyhrocení vztahu Slečny s farářem a k úplnému odhalení je-

<sup>11</sup>BARAN, Ludvík. *Teorie a praxe filmového obrazu*. Praha, 1966, s. 60.

<sup>12</sup>Za parodickou ji můžeme považovat vzhledem k prvním režisérovým filmům – agitačním či přímo budovatelským.

jích pohnutek, kdy se sápe po vínu z kalicha, tedy Kristově krvi, která však náleží knězi. Vysoký kontrast zde pak má jen snová až halucinogenní scéna Picinova. Samotné Šabatkovy zastřelení se odehrává v úplné tmě. V úplném konci se opět objevuje čistá bílá krajina, nesoudící a vše přetrvávající.

### 2.3.2 Už zase skáču přes kaluže a barva

Protože je tento film barevný, pracuje zde Illík jinou technikou a oproti černobílému filmu dbá jiných obrazových zákonitostí. Kameraman zde například nesmí dopustit změny tonality a barevného podání v následujících záběrech, pokud to ovšem není účelem.<sup>13</sup> Takovouto změnu můžeme pozorovat tehdy, když se Adam schovává pod molem rybníku. Kováře Martina nad ním, který jej hledá, vidíme na pozadí bílé oblohy s několika modrými částmi při okrajích rámu. Ve své černé zástěře tak působí hrozivě (nehledě na klacek, který má v ruce), na světlejším pozadí se stává ještě tmavším.<sup>14</sup> Následující záběr zachycuje Adamovy představy, protože vidí sám sebe uprostřed rybníka topit se. Tonální ladění obrazu-vody je do modra, stejně tak pohled na Adama pod molem. Když Adam vylézá na břeh, obloha za ním je tmavě modrá, hluboká, tak jako rybník a stejně tak studená. Adam do tohoto nepřátelského prostoru promáčený odchází a scéna tak předznamenává nedobré pokračování, následné ochrnutí, a boj, který bude muset svést.

Nepřátelské prostředí v kovárně je prohloubeno jednak detaily tváří kovářů, jednak snížením kontrastu mezi nimi a okolím, což stejně tak platí i pro samotného Adama v tomto prostoru. Když do kovárny běží, je zabírán jednou v pohybu podél bílé ohrady, podruhé podél bílé zdi. Taktéž následný obraz je pak jasně sytý, protože už je situován mimo kovárnu. Emocionálně nepříjemné prostředí tak zde je vytvořeno obrazovou plochostí a nebarevností.

Změny tonality jsou v tomto filmu však častěji vyvolávány barevnými filtry. Modrý je používán při scénách nočních<sup>15</sup> – zde tedy slouží rozdílná tonalita spolu s nízkým kontrastem k odlišení času (reálného). Modře, lépe řečeno až do odstínů šedi, je laděn i záběr, kdy se při příjezdu k nemocnici poprvé dostává na její dvůr. Je tím zesílen účín nastávajícího odcizení od domova a někdy nepřilíš citlivého pochopení ze strany některých zaměstnanců. Už ten první, se kterým se Adam blíže seznámí, zpochybňuje jeho poznatky z vesnice, nevěří, že ve stájích mají stejné kachličky. Je to právě ten zřízenec, který v tomto kontrastně plochem záběru sestupuje ze schodů v šedivém plášti. Srovnajme totéž místo se scénou, kdy se zde Adam pokouší o první kroky s berlemi: kontrast velkého celku a postav v něm je mnohem vyšší, vyšší je taktéž jas, že je stejně bílá jako pláště sester a doktora.

K časovému odlišení může sloužit i změna tonality bez použití barevného filtru. Nízký kontrast kvůli přítomné mlze v nás vyvolává pocit rána, Adam se rozbíhá – a neúspěšně vyskakuje už v dopoledne. Kontrast je zde jasnější, mlha chybí. Opět padá na zem a my si můžeme povšimnout, že barevné ladění se opět posunulo. Ubyla dopolední sytost a stíny. Adam se bezradně válí po zemi a znovu nastává (nepatrná) změna. Ta je ihned

<sup>13</sup>BARAN, Ludvík. *Řeč filmové kamery*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972, s. 93-94.

<sup>14</sup>BARAN, Ludvík. *Řeč filmové kamery*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972, s. 93.

<sup>15</sup>Tzv. americká noc. Snímání přes tmavý filtr za jasného dne.

vysvětlena: přichází rozzlobená maminka, zatímco slunce už je těsně nad obzorem. Změnou tonality je v této scéně vystavěn dramatický čas filmový, který se zcela liší od času percepce diváka. Vhodnou volbou snímání zde tedy dochází k časové zkratce.

Vraťme se ale zpět k barevným filtrům, lépe řečeno k barvě a jejímu použití obecně. Snad prvním československým snímkem, který barvu širěji využíval, byl AŽ PŘIJDE KOCOUR režiséra Vojtěcha Jasného a kameramana Jaroslava Kučery z r. 1964. Barva zde charakterizovala jednotlivé lidské vlastnosti, což je v odlišnosti s námi analyzovaným filmem. Rovněž i technické provedení bylo jiné. Ján Šmok zastával názor, že barva je přínosem jen tehdy, „je-li scénář filmu barevný, je-li film barevně koncipován, obsahuje-li barevnou problematiku“.<sup>16</sup> Pro film UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE tento předpoklad platí beze zbytku. Většina filmů podle něj dále byla natočena jen na barevném materiálu, zatímco skutečně barevných filmových děl je minimum, neboť barevný film „vzniká až tehdy, když barva je odloučena od svého nositele“, k čemuž dochází zřídka.<sup>17</sup> I toto je splněno, jak si dále ukážeme. Ludvík Baran poukazuje na moldavský film „CESTA ZA SLUNCEM“, kde „postavili dramaturg i režisér celou dětskou epizodu cesty kolem světa na efektu barevných skel a střípků, přes které chlapec viděl okolní svět“, čímž byl rozehrán „barevný svět s monochromasií čistého nasycení“.<sup>18</sup>

