

Figura ako nositeľ výrazového prvku v rôznych filmových žánroch

Filip Knoll

Bakalárska práca
2017



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize
akademický rok: 2016/2017

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Filip Knoll**
Osobní číslo: **K14407**
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Kamera**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Figura jako nositel výrazu v různých filmových žánrech

2. Praktická část:
**Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl,
délka minimálně 10 min., kamera**

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf. a nahrát do příslušné složky na NAS-FMK.

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

2. Praktická část: Výstupní dílo:

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

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

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

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

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

V samotné složce na AAV-NAS, označené "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně" odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

American Cinematographer: the International Journal of Motion Picture Photography and Production Techniques. Los Angeles: American Society of Cinematographers, 1920. ISSN 0002-7928.

Youtube [online]. United States of America [cit. 2016-11-02]. Dostupné z: youtube.com
KING, Lynnea Chapman. The Coen Brothers encyclopedia. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2014. ISBN 9780810885769.

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.

VÁLEK, Jiří. Základy teorie umění: smysl a poslání uměleckého sdělení v teorii a umělecké praxi. V Praze: Pěvecká konservatoř, 1995.

Vedoucí bakalářské práce:

Mgr. Art. Július Liebenberger, ArtD.

Ateliér Audiovize

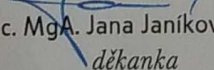
Datum zadání bakalářské práce:

1. prosince 2016

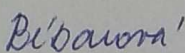
Termín odevzdání bakalářské práce:

9. května 2017

Ve Zlíně dne 1. prosince 2016


doc. Mgr. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




Mgr. Jana Bébarová
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně

.....
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydává a nezveřejňuje bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy. Vysoká škola disertační práce nezveřejňuje, byla-li již zveřejněna jiným způsobem.

(2) Bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejmeně před pracovními dny před konáním obhajoby zveřejněny k nahlédnutí v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnožiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

(4) Vysoká škola může odložit zveřejnění bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce nebo jejich části, a to po dobu trvání překážky pro zveřejnění, nejdéle však na dobu 3 let. Informace o odložení zveřejnění musí být spolu s odůvodněním zveřejněna na stejném místě kde jsou zveřejňovány bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, jíž se týká odklad zveřejnění podle věty první, jeden výtisk práce k uchování ministerstvu

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, u něhož nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní vnitřní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpirá-li autor takového díla udělit svolení bez vázného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů které na vytvoření díla vynaložil, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

V tejto bakalárskej práci analyzujem prácu troch kreatívnych tvorcov, menovite Steven Spielberg, Janusz Kaminski a Tom Hanks pri ich spoločnej spolupráci na troch filmoch, ktoré sa líšia v žánrovej kategorizácii. Na základe definície figúry a výrazového prvku čitateľovi objasňujem ako sa tieto filmy od seba líšia. Vybrané filmy k analýze sú Zachráňte vojaka Ryana, Chyť ma ak to dokážeš a Terminál.

Klíčová slova:

figúra, výrazový prvok, spielberg, kaminski, hanks, kameraman

ABSTRACT

Abstrakt ve světovém jazyce

In my bachelor thesis I am writing how three creatives, Steven Spielberg, Janusz Kaminski, Tom hanks cooperate at different projects which are of different genre and the way these movies varies in their form. For better reader's experience I explain what is figure and what is expressive element, the terms I later use in my analysis of the three movie which are Save Private Ryan, Catch Me If You Can and Terminal

Keywords:

figure, expressive element, spielberg, kaminski, hanks, director of photography

PODĚKOVÁNÍ

Ďakujem Mgr. art. Július Liebenberger, ArtD, za vedenie bakalárskej práce za nájdenie zaujímavej témy, konzultácie a pripomienky.

PROHLÁŠENÍ

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

OBSAH

ÚVOD.....	8
I TEORETICKÁ ČÁST.....	9
1 LEGENDÁRNA TROJICA.....	10
1.1 STEVEN SPIELBERG	10
1.2 JANUSZ KAMINSKI.....	10
1.3 TOM HANKS	12
2 FIGÚRA VO FILME	14
2.1 VÝRAZOVÝ PRVOK OZNÁMENIE	15
3 FILMOVÝ ŽÁNER.....	16
4 METODIKA	18
4.1 ZODPOVEDNOSŤ KAMERAMANA	18
II PRAKTICKÁ ČÁST	19
5 ANALÝZA KLÚČOVÝCH SCÉN PODEĽA VLASTNÉHO VÝBERU	20
5.1 SAVING PRIVATE RYAN.....	20
5.1.1 Analýza scény 1	20
5.1.2 Analýza scény 2	23
5.2 CATCH ME IF YOU CAN / CHYŤ MA AK TO DOKÁŽEŠ	25
5.2.1 Analýza scény 1	25
5.2.2 Analýza scény 2	27
5.3 TERMINAL	28
5.3.1 Analýza scény 1	29
5.3.2 Analýza scény 2	30
6 ZÁVĚR.....	32
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	33

ÚVOD

Spoluprácu troch amerických veľikánov, akými sú Steven Spielberg, Janusz Kaminsky a Tom Hanks, som si vybral po konzultácií s vedúcim práce pánom Liebenbergom pre priame porovnanie troch autorských individuí na troch odlišných filmoch. Zaujalo ma bližšie sa pozrieť a analyzovať ako tí istí ľudia pristupujú k rôznym žánrom a ako pracujú najmä s vizuálnym jazykom.

S vedúcim bakalárskej práce sme vybrali filmy: Zachráňte vojaka Ryana, Chyť ma ak to dokážeš a Terminál. Každý z filmov je z iného žánru a iného časového obdobia čo ich stavia do kontrastu. Zachráňte vojaka Ryana je vojnový film o vylodení amerických vojsk v Normandii a pojednáva o hľadaní posledného zo žijúcich bratov, Ryana, na vojenskej línii. Zo šesťdesiatych až sedemdesiatych rokov je film Chyť ma ak to dokážeš, ktorý je založený na pravdivom príbehu Frank Abignale-a, ktorý ako teenager stihol spraviť finančné podvody za milióny dolárov. Nakoniec ho lapili a stal sa z neho pomocník pre vládu proti falšovaniu finančných dokumentov. Tretím, posledným z filmov je Terminál z roku 2004, ktorý je príbehom Viktora z vymyslenej východo-európskej postkomunistickej krajiny, ktorý nemôže opustiť letisko na území USA, New Yorku, nakoľko sa počas jeho letu v domovskej krajine stal politický prevrat, ktorý spôsobil, že podľa predpisov sa Victor nemohol dostať za dvere letiska a splniť tak sľub, ktorý doma dal. Každý z filmov je jedinečný a osobitný no jedna vec ich spája a to je silný príbeh jedinca, v tomto prípade muža, ktorý je rozprávačom príbehu, Toma Hanska v rôznych šatoch.

Pre čitateľov lepší prehľad predstavím každého z tvorcov osobitne v prvej kapitole. V druhej kapitole definujem kľúčové pojmy na základe teórie oznámení od Jána Šmoka, kde je vysvetlená napríklad aj figúra, ktorou v skratke môžeme chápať postavu rovnako ako aj predmet nesúci význam v rámci filmovej skladby záberov. Bližší postup opíšem v tretej kapitole o metodike práce.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 LEGENDÁRNA TROJICA

Tri authority, ktoré nižšie opisujem sú dobre známym zoskupením, ktoré si počas rokov spolupráce iste vytvorili viac než len profesijné vzťahy. Ich filmy patria medzi vrcholnú tvorbu moderného Hollywoodu a štúdiám dokázali zarobiť niekoľko stoviek miliónov amerických dolárov a samotným tvorcom zase ocenenia Akadémie či uznanie širokého diváckeho i odborného publika.

1.1 Steven Spielberg

Niekoľko násobne krátkrát nominovaný výherca Oscarov, scenárista, producent a najmä režisér Steven Spielberg sa narodil v Cincinnati v Ohio. Už od mala v ňom splanula láska ku kinematografii keď objavil otcovu Super8 kameru, čo mu umožnilo pustiť uzdu detskej fantázie a začal točiť krátke filmy.