Přes barevná sklíčka Adam pozoruje okolní svět; oblohu, ale i otce na koni. Také v jeho fantazijních představách vyhrávající kapely se objevují tytéž filtrace. Pomáhají zde divákovi s těmito dětskými představami identifikovat se.<sup>19</sup> Filtry tvoří barvy modrá, fialová, červená, žlutá, oranžová a zelená. Nesou zde v sobě rozsah barev přírody, kterou chlapec vnímá. Potvrzení nastává, když při cestě do nemocnice za zpěvu maminky Adam vytahuje svá sklíčka a my přes ně nejprve vidíme les, kterým jedou. Náhle totiž dochází k zařazení takových lyrických záběrů přírody, které nesou ve své přirozenosti barvy, které jsme už měli možnost dostatečně vnímat. Černí koně jako symbol nezkrotnosti přírody jako takové plavící se v modré vodě v zeleném rámování okolní flóry, ve větru se vlnící žluté klasy obilí, modrá obloha, červené jeřabiny, žluté slunečnice... „Při emotivním poznání předmětů se především nesnažíme o popis jejich vlastností, určení struktur apod., nýbrž o to, aby na nás působily a vyvolávaly v nás určité prožitky.“<sup>20</sup> Porovnání subjektu básnického obrazu s objektem, který je nám emotivně znám v nás vyvolává takové prožitky, jaké básník vyvolat chtěl.<sup>21</sup> Ve spolupráci s emotivní písní, milostnou a bolestnou, na nás tyto obrazy působí ze své čisté a přirozené podstaty rovněž emotivně, a protože se nám takto jeví už blízké, je možné je využít jako předobraz barevných filtrů, které na ně odkazují. Je to vnitřní poznání, které nepotřebuje racionální vysvětlování. Dokonce ani není možné s jistotou říci, jestli Adam tyto výjevy opravdu

<sup>16</sup>ŠMOK, Ján. *Úvod do teorie fotografického obrazu II*. 1. dot. Praha, 1967, s. 87.

<sup>17</sup>ŠMOK, Ján. *Úvod do teorie fotografického obrazu II*. 1. dot. Praha, 1967, s. 88.

<sup>18</sup>BARAN, Ludvík. *Řeč filmové kamery*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972, s. 103.

<sup>19</sup>„Naplno uvolňujeme fantazii barev ve filmové básni.“ In: BARAN, Ludvík. *Řeč filmové kamery*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972, s. 94.

<sup>20</sup>BEGIAŠVILI, Arčil Fjodorovič. *Filozofie a poezie: filozofické problémy básnického jazyka*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1979. Prameny (Mladá fronta), s. 21.

<sup>21</sup>BEGIAŠVILI, Arčil Fjodorovič. *Filozofie a poezie: filozofické problémy básnického jazyka*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1979. Prameny (Mladá fronta), s. 21.

vidí během cesty, ale to není podstatné. Jde o čistou radost z přírody, ve které se Adam cítí nejlépe, a jejíž krása mu bude dočasně odňata. Ze své hluboké vnitřní podstaty je scéna prostá jakéhokoli náznaku kýče.

Barevná složka však ve filmu nefunguje pouze na principu pouhé lyričnosti a fantazijnosti, neboť v sobě nese také svou symboličnost. Všimněme si, že většina záběrů, které se odehrávají na louce při samotném krocení koní, se svým rámováním vyhýbá obloze a zabírá tak pouze zelenou barvu luk, nanejvýše lesů v pozadí, které tvoří homogenní prostředí. Dojem přírody a života je zesílen nejen samotným pohybem, ale také promyšleným rámováním, které neodvádí pozornost od podstatného, čímž je přirozenost pohybu a také poznání jako stav, nikoli jako proces.<sup>22</sup> Nikoli tedy poznání rozumové, ale především přirozené uvědomění si sebe sama, svého bytí.

Další barvou, kterou si objasníme, je zlatá. Je to barva slunce, poznání, lásky, pohybu vpřed, ale i utrpení a bolesti.<sup>23</sup> Den poté, co se „nastudil v rybníce“, se Adam probouzí viditelně dvakrát. Poprvé sledujeme opět záběry barevně filtrované z Adamova pohledu v posteli (ačkoli zde žádná barevná sklíčka jistě nemá), to když mu sestra a maminka mění prostěradla, podruhé pak obraz získává zlaté zabarvení: Adam otáčí hlavu a vidí za oknem slunce. „Kde tě bolí? Bolí tě tady? Nebo tady?“ ptá se jej porodní bába a místní ošetřovatelka. „Ne, nikde mě nebolí,“ zní Adamova odpověď. Řekli jsme si, že zlatá barva je symbolem bolesti, a tu přesto Adam necítí, ačkoli už zjistil, že nemůže hýbat nohama. V obraze se však objevují oba rodiče i sestry. Z tónu hlasu maminky je zřejmé, že největší bolest zde cítí ona. Přesto jí zlatá barva nepatří, pouze na ni přešla. Zdá se, že zde skutečně došlo k tomu vzácnému okamžiku, kdy byla barva „odloučena od svého nositele“<sup>24</sup>, díky čemuž teprve, jak jsme si dříve řekli, jde o skutečně barevný film. Ostatní postavy ze scény mizí, Adam zvedá z polštáře hlavu a v tomto okamžiku zlaté zabarvení mizí. Dívá se ven, kde, v jeho představách, se kovář Martin stal řezníkem a s dalšími se chystají na „jeho“ koně Generála. Totéž tonální ladění je použito tehdy, když mu maminka na doporučení lékaře nohy rovná. Barva už v tomto případě spojuje bolest obou: „Mě to bolí mami,“ říká jí s pláčem – a ona pláče také.

A ještě v jednom smyslu je zlatá barva použita. V smyslu pohybu vpřed. Adam utíká za otcem do hospody, aby mu sdělil, že už vyskočí na ohradu. Její intenzita je v záběru těsně před hospodou nejvýraznější, podtržená hnědými koňmi a bryčkami, ve slunci zlatavými. Ke konci filmu se Adam domlouvá na půjčení kamarádova koně, aby mohl trénovat jízdu. Přivedení šimla, tedy bělouše a Adamova jízda na něm se opět nese v této stejné zlaté tonalitě. Je zřejmé, že nejde jen o pohyb vpřed ve smyslu samotného běhu koně, nýbrž pohybu ve smyslu Adamova úspěchu. Nejdříve se dostal (podvodem) na ohradu, což chápal jako krok k osedlání koně, k čemuž nakonec skutečně dochází, nemoci navzdory. Kůň, na kterém se prohání, je bílý rovněž symbolicky: je „ochráncem

<sup>22</sup>SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, s. 69. ISBN 80-244-0417-6.