Začiatky jeho kariéry majú korene v televízii, kde točil pre štúdio Universal v šesťdesiatych rokoch ako ich najmladší režisér. Vďaka televíznemu filmu "*Duel*" (1972) vzbudil pozornosť natoľko, že dostal príležitosť režírovať filmy určené do kín.

V nasledujúcich rokoch sa hlavným námetom jeho filmov stanú témy strachu, vo filme *Jaws* (1975) či detskú zvedavosť nad divami tohto sveta i za jeho hranicami ako napríklad vo filme *Close Encounters fo the Third Kind* (1977). Dobrodružstvá odvážneho Indiana Jonesa si získali srdcia detí rovnako ako ich rodičov. V deväťdesiatych rokoch zase Spielberg exceloval v príšero-hororových filmoch *Jurassic Park* a *The Lost Word: Jurassic World*. Okrem zábavných filmov prinášajúcich štúdiám milióny dolárov rozobral aj vážne témy. Holokaust za druhej svetovej vojny vo filme *Schindlers List* (1993) alebo vylodenie amerických námorných jednotiek v Normandii v snímke *Save Private Ryan* (1998).

V roku 1982 založil svoju prvú filmovú spoločnosť v Hollywoode meno Amblin Entertainment pod záštitou ktorej vyšli filmy série sci-fi zábavných filmov pre mládež *Back to the Future*. V deväťdesiatych rokoch (1994), založil nové štúdio, Dreamworks SKG spolu s Jeffrey Katzenbergom a David Geffenom. Dokončil tu projekt Stanley Kubricka *AI: Artificial Inteligence*. Neskôr sa do zoznamu štúdia pripísali filmy *Minority Report* a *Munich*.

V súčasnosti Spielberg pokračuje vo filmovej réžii a v roku 2019 môžeme očakávať piate pokračovanie *Indiana Jonesa*.¹

1.2 Janusz Kaminski

Narodený 27. júna 1959 v Poľsku patrí medzi najúspešnejších východo-európskych kameramanov, ktorých väčšina tvorby vznikla pod strechou Hollywoodských ateliérov, za ktoré bol šesťkrát nominovaný na Oscaroch, z toho dvakrát ho aj úspešne získal. Jeho

¹ Steven Spielberg | ČSCD.CZ. *Steven Spielberg* | ČSCD.CZ [online]. Praha: POMO Media Group, 2005 [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/3091-steven-spielberg/>

práce ako kameramana začali presvitať na svetlo sveta u menej známych diel akými sú napríklad *Divoký květ* či *Na hranici smrti*.²

Ako mladý muž sa rozhodol nenavrátiť do svojej krajiny po tom ako bol na dovolenke v Grécku a počul v akom stave sa nachádza Poľská republika. Požiadal o politický azyl vo Viedni a potom roku 1981 emigroval do Spojených štátov amerických.³ Bez toho aby dopredu mal zaistenú prácu sa vydal do neznáma a dúfal, že komunita amerických filmárov dbá na výsledky práce a nie na to odkiaľ človek prichádza.

V Chicagu dostal prácu a prihlásil sa na "Film and Fine Arts Department of Columbia College" a postupom času sa dostáva k svojim prvým celovečerným filmom. Po natočení snímky *"Wild Flowers"* si jeho prácu s obrazom všimol režisér Steven Spielberg a začínajú spolupracovať na filme *"Schindlers List"*, za ktorý následne dostali obaja ocenenie Akadémie. Táto dvojica v spolupráci pokračovala dodnes a stala veľmi zladenou pracovnou a umeleckou jednotkou. Okrem práce na filmoch Spielberga mal Kaminski čas aj na spoluprácu s inými režisérmi. Za vyzdvihnutie určite patrí práca na Schnabelovom filme *"The Diving Bell and The Butterfly"*.⁴

Janusz Kaminski sa necháva počuť v rozhovoroch pre médiá, že má rád rýchlu a efektívnu prácu pri ktorej dáva prednosť svojej intuícii a sile príbehu. Ako sám povedal: "Nie vždy musíte poskytnúť dokonalé svietenie. Často si myslím, že vyslovene škaredé svietenie scény a škaredé kompozície podávajú príbeh oveľa lepšie než tie perfektné. Niekedy mierne spredu svietený záber môže mať oveľa väčšiu silu ako silueta. Všetko záleží na príbehu. Nemôžete vskutku predpovedať určité vizuálne metafory nakoľko sa potom zo symbolu vytráca jeho mienenie a stáva sa imitáciou.

To, čo je skvelé na kinematografii je, že môžete pracovať na základe vlastných inštinktov a ľudia neskôr vidia vašu prácu, prídu za vami s percepciou ktorú ste si ani neuvedomili, avšak, ktorá môže dávať dokonalý zmysel."⁵

Milujem zadné svetlo nie preto, že skrášľuje objekt ale preto, že jeho smer reprezentuje rozprávanie príbehu. Keď používam tento druh svetla, tak nepridávam, žiadne doplnkové svetlo a podobne. Ak ho používam, používam ho preto lebo ho chcem vidieť. Taký je môj štýl a tak aj vyzerajú všetky filmy, ktoré sme točili. Je to cesta, za ktorú budete kritizovaný, ale zároveň budete vyhrávať ceny."⁶

² Steven Spielberg | Ocenění | ČSCD.CZ. *Steven Spielberg* | ČSCD.CZ [online]. Praha: POMO Media Group, 2013 [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/9724-janusz-kaminski/oceneni/>

³ Janusz Kaminski - Biography | Artist | Culture.pl. *Culture.pl* [online]. Poľsko: Culture.pl, 2008 [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <http://culture.pl/en/artist/janusz-kaminski>

⁴ Janusz Kaminski - Biography | Artist | Culture.pl. *Culture.pl* [online]. Poľsko: Culture.pl, 2008 [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <http://culture.pl/en/artist/janusz-kaminski>

⁵ American Cinematographer By Chris Probst 1998. *American Cinematographer*. 1998, 79(Vol.79 No.08).

⁶ How Steven Spielberg's Cinematographer Got These Eleven Shots. *Vulture.com* [online]. New York: New York Media, 2012 [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <http://culture.pl/en/artist/janusz-kaminskihttp://www.vulture.com/2012/11/how-steven-spielberg-cinematographer-janusz-kaminski-got-these-shots.html>

1.3 Tom Hanks

Narodil sa roku 1956 v Kalifornii. Na strednej škole mal športové ambície či sa chcel dokonca stať kozmonautom, nakoniec tak ako veľa iných detí. Po absolvovaní strednej školy sa koncom sedemdesiatych rokov dostal do študijného programu divadla na Kalifornskej Štátnej Univerzite v Sacramento. V tomto období sa venoval najmä hraníu v divadelných adaptáciách Shakespeara, kde za rolu Proteusa získal cenu najlepšieho herca od Cleveland Critics Circle Award.

Po 1980 odišiel z univerzity a presťahoval sa do New Yorku. Skúšal mnoho konkurzov až sa mu nakoniec podarilo dostať malú rolu v slasher filme *He Knows You're Alone*, čím si získal pozornosť, ktorá mu neskôr zabezpečila rolu v televíznom sitcome *Bosom Buddies*. Napriek tomu, že show bola zrušená po dvoch sériách, Hanksovi to prinieslo obsadenie do ďalších seriálov až sa nakoniec dopracoval k Ronovi Howardovi, ktorý ho obsadil ako hlavného protagonistu vo svojom filme *Splash* (1984). Romantický film zožal nečakaný úspech a z neznámeho herca urobilo novú tvár strieborného plátna. Slovom Gary Marshalla: „Nuž (Tom Hanks) je fešák, ale nie model. Je vtipný, ale vkusne. Vie byť šialený, ale nie príliš. Vie byť vážny, ale tak akurát. Takže rozumie všetkým polohám ako ich stvárniť umiernené a to robí jeho výkon geniálnym.“⁷