<sup>23</sup>SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, s. 69. ISBN 80-244-0417-6.

<sup>24</sup>ŠMOK, Ján. *Úvod do teorie fotografického obrazu II*. 1. dot. Praha, 1967, s. 88.

svobodných a nadějí pro pokořeného. Je to ten, kdo porazí Zlého, protože je oproti němu v právu, které vyvěrá ze zákona.“<sup>25</sup> Prohání se na něm před rodinou po zelené trávě (pochopitelně), prostor je rámováním otevřený, protože zachycuje i oblohu; ukazuje dálky, kam se může Adam vydat. (Srovnejme s rámováním, kdy na koni pozoroval pouze otce, rám byl ohraničen zelenými loukami.) Zlo, které jej postihlo, nemoc, je poraženo lidskou vůlí a trpělivostí, které vychází ze samotné Země.

Co se týče barevně symbolistických prvků, těch bychom zde našli jistě více, nesouvisí však už přímo s kamerou, ale spíše s výtvarnou stránkou filmu, o kterou se zasloužila Ester Krumbachová. Bez invenčního Illíkova natočení, který jim dává vyniknout, by však mohly působit nevýrazně a samoučelně.

## 2.4 Pohyblivý rám

V mnoha scénách, které jsme již rozebírali v rámci jiných kamerových postupů, hrál pohyb kamery důležitou roli. Pokusme se najít ještě další typické postupy obou filmů, které můžeme v tomto smyslu označit za dynamické (byť u NOCI NEVĚSTY je rovněž důležitý záběr statický).

Protože je NOC NEVĚSTY jak dokumentem doby, tak poetickou baladou, střídají se zde často typy a funkce pohyblivého rámu. Všimněme si toho ve scéně, kdy lidé odvádějí návsí zvířata do kolchozu. Kamera nejprve dotyčně jedná panorámuje, tedy horizontálně se s nimi otáčí, jednak je sleduje jízdou, kdy „postavy zůstávají při chůzi ve vztahu k rámu ve stejné pozici“<sup>26</sup>. Do jisté míry jako bychom chvílemi sledovali dokumentární záběry tehdejšího filmového týdeníku. (Pomiňme samotný výběr záběrů a slyšené ve filmu.) V okamžiku výstřelu se kamera nepohybuje a zabírá z nadhledu část této scenerie v popředí uprostřed s křížem. V tento okamžik se svým rámováním osamostatnila a se druhým a několika dalšími výstřely pak (z jiného místa) neklidně téká mezi střechami. Přestože se umístění zdroje výstřelů snaží uhodnout všichni přítomní, kamera zde, byť s nimi, hledá především sama za sebe. Vyskakování příslušníků SNB z přistavného autobusu je doprovázeno jejím mírným odjezdem pro zvětšení prostoru. Při jejich běhu ke statku, kam je poslal Picin, provádí nejprve jízdou spolu s nimi, zároveň pak i mírné panoráma, protože pohyb postav je rychlejší. Kamera v tomto případě sleduje, tedy dokumentuje, avšak s odstupem, pro samotný příběh a film jako takový. Všechny tyto dosavadní pohyby kamery jsou plynulé. Těsně před zavřenými vraty statku je pak použita ruční kamera, která na ně provádí nájezd a pak sleduje skrze díru v prknech vrat dvůr s koni a vozem. Takovéto vyobrazení zde můžeme logicky chápat jako subjektivní hlediskový záběr první z běžících postav, přesto však kameru pocitově vnímáme navzdory trhanému pohybu spíše jako nezávislý subjekt (také díky postupnému ztišení zvuku běžících postav). Nevyužití stříhu a atypičnost takového nájezdu zvyšuje divá-

<sup>25</sup>SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, s. 70. ISBN 80-244-0417-6.

<sup>26</sup>BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 258. ISBN 978-80-7331-217-6.



kovo očekávání.

Za většinově objektivní zachycení a rámování se dá považovat celá pasáž půlnočního průvodu. Pro zdůraznění pohybu je použit sledovací záběr, který „přesahuje přerámování a sleduje pohyb postavy“,<sup>27</sup> v tomto případě postav průvodu. Tak jako se průvod končí ve chvíli příchodu do kostela, stejně tak zde končí objektivní popis. Pohyby, které kamera vykonává ve chvíli, kdy Slečnu do kostela přinášejí na ramenou, pak nejsou pohledem ani objektivním, ani jejím „objektivně-subjektivním“, ve smyslu takovém, v němž by skutečně viděla to, co z divákova pohledu vidět má. Podivně působící nájezdy na obličej soch andělíčků, sochy a plastiky, které jako diváci skrze kameru míjíme<sup>28</sup>, svědčí spíše o vnitřním Slečnině stavu. Libuje si při tom, když kvůli ní samotné začínají v kostele zpívat píseň Ave Maria, při tom, když jako nevěsta Kristova (jehož si podle vlastních slov vyvolila ona sama, a nikoli on ji) cítí, že se s Ním zanedlouho „shledá“.

K pohyblivému rámu náleží také transfokace neboli zoom, při kterém se mění pouze ohnisková vzdálenost, nikoli pozice kamery. Oproti NOCI NEVĚSTY je ve filmu UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE využíván mnohem více, což souvisí se záměrem klást na podstatné věci kvůli srozumitelnosti mnohem větší důraz. Přibližuje nám situaci tam, kde by nájezd či odjezd kamery působil nepatřičně. Adam se s otcem z ráhna ohrady vidí, jak se jezdcí plaší kůň. Nejprve ovšem slyšíme řehtání koně, obraz se objevuje teprve, až Adam na ráhno vyleze (otec mu v tu chvíli vysvětluje, že velký Adam bude, až tam vyskočí). Protože je nám z předchozího určení prostoru zřejmé, že tímto směrem je velký kus louky, přiblížení, které záběr doprovází, vzdálenost potvrzuje (ač je jezdcí blíže než oni dva) a sděluje, že přesně na tento výjev se Adam zrovna zaměřuje. Jindy transfokace prostor rozkrývá v podobném duchu zaměření pozornosti – oddálením se Adam ležící na zemi ocitá před stále nezdolanou ohradou, kterou jsme zprvu neviděli. Při chození o berličích jsou rámovány nejprve chlapcovy nohy a pířko na provaze, po němž skáče kotě. Postupně jsou zabrány i berle, na nichž je provaz přivázán a pak i celá postava.

Nejvýraznější je však pohyb rámu v případě, kdy se pohybuje zároveň s pohyblivým předmětem. Tak když Adamův otec jezdí na koni, provádí s ním panorámu i kamera. Protože Adam vše sleduje, je tak opět vyjádřen jeho vlastní zážitek. Na koni však ještě nesedí on sám, proto kamera fyzicky zaujímá neměnnou pozici. Když se Adam vrací z nemocnice zpět a učí se znovu pohybu, jezdí na tříkolce, kde se kamera provádí jízdu spolu s ním a dalšími chlapci.

<sup>27</sup>BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 264. ISBN 978-80-7331-217-6.

<sup>28</sup>Zde bychom mohli spatřovat „barokní výtvarný výraz“, který podtrhuje pochmurnou atmosféru, což je přičítáno celému filmu. In: BILÍK, Petr. *Kinematografie po druhé světové válce (1945–1970)*. In: *Panorama českého filmu*. Vyd. 1. Editor Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, s. 128. ISBN 80-85839-54-7.

## 2.5 Délka záběru

Borwell a Thompson poukazují, že „doba trvání záběru může být pro obraz stejně významná jako fotografické vlastnosti a rámování“.<sup>29</sup> V *NOCI NEVĚSTY* „dochází ke kombinování velice dlouhých a naopak velice krátkých záběrů, ale krátké záběry dominují celému snímku“.<sup>30</sup> Dlouhé záběry napomáhají vyniknout především promyšlené kompozici obrazu a jejich délku si uvědomujeme také tam, kde je zachycen pohyb. Ať už se jedná o jízdu na saních či o pomalu kráčející půlnoční průvod. Jsou-li dlouhé záběry užity ve venkovních scénách, tmavě oděné postavy na bílém sněhu tak vyčnívají nejen svým barevným kontrastem, ale čím delší dobu jsou zabírány, tím nepatřičněji působí a jsou z prostředí vyčleňovány. Co se týče vývoje děje, dochází zde také „ke vzrůstu průměrné délky záběru z počátečních 7 na koncových 9 sekund“.<sup>31</sup> Ačkoli tedy závěr dospívá k tragickému a vyhrocenému vyústění, zvyšující se napětí zde není doprovázeno rychlými prostřihy. Naopak je čas poněkud uvolněn a divákovi je dán prostor k uvažování nikoli nad tím, jak film dopadne, neboť to je vcelku zřejmé, ale nad pohyby přítomných postav. Ty nejednají impulzivně, ale na základě svého dlouhodobého přesvědčení. Delší záběr, který doprovází postavy na plátně, odpovídá na otázku, zda k tragédii musí skutečně dojít – změna není možná, vše je dáno, čas plyne. Je ostatně také doslova „pět minut po dvanácté“ (všimněme si úplně prvního záběru filmu, kde hodiny odbíjejí jedenačtyřicet hodin).

Zajímavou kombinaci delšího a mnoha velmi krátkých záběrů vidíme ve filmu *UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE* ve scéně, kde Adam sleduje otce, který se snaží zkrotit koně. Dlouhý záběr trpělivě sleduje na koni jedoucího odhodlaného otce a kamera tak zaznamenává skutečný čas stejně jako Adam. Série krátkých záběrů pak čas fabule nikoli zkracuje, ale prodlužuje, protože je otec zaznamenán z různých míst kamery, jsou zařazeny záběry nohou koně, jeho hlavy, uzdy atd., to vše snímáno přes barevné filtry. Tyto záběry tak tvoří časovou zkratku a zároveň jsou zachyceny v Adamovým pohledem. Obecně jsou záběry v tomto filmu delší, neboť kamera často přerámovává, čímž nahrazuje střih. To je důležité pro dojem z pohybu, který divák lépe vnímá. Je příznačné, že Adam trávící venku celé dny, je zabírán v dlouhých záběrech – chlapec zde nemá kam spěchat. Spěchá jedině vyrůst, aby mohl osedlat koně. Delší čas také umožňuje lépe se do postavy Adama vcítit, protože vidíme vše, co dělá, jak si počíná při různých situacích. K tomu jistě nemalou měrou přispívá herecký představitel Vladimír Dlouhý, který projevuje velkou škálu emocí a dokáže udržet divákovu pozornost na sobě po dlouhou dobu.

<sup>29</sup>BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 278. ISBN 978-80-7331-217-6.

<sup>30</sup>LUJKOVÁ, Květa. Detail, čarodějka a les – jiný úhel pohledu na *Kočár do Vídně*: Analýza: *Kočár do Vídně*. In: *25fps* [online]. 25. prosinec 2010 [cit. 2015-04-09]. Dostupné z: [http://25fps.cz/2010/detail-carodejka-a-les-%E2%80%93-jiny-uhel-pohledu-na-ko-car-do-vidne/#\\_ftn3](http://25fps.cz/2010/detail-carodejka-a-les-%E2%80%93-jiny-uhel-pohledu-na-ko-car-do-vidne/#_ftn3) dle „JAROŠOVÁ, Jana. *Stylistická analýza filmu *Noc nevěsty**. 2010. Brno: Masarykova univerzita.“

<sup>31</sup>*Tamtéž*, s odkazem na: *Noc nevěsty*. In: *Cinematics* [online]. 2009-10-28 [cit. 2015-04-09]. Dostupné z: [http://www.cinematics.lv/movie.php?movie\\_ID=4175](http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=4175)

## Kapitola 3

# 3 Přínos Illíkovy kamery

Na základě analýzy určitých postupů, které jsou kameramanem na příběh aplikované a vysvětlení možných významů některých scén můžeme říci, že Illíkův obraz je významný především svou lyričností. Zkusme se představit si oba filmy bez tohoto, podle nás nejdůležitějšího, aspektu. *NOC NEVĚSTY* by byla pouhým zachycením jedné epizody českých dějin s důrazem na politicko-náboženský střet, který by spíše vyzníval jako fanatický, což, jak jsme si několikrát uvedli, nemusí být tak úplně přesné. Možná by také více vyzníval sociální charakter filmu. *UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE* je bez lyričnosti zcela prakticky nemyslitelný. Bez citlivého přístupu by se stal nejspíše sentimentálním a záběry krajiny by se staly samoúčelnými.

*UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE* do jisté míry navazuje na poetiku domácích lyrických filmů 30. let. V *ŘECE* (1933, rež. Josef Rovenský) se kameraman Jan Stallich věnuje Posázaví a kouzlu řeky; Illík v tomto případě moravské vsi a kouzlu koní. *ŘEKA* však tuto lyričnost využívá spíše k vykreslení citového a milostného elementu, což však není ani předmětem předlohy *UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE*. Shodné je však splynutí člověka s přírodou a jeho začlenění do ní.

*NOC NEVĚSTY* svým námětem nachází několik sobě podobných filmů, které jsme si zmínili v úvodu. Jeden z nich je však blízký jak *NOCI NEVĚSTY*, tak snímku *UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE – TOUHA* (1958) režiséra Vojtěcha Jasného a kameramana Jaroslava Kučery. Tento povídkový film, členěný do ročního období, obsahuje jak dětské vidění světa (mj. též snové) na jaře a pohyb v létě, což jsou významné atributy filmu *UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE*. Na podzim kromě samotného faktu zachycení kolektivizace je podstatné také snímání vsi, stodol, interiérů a polí, což jsou prostředí v podstatě shodná s *NOCI NEVĚSTY*, kde hrají velkou úlohu. V zimě pak s pietou zachycuje kamera zasněženou krajinu. Je možné, že se tímto filmem Illík do jisté míry inspiroval, protože jako fotograf dokázal ocenit práci Jasného, který byl rovněž fotografem (na FAMU vystudoval kameru).

Široké rámování tvoří významný kompoziční a výrazový prostředek *NOCI NEVĚSTY*. Podobně je tomu také u *MARKETY LAZAROVÉ* (1967, rež. František Vlácil), kterou natáčel Bedřich Bařka. Ta také využívá při své lyričnosti expresivní a snové obrazy, avšak v mnohem větší míře a svým stříhovým řazením tvoří různorodou koláž. *NOC NEVĚSTY*

oproti tomu vychází z pravdivých prvků prostředí.<sup>1</sup>

Tam, kde MARKETA LAZAROVÁ využívá detailů, subjektivních pohledů či textury prostředí, divák často ztrácí časoprostorovou orientaci a přehled o samotném dění,<sup>2</sup> *Noc nevěsty* vysvětluje návaznosti a nedochází u ní k dezorientaci. Dá se říci, že kamera působí uhlazeněji a s větším smyslem pro řád, než je tomu u MARKETY LAZAROVÉ, kde dochází k náhodným a asymetrickým postupům. Toto konstatování nesnižuje hodnotu kamery ani jednoho z filmů, ale poukazuje na Illíkovu schopnost vnést do obrazového vyprávění řád. Je tak zřejmá jeho důslednost, se kterou postupoval. Svou symboličností dokáže zachytit psychologické stavy jednotlivých postav a dát tak obrazu básnický prvek.

Tentýž prvek vložil také do filmu *UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE*, avšak jiným způsobem. Důležité je, že zde pochopil dětský svět.

---

<sup>1</sup>„Tam, kde by se mohlo divákovi zdát, že jde o metaforu vzdálenou od dané situace, jsme se vždy snažili vycházet z pravdivosti této situace.“ In: VAGADAY, Josef. *Karel Kachyňa hovoří o svém novém filmu Noc nevěsty*. Film & doba. 1967, roč. 13, č. 9, s. 492–493.

<sup>2</sup>Marketa Lazarová: studie a dokumenty. Vyd. 1. Editor Petr Gajdošík. Praha: Casablanca, 2008, s. 190. ISBN 978-80-87292-00-6.

## Kapitola 4

# 4 Závěr

---

V této práci jsme podrobili kamerové postupy filmů *NOC NEVĚSTY* (1967) a *UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE* (1970) detailnějšímu rozboru a na základě významů, které jsme takto získali, jsme se pokusili charakterizovat estetiku kameramana Josefa Illíka.

V úvodu jsme si v souladu s poetikou filmu, jak ji chápe David Bordwell, nastínili téma, o kterém jsme soudili, že tvoří hlavní prvek Illíkova obrazu. Tím podle nás byla poetičnost a básnickost kamerového vyjadřování. Mezi oběma analyzovanými filmy jsme si ukázali základní rozdíly, které měly měly potvrdit široký záběr prostředků, jež Illík ve svých filmech využívá. Protože s poetikou filmu úzce souvisí neoformalistická analýza, kterou jsme využívali, v souladu s ní jsme oba filmy blíže zařadili do historického kontextu.

Musíme konstatovat, že literatura, kterou bychom mohli k práci využít, je nedostatečná. V domácím prostředí se žádná publikace nevěnuje čistě tématu kamery, jediné jako součást monografie. Měli jsme tak ztíženu práci, neboť jsme se nemohli příliš inspirovat jinými pracemi. Věnuje-li se publikace příliš mnoha filmům, pak je analýza kamerových postupů omezena a reflektuje jen její nejvýraznější prvky bez širšího ohledu na filmové dílo. Tak je tomu ostatně i v případě knihy *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* autorů Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, ze které jsme však přebrali pro naši práci užitečné rozdělení kamerových postupů, jimiž jsou fotografické aspekty, rámování záběru a jeho délka. Tato publikace se stala naším výchozím materiálem pro jejich analýzu. Aplikovali jsme také poučky kameramana a fotografa Ludvíka Barana, který problematiku popisuje z hlediska filmového autora. Díky tomu jsme ve filmech dokázali pochopit, proč kameraman používá takové prvky, jaké používá.

Při samotné analýze jsme si nejprve ukázali záběry, které jsou si podobné a na nich vysvětlili základní rozdíly plynoucí z použití odlišného obrazového formátu. Podstatné je především to, jak je obraz vyplněn, kam kameraman umísťuje postavy a s jakým záměrem tak činí.