Už v roku 1988 získal prvú nomináciu na Oscara za rolu vo filme *Big*, kde hral trinásť ročného chlapca, ktorý sa počas noci prevtelil do tela tridsaťpäť ročného muža. Ďalšia nominácia prišla už roku 1993 za film *Philadelphia*, kde hral po boku Denzel Washingtona. O jeho kvalitách sa zmiňuje aj jeho herecká kolegyňa Elizabeth Perkins: "Myslím si, že keď sa pozriete na Toma, tak môže byť váš brat, syn, priateľ, manžel. Akýmsi spôsobom stotožňuje kvality, ktoré má každý muž a robí to so šarmom."⁸

Verný svojej nadobudnutej povesti kvalitného herca jeho kariéra pokračuje vo filmoch *Apollo13* (1996), ktorý bol natočený v IMAX formáte. Ďalším legendárnym filmom bol *Forrest Gump* (1994), ktorý zarobil viac ako 500 miliónov dolárov. Nemenej úspešným trhákom sa stali animované filmy *Toy Story*, kde Hanks daboval hlavnú postavu cowboya Woodyho. Filmov, na jeho úcte pribúdalo, *The Green Mile* (1999), *Cast Away* (2000), čo viedlo k udeleniu ceny za celoživotné dielo Americkým Filmovým Inštitútom. Hanks toto

⁷ Tom Hanks Biography. *Youtube.com* [online]. California: Youtube.com, 2012 [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=kDzGZexLezY>

⁸ Tom Hanks Biography. *Youtube.com* [online]. California: Youtube.com, 2012 [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=kDzGZexLezY>

ocenenie získal ako najmladší herec v histórii, rovnako ako Spielberg získal túto cenu ako najmladší režisér.⁹¹⁰

⁹ Tom Hanks | ČSCD.CZ. *Tom Hanks* | ČSCD.CZ [online]. Praha: POMO Media Group, 2005 [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/330-tom-hanks/>

¹⁰ Tom Hanks - Film Actor, Television Actor, Director - Biography.com. *The Biography.com* [online]. A&E Television Networks, 2017 [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <http://www.biography.com/people/tom-hanks-9327661>

2 FIGÚRA VO FILME

Figúra človeka ako umelecký či faktografický vyjadrovací prvok sprevádza ľudstvo už od jeho ranných čias začínajúc jaskynnými maľbami nájdenými v juhozápadnom Francúzsku v jaskynnom komplexe Lascaux cez maľby starých egyptanov, ktoré zobrazovali ľudské postavy z profilu až po súčasné umenie.

Vnímanie jej vizuálneho zobrazenia pracuje na princípe figúry a pozadia. Figúra je objekt, ktorý sa objavuje na určitom pozadí. Potlačením pozadia a iných rušivých elementov sa dostáva do popredia figúra a vďaka tomu naberá svoj vlastný význam. Umelecký prípadne informačný. Človek, rovnako tak aj určitý predmet v zábere môžeme pokladať za figúru. To čo je v pozadí, či už krajina, stena, príroda nám vytvára pozadie a oddeľuje tak tieto dva prvky od seba. Iný spôsob ako v obraze od seba oddeliť figúru od ostatných objektov je napríklad nasvietenie scény, kamerový pohyb prípadne vnútro-obrazový pohyb, ostrosť či napríklad farba kostýmu. Vo filme sa o takéto sprostredkovanie stará primárne režisér a kameraman. V reálnom živote si figúru od pozadia každý človek oddeľuje subjektívne. Rovnako tak vo filme môžu rôzne figúry vnímať odlišné skupiny divákov odlišne, záležiac od ich vzdelania, etnického pôvodu či napr. vekového rozdielu.