Ukázali jsme si nejvýraznější prvky rámování – v *NOCI NEVĚSTY* spatřujeme společně s vývojem děje vývoj způsobu rámování obrazu. Rám se uzavírá společně s odhalováním skutečných osobních vlastností Slečny, s její pokřivenou vírou. Obraz se spolu s ní stává až stísněným. U filmu *UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE* spatřujeme hlavní vlastnosti rámu v jeho schopnosti zachytit Adama tak, aby se s ním dětský divák dokázal ztotož-

nit a vcítil se do jeho představ, snů a potřeb. Zatímco *NOC NEVĚSTY* předkládá obraz střetu, základem druhého analyzovaného filmu je naděje. Proto jsme konstatovali, že zatímco u prvního filmu pokřivenost charakterů a nemožnost ovlivnit plynoucí čas má vliv na četné kamerové postupy, které musí tuto pokřivenost vyjádřit obrazem, u druhého je vyprávěn jiný příběh s jinými obrazovými vlastnostmi, kde je nejdůležitější pohyb vpřed.

Na několika místech jsme blíže specifikovali filmovou báseň (tedy jistě jen její možnou interpretaci) a potvrdili tak, že Illíkův obraz je na ní skutečně založen. U *NOCI NEVĚSTY* svým přechodem mezi symboly a tím, co o postavách víme; u filmu *UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE SVOU* emotivností a barevností. Mezi oběma filmy spatřujeme rozdílnost také v tom, že *NOC NEVĚSTY* obraz na základě malířského rámu uzavírá a izoluje, snímek *UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE* obraz otevírá a rozšiřují do většího celku na základě pohyblivého rámu, který neustále sleduje buďto Adama nebo to, co sleduje sám Adam.

Podstatnou obrazovou výpověď shledáváme v jeho tonalitě. *NOC NEVĚSTY* podobně jako uzavírání rámu používá postupné zešednutí obrazu, ztrátu kontrastu. Vysvětlili jsme si, že to není jen z důvodu postupující noci, ale také kvůli silícímu napětí mezi postavami a kvůli jejich omezenosti.

*UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE* je film založen především na barvě. Vysvětlili jsme si jednotlivé barvy, které se ve filmu objevují a dokázali tak schopnost kameramana odlišně pracovat s různými druhy „barevnosti“ (vůči prvně jmenovanému filmu). Zjistili jsme také, že schopnost reflektovat dětský svět barevně pomáhá udržení pozornosti dětského diváka. Barevnost filmu je také prvkem básnickosti, protože má ve filmu podobný význam jako symboličnost umístění jednotlivých prvků ve druhém analyzovaném filmu.

U délky záběru konstatujeme, že čím je delší, tím více prostoru má na vnímání divák. U *NOCI NEVĚSTY* jej má možnost využít k zamyšlení se nad historií a lépe vnímat střet, který prostupuje celým filmem. U druhého filmu má dětský divák lepší možnost zaměřit se na hereckého představitele a vnímat jej v pohybu.

V následující kapitole se snažíme o postihnutí Illíkova obrazu v širším kontextu. Vidíme jeho návaznost na lyrické filmy 30. let také popisujeme základní prvky, kterými ji vytváří.

# Resumé

Tématem této práce bylo zachycení estetiky kameramana Josefa Illíka na základě jeho dvou filmů *Noc nevěsty* (1967) a *Už zase skáču přes kaluže* (1970), jejichž režisérem je Karel Kachyňa. V první kapitole jsme stanovili metodologii práce, která vycházela z poetiky filmu a neoformalistické filmové analýzy, tak jak je předkládají David Bordwell a Kristin Thompson v knize *Umění filmu*, odkud jsme převzali rozdělení výrazových kamerových prostředků. Představili jsme si literaturu, ze které jsme následně vycházeli. Oba dva filmy jsme také zařadili do historického kontextu.

Ve druhé kapitole, která tvoří hlavní náplň práce, jsme při samotné analýze jednotlivé kamerové prostředky (fotografické aspekty, rámování záběru, délka záběru) dále rozebírali především s aplikací poznatků kameramana a fotografa Ludvíka Barana. Ukázali jsme si, jak jich je využito při jednotlivých záběrech či scénách. Snažili jsme se také poukázat na jejich opakování se při snímání jednotlivých postav či při opakujících se dějových nebo psychologických cose. Všimli jsme si odlišných přístupů, které jsou dány odlišným záměrem tvůrců a spoluvytvářejí tak rozdílný filmový styl.

Třetí kapitola se snaží postihnout přínos Josefa Illíka díky jeho filmařské poetice, poukázat na jeho osobitost. Zmiňujeme některé filmy, ve kterých nalézáme společné prvky a uvádíme také jejich rozdílnost, což nám lépe umožňuje pochopit jeho filmařský styl.

V závěru práce shrnujeme naše poznatky a porovnáváme je s původní hypotézou. Potvrzujeme básnickost filmového obrazu a jeho lyričnost.

# Summary

The topic of the thesis was capturing of the aesthetics of cinematographer Josef Illík, based on his two films *The Nun's Night* (1967) and *Jumping over Puddles Again* (1970) directed by Karel Kachyňa. In the first chapter methodology of thesis was determined, which was based from poetic images a neoformalistic analysis, how they were assumed by David Bordwell and Kristin Thompson in their book *Film Art: An Introduction*, from which the distribution of the expressive camera resources.

We introduced a literature which thesis is based on. We classified both films into a historical context. In the second chapter, which is the main part of the thesis, we analysed each filming techniques (the photographic aspects, the framing the shot, the length of the shot) using a findings of cameraman and photographer Ludvík Baran. We observed the different approaches which are given by different purpose of the authors and it helps to create the different film style.

The third chapter is trying to show a benefit of Josef Illík and his specific individuality. We mentioned some films, their common and different elements which help us to better understand his film style.

In conclusion of the thesis we summarize our findings and we compare them with the original hypothesis. We confirm poeticism and lyricism of his image.





# Analyzované filmy

## NOC NEVĚSTY (1967)<sup>1</sup>

**Anglický název:** The Nun's Night

**Výroba:** Filmové studio Barrandov (výrobní skupina Šmída – Fikar)

**Technické informace:** 35 mm, černobílý, 88 min, 2,35 : 1

**Premiéra:** 15. 12. 1967

**Tvůrci:** režie: Karel Kachyňa, **dramaturgie:** Vladimír Kalina, Radoslav Selucký, **vedoucí výroby:** Jaroslav Kučera, **scénář:** Jan Procházka, Karel Kachyňa (podle novely Svatá noc), **pomocná režie:** Milada Mikešová, **asistent režie:** Stanislava Hutková, Jaroslava Čapková, **kamera:** Josef Illík, **asistent kamery:** Josef Pávek, **hudba:** Jan Novák; archivní – píseň Nesem vám noviny, **hudbu nahrál:** FISYO, **dirigent:** František Belfín, **texty písní:** Tomáš Bečák, **zpívá:** sbor, **architekt:** Leoš Karen, **návrhář kostýmů:** František Sadílek, Marie Broncová, **umělecký maskér:** Stanislav Petřek, **střih:** Miroslav Hájek, **zvuk:** Jiří Lenoč, **odborný poradce:** František Zábrodský, **spolupracující:** Daniela Fišerová, Leopold Zeman

**Herci:** Jana Brejchová (jeptiška zvaná Slečna, roz. Konvalinková), Mnislav Hofmann (předseda Picin), Gustáv Valach (obecní blázen Ambrož), Josef Kemr (farář), Josef Elsner (rolník Jan Šabatka), Čestmír Řanda (rolník Alois Skovajs), Jaroslav Moučka (rolník Vitásek), Josef Větrovec (rolník Josef Bařina), Valerie Kaplanová (Filipa, Picinova družka), Libuše Havelková (rolnice Klára Jedličková), Karel Houska (kostelník Tapa), Zdeněk Kryzánek (hajný), Adam Matejka (hrobník Gustav), Anna Kratochvílová (Anna, hrobníková žena), Jaroslava Vysloužilová (Bařinova žena), Petr Svojtka (Karel, Skovajsův syn), Jiří Klem (učitel), Eva Foustková (stařena), Josefa Pechlátová (stařena), Marie Mašková (stařena), Luisa Kollingerová (stařena), Josef Koza (milicionář), Novotný Antonín (milicionář), Ladislav Kazda (strážmistr VB), Lubomíra Willigová (Skovajsova žena), Jan Kraus (kluk Martin), Magdaléna Holendrová (dítě), Vladimír Očenášek (dítě), Simona Uhlířová (dítě), Eva Dyková (družička, Slečna jako dítě), Ladislav Gzela (vesničan), Pavel Handl (voják), Miloš Vávra (voják), Vl. Pokorný (výrostek), Jozef Sodoma (vesničan), Jindra Rathová (vesnická žena), Abrahám Josef [dab] (hlas Karla Skovajse)

---

<sup>1</sup>Noc nevěsty. Národní filmový archiv [online]. [cit. 2015-04-09]. Dostupné z: <http://web.nfa.cz/ceskyhranyfilm/cz/obsah/filmy/73716.html>

## UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE (1970)<sup>2</sup>

**Anglický název:** Jumping over Puddles Again

**Výroba:** Filmové studio Barrandov (výrobní skupina Ota Hofman)

**Technické informace:** 35 mm, barevný, 87 min, 1,33 : 1

**Premiéra:** 7. 5. 1971

**Tvůrci:** **režie:** Karel Kachyňa, **vedoucí výroby:** Karel Vejřík **námět:** Allan Marshall – Už zase skáču přes kaluže (I Can Jump Puddles), **scénář:** Jan Procházka, Ota Hofman, Karel Kachyňa, **technický scénář:** Karel Kachyňa, **pomocná režie:** Milada Mikešová, **asistent režie:** Jaroslava Čapková, **kamera:** Josef Illík, **druhá kamera:** Adolf Hejzlar, **asistent kamery:** Jiří Ondráček, **hudba:** Zdeněk Liška; archivní – píseň Kdybych já byla věděla, **hudbu nahrál:** FISYO, **dirigent:** František Belfín, **zpívá:** Zdena Hadrbovcová, **architekt:** Oldřich Okáč, **výtvarník:** Ester Krumbachová, **návrhář kostýmů:** Ester Krumbachová, Ludmila Kaválková, Jaroslava Váňová, **umělecký maskér:** Stanislav Petřek, Jiří Nevařil, Anna Volšičková, **střih:** Miroslav Hájek, **zvuk:** Jiří Lenoč, **odborný poradce:** František Zábrodský, **spolupracující:** Dagmar Ševčíková, Vilemína Binterová, Jan Kňákal

**Herci:** Vladimír Dlouhý (Adam), Zdena Hadrbovcová (Mařenka, Adamova matka), Karel Hlušička (Adamův otec), Vladimír Šmeral (pacient Ambrož), Darja Hajská (porodní bába Turečková), Josef Karlík (stájník), Bořivoj Navrátil (lékař v nemocnici), Jaroslav Satoranský (kovář Martin), Zdeněk Kryžánek (opilec v nemocnici), Oldřich Musil (MUDr. Cibulka), Božena Böhmová (vrchní sestra), Jana Švandová (zdravotní sestra / žena v autě), Karel Vlček (farář), Zdeněk Jarolímek (kostelník), Ladislav Křiváček (zřízenec Piroh), Bohuslav Čáp (pacient Odpustek), Milena Steinmasslová (Adamova starší sestra), Věra Machová (Adamova mladší sestra), Dušan Urgošík (kluk Vašek), Aleš Plhoň (Špunt), Libuše Komancová (žena ve žlutém), Adolf Minský (brýlatý pacient), Miroslav Koudela (kluk Jirka), Jan Herodes (kluk Lojza), Robert de Castello (kluk), Miloš Filipovský (kluk), Valentýn Rukavička (kluk), Martin Lácha (kluk), Olga Karásková (kovářka), Bohuslav Kalva (rajťák), Karel Kmoch (dirigent dechové kapely), František Suchomel (pacient)

<sup>2</sup>Už zase skáču přes kaluže. Národní filmový archiv [online]. [cit. 2015-04-09]. Dostupné z: <http://web.nfa.cz/ceskyhranyfilm/cz/obsah/filmy/73896.html>

# Prameny

## Filmy:

- *Noc nevěsty* [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, Filmové studio Barrandov, 1967. Adaptace novely Jana PROCHÁZKY *Svatá noc*.
- *Už zase skáču přes kaluže* [film]. Režie Karel KACHYŇA. Československo, Filmové studio Barrandov, 1970. Adaptace novely Alana MARSHALLA *Už zase skáču přes kaluže* [I Can Jump Puddles].