Jacques Aumont to opisuje nasledovne: "sémiologické skoumání se svým rozlišováním různých úrovní kódování obrazu přináší na tuto otázku první odpověď: v našem vztahu k obrazu jsou mobilizovány různé kódy, z nichž některé mají téměř univerzální platnost (ty, které se týkají obecného vnímání), jiné jsou relativně přirozené, ale již byly začleněny do sítelného života (napr. analogické kódy, viz. 4.1) a další jsou sociálním kontextem plně determinovány. Zvládnutí těchto různých úrovní kódování se pochopitelně různí podle jednotlivých subjektů a jejich historického postavení a podobně se budou lišit i jejich výsledné interpretace."¹¹

Znamená to teda, že niektorí ľudia môžu vysokého muža v klobúku, ktorého vidia len v siluete vnímať ako detektíva, iní ako vraha či ako bežnú, ničím výnimočnú postavu. To znamená značný rozpor pri narácii príbehu nakoľko jeden z nich bude pravdepodobne antagonista a druhý protagonist. Dôležité je uvedomiť si výsledok využitia figúr. Stručne to zhrňuje Jan Šmok: "Výsledný účinok oznámenia závisí od toho, čo sa stane pri jeho vnímaní v mysli adresáta a nie od toho, čo sa dialo pri jeho vzniku v mysli autora." Vyplýva z toho to, že tvorcovia by mali byť opatrní pri používaní figúr a mali by byť schopní držať si odstup od diela a nahliadať naň očami svojho publika.¹² Hlavným nositeľom výrazu vo filme je bezpochyby figúra človeka. Režisér s kameramanom tu majú možnosť rôznych veľkostí záberov na základe ktorých závisí ako vidíme hercom do tváre. Takmer celú tzv. duševno človeka sa koncentruje do tváre. Sú tu oči, ktorými vidíme, sú však aj oči, do ktorých sa pozeráme.¹³ Ťažko sa nájde objekt, ku

¹¹ *Za tajomstvami fotografie*. 2. vyd. Martin: Osveta, 1982. ISBN 80-7331-045-7. str.256

¹² *Za tajomstvami fotografie*. 2. vyd. Martin: Osveta, 1982. ISBN 80-7331-045-7. str. 30

¹³ *Za tajomstvami fotografie*. 2. vyd. Martin: Osveta, 1982. ISBN 80-7331-045-7. str.154

ktorému by sa viazali viaceré a mnohostrannejšie racionálne aj emocionálne väzby, ako je práve ľudská tvár.¹⁴

Oči sú teda hercovým hlavným výrazovým prvkom a preto je veľkou úlohou kameramana dopomôcť hercovi docieľiť požadovaný výraz. Je možné to dosiahnuť napríklad odleskom v očiach, prípadne jeho absenciou. V takomto prípade nám oči hovoria o prázdnote, nechuti ku komunikácii. Malý ostrý bod v oku zas na druhej strane môže evokovať agresivitu. Poloha tohto odlesku sa zvyčajne nachádza na dvoch hodinách, čo je do značnej miery referencia voči slnku na oblohe. Dva kruhové odlesky môžu v divákovi vzbudiť taktiež agresivitu či prípadne nejakú zvláštnosť. Pre milostivý pohľad sa často používa iskra na dvoch hodinách a druhá, väčšia, na približne siedmich. Pokiaľ herec nasmeruje oči do vrchu, môžeme z toho vydedukovať pohľad do budúcnosti, naopak pri pohľade do dola môžeme chápať ako chvíľu melancholického rozjímania, či vyjadrenie podradenosti. Pokiaľ sú odlesky v oku príliš veľké, môže takéto estetické podanie vzbudzovať, že daná osoba je slepá.

2.1 Výrazový prvok oznámenie

Zmyslove vnímateľnú stránku oznámenia, v našom prípade audiovizuálny film, označíme ako výraz. Ten v prvom rade podáva emotívne oznámenie, ale môže niesť v sebe aj informačný prvok (obsah oznámenia).

Ján Šmok delí výraz podrobnejšie. Najmenšou časťou výrazu je jeho výrazový prvok, ktorý má rôzne meniteľné vlastnosti. Uvádza to na príklade, kde tón môže mať rôznu výšku, trvanie, maľba sa skladá z ťahov štetca. To sú jeho výrazovými vlastnosťami, ktoré sú usporiadané v základni výrazu. U obrazu je to jeho rám u filmu je to formát filmu.¹⁵

Pri vnímaní výrazu sa odohrávajú v adresátovi psychické deje pozostávajúce v podstate z dvoch zložiek: významu a účinku.

Oznámenia, ktoré nesú nejaký význam, zastupujú určitým spôsobom skutočnosť.

Hovoríme preto o oznámeniach zástupných (román, cestovný poriadok). **Oznámenia priame** pôsobia na adresáta priamo, nie prostredníctvom zobrazených resp.

zastupovaných skutočností. V informatívnej oblasti nájdeme iba oznámenia zástupné, v emotívne zástupné aj priame.¹⁶

¹⁴ *Za tajomstvami fotografie*. 2. vyd. Martin: Osveta, 1982. ISBN 80-7331-045-7. str.156

¹⁵ ŠMOK, Ján. *Začňte fotografovať*. Praha: SNTL, 1983. Polytechnická knižnice (SNTL). ISBN 04-331-84.

¹⁶ *Za tajomstvami fotografie*. 2. vyd. Martin: Osveta, 1982. ISBN 80-7331-045-7. str.53

3 FILMOVÝ ŽÁNER

Vo filmovom rozprávání a jeho vizuálno-zvukovom rozprávání dnes už existujú určité stereotypy, ktoré ohraničujú niektoré filmy do žánrov. Napätú a temnú psychologickú detektívku radíme ako thriller, humorný film určený pre deti aj dospelých zaradujeme ako rodinný film apod. Tento tvar filmov sa počas vývoja kinematografie scelil a divák ho rozoznáva na základe svojich predošlých skúseností s ostatnými filmami. Ptáčková ešte dopĺňa obsahové aspekty, ktoré môžeme radiť podľa postáv, prostredí, miesta, času, témy, zápletky apod. Formálnymi aspektami sú konvencie práce kamery, strihu a komponovania mizanscény.¹⁷

Základné rozdelenie filmových žánrov je na hrané filmy (komédia, horor, western, akčný) a dokumentárne filmy (publicistický, cestopisný, náučný atp.). Spočiatku sa filmy takto nedelili a ich začlenenie začalo až po určitých opakovaniach daných námetov a následnom rozoznávaní divákmi na základe znakov a prvkov, ktoré mali tieto filmy spoločné. Sú teda určitým systémom očakávaní a konvencií. Dopredu počítajú s porozumením a skúsenosťou publika.

Filmové žánre kontrolujú naratívny proces vo filmovom diele, pomocou vzorcov podobnosti a odlišnosti zaručujú súdržnosť diela a jeho dôveryhodnosť. Jednotlivé filmové diela sa musia od daného filmového žánru dostatočne odlišovať, aby boli pre diváka zaujímavé, ale potrebujú si zachovať základné znaky podobnosti s inými dielami toho istého druhu. Filmové žánre usporadúvajú proces rozprávania vo filme, konkrétnymi prvkami ho regulujú a usmerňujú, aby divák filmu uveril a bol zvedavý na to, ako sa bude príbeh ďalej vyvíjať. Filmový žánr predpokladá opakované a systematické riešenie podobných problémov prostredníctvom príbehu vo viacerých filmových dielach.¹⁸

Jednotlivé žánre v priebehu času dosahujú vrchol, inokedy zase ich obľúbenosť u publika klesá. Tak ako bol kedysi film-noir veľmi často obľúbeným žánrom, dnes sa skôr vyrábajú temné thrillery. V osemdesiatych rokoch boli obľúbené slasher horory, dnes sú to filmové spracovania komiksov. Nastáva taktiež kombinácia filmových žánrov či medzi žánrové preberanie niektorých výrazových prvkov. Viditeľné je to najmä u dokumentu, kde hrané filmy sa snažia získať divákovu pozornosť realistickým poňatím témy a vizuálu, tak ako keby to bol záznam skutočnej udalosti a dokumenty na druhej strane využívajú hrané scény na dokreslenie určitých, najčastejšie historických, udalostí.