# Literatura

- [1] BARAN, Ludvík. *Teorie a praxe filmového obrazu*. Praha, 1966.
- [2] BARAN, Ludvík. *Řeč filmové kamery*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972, 146 s. Učební texty vysokých škol.
- [3] BEGIAŠVILI, Arčil Fjodorovič. *Filozofie a poezie: filozofické problémy básnického jazyka*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1979, 109 s. Prameny (Mladá fronta).
- [4] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.
- [5] DELEUZE, Gilles. *Film. 1, Obraz-pohyb*. Vyd. v ČR 1. Praha: Národní filmový archiv, 2000, 298 s. Knihovna Iluminace. ISBN 80-7004-098-x.
- [6] HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Vyd. 1. Praha: KMa, 2008, 344 s., [36] s. obr. příl. ISBN 978-80-7309-580-2.
- [7] KLIMENT, Jan. V noci se dá zabloudit. *Kulturní tvorba*. 14. 12. 1967, roč. 5, č. 50, s. 13.
- [8] *Marketa Lazarová: studie a dokumenty*. Vyd. 1. Editor Petr Gajdošík. Praha: Casablanca, 2008, 396 s. Filmová mozaika, sv. 1. ISBN 978-80-87292-00-6.
- [9] *Panorama českého filmu*. Vyd. 1. Editor Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, 514 s. ISBN 80-85839-54-7.
- [10] PŘADNÁ, Stanislava, Zdena ŠKAPOVÁ a Jiří CIESLAR. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let: kapitoly o nové vlně*. Vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2002, 387 s. Zlatá šedesátá ve filmu. ISBN 80-86102-17-3.
- [11] SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, 261 s. ISBN 80-244-0417-6.
- [12] ŠMOK, Ján. *Úvod do teorie fotografického obrazu II*. 1. dot. Praha, 1967, 100 s.
- [13] ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1., dopl. vyd. [i.e. 2. vyd.]. Praha: KMa, 2008, 431 s., [20] s. obr. příl. ISBN 978-80-7309-573-4.
- [14] VAGADAY, Josef. *Karel Kachyňa hovoří o svém novém filmu Noc nevěsty*. *Film & doba*. 1967, roč. 13, č. 9, s. 492–493.

# Elektronické zdroje

- Noc nevěsty. Národní filmový archiv [online]. [cit. 2015-04-09]. Dostupné z: <http://web.nfa.cz/ceskyhranyfilm/cz/obsah/filmy/73716.html>
- Už zase skáču přes kaluže. Národní filmový archiv [online]. [cit. 2015-04-09]. Dostupné z: <http://web.nfa.cz/ceskyhranyfilm/cz/obsah/filmy/73896.html>
- Digitalizace českých filmových děl – návrh koncepce. PRACOVNÍ SKUPINA PŘI FILMOVÉ RADĚ PRO MINISTERSTVO KULTURY. Asociace Českých kameramanů [online]. leden 2010 [cit. 2015-04-09]. Dostupné z: <http://www.ceskam.cz/cz/technicke-novinky/digitalizace-ceskych-filmovych-del-navrh-koncepce>
- Poetika. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-04-05]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Poetika>
- Orant. [online]. [cit. 2015-04-02]. Dostupné z: <http://leccos.com/index.php/clanky/orant>
- LUJKOVÁ, Květa. Detail, čarodějka a les – jiný úhel pohledu na Kočár do Vídně: Analýza: Kočár do Vídně. In: 25fps [online]. 25. prosinec 2010 [cit. 2015-04-09]. Dostupné z: [http://25fps.cz/2010/detail-carodejka-a-les-%E2%80%93-jiny-uhel-pohledu-na-kocar-do-vidne/#\\_ftn3](http://25fps.cz/2010/detail-carodejka-a-les-%E2%80%93-jiny-uhel-pohledu-na-kocar-do-vidne/#_ftn3)

**Název práce:** Estetika filmového obrazu kameramana Josefa Illíka

**Autor:** Ondřej Blecha

**Katedra:** Katedra divadelních a filmových studií

**Fakulta:** Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

**Vedoucí bakalářské práce:** Doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.

**Počet znaků:** 75 000

**Počet titulů použité literatury:** 14

**Abstrakt** Práce analyzuje kamerové postupy kameramana Josefa Illíka ve filmech režiséra Karla Kachyni *Noc nevěsty* (1967) a *Už zase skáču přes kaluže* (1970). Metodologie vychází z neoformalistické analýzy Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Na jejím základě v jednotlivých kamerových postupech nachází hlubší význam a ukazuje, jak tyto postupy působí na diváka a jak vytvářejí celkový styl filmu. Práce se dále snaží zařadit Illíkův filmařský styl do širšího kontextu. Hlavní prvky kameramanovy estetiky nachází v básnickosti a lyričnosti obrazu.

**Klíčová slova:** kamerové postupy, neoformalistická analýza, Josef Illík, *Noc nevěsty*, *Už zase skáču přes kaluže*

---

**Title:** Film Image Aesthetics of Cinematographer Josef Illík

**Author:** Ondřej Blecha

**Department:** Department of Theatre and Film Studies

**Department:** Faculty of Arts

**Supervisor:** Doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.

**Number of characters:** 75 000

**Number of bibliographic references:** 14

**Abstract** The thesis analyses camera techniques of cinematographer Josef Illík in the films directed by Karel Kachyňa *The Nun's Night* (1967) and *Jumping over Puddles Again* (1970). The methodology is based on the neoformalist analysis by David Bordwell and Kristin Thompson. In its basics in each filming techniques, thesis reveals deeper meaning and shows how these techniques affects the spectator and how is the genre of the specific film created. The thesis is trying to classify Illík's filming style into a wider context. Main elements of cinematographer aesthetics we found in poeticism and lyricism of image.

**Keywords:** camera techniques, neoformalist analysis, Josef Illík, *The Nun's Night*, *Jumping over Puddles Again*