¹⁷ PTÁČKOVÁ, Brigita (ed.). *Žánr ve filmu: Sborník příspěvků z VI. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.-16. 11. 2002*. Národní filmový archiv, Praha, 2004.

¹⁸ *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, 2006, s. 206. ISBN 80-7367-099-2.

Vo svojej práci analyzujem tri filmy. Ani jeden z nich nie je ohraničený distribútorom v rámci jedného filmového žánru. Drama / Krimi / Životopisný je film o mladom Frankovi Abygnaleovi, Drama / Komédie / Romantický je život Viktora na letisku vo filme Terminál a príbeh z druhej svetovej vojny o hľadani strateného syna, Zachráňte vojaka Ryana je Vojnový / Dráma / Akčný / Historický. Tu vidno, že žáner nie je pevne ohraničujúca základňa výrazu a môže sa prelínať.

4 METODIKA

Vo svojej práci chcem k analýzám filmom postupovať podľa metodiky, kde si určím z každého filmu jednu prípadne viac kľúčových scén a tie opíšem z hľadiska kamerových princípov a kameramana samotného. V krátkosti uvediem scénu a čo sa v nej odohráva (oznámenie informačné a/alebo emočné), aká je motivácia figúr (postáv) a kam dianie v nej posúva príbeh filmu ďalej. Formálne ju analyzujem z hľadiska toho či je kamera statická, ručná prípadne v pohybe a taktiež či v zábere nastáva vnútro obrazový pohyb a či je prípadne spojený s pohybom kamerovým. Či sa jedná o tzv. Jedno-záberovku alebo je scéna stavaná strihom z kamier z rôznych uhlov. Opíšem svetelnú atmosféru filmového priestoru, či sa mení počas scény, či vyzdvihuje niektoré figúry nad ostatné alebo je neutrálna. Každá mizanscéna totiž obraz vyplní materiálom, organizuje jeho prostredie, pracuje so svetlom, kostýmami a inscenáciami v rámci formálneho kontextu celého filmu.

Každý záber by mal mať svoj začiatok, stred a koniec. Tento druh vizuálneho jazyka zanalyzujem a vyhodnotím či napĺňa svoj potenciál.

4.1 Zodpovednosť kameramana

Funkcia hlavného kameramana je pozícia pozostávajúca z oveľa viac aspektov než len z postavenia kamery a ovládania jej technických aspektov. Kameraman je zodpovedný za umelecké stvárnenie príbehu tak aby v divákovi film vzbudzoval emočné reakcie a pritom zároveň zamestnal aj jeho pravú hemisféru.

Hlavného kameramana si väčšinou vyberá režisér na základe subjektívnych preferencií a začleňuje ho do autorského procesu už v preprodukcii. Počas tohto obdobia sa riešia lokácie, kostýmy, storyboard, štáb ai. Ja sa však vo svojej práci budem zaoberať až časťou produkcie, resp. postprodukcie. V tej sa kameraman väčšinou stará o kompozíciu a výber objektívov a ich ohnisk pre jednotlivé zábery. To či bude záber statický alebo v ňom bude pohyb je súčasťou vizuálneho rozprávania kde váha kameramana by mala byť rovnaká ako režisérova avšak záleží na ich predošlej dohode. Pohyb bude jedným z aspektov, ktoré budem skúmať. Najväčším rukopisom a zodpovednosťou kameramana je však svietenie scén tak aby ladili k atmosfére scény a farebne i tonálne podporovali jej dianie. Osvetlenie scény je ďalšia časť, ktorej hľadiská budem sledovať.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

5 ANALÝZA KLÍČOVÝCH SCÉN PODĽA VLASTNÉHO VÝBERU

5.1 Saving Private Ryan

Druhá svetová vojna bola rozhodujúca udalosť 20. storočia a pre Ameriku sa stala určujúcim zvratom v dejinách. Zmenila vtedy hranice sveta a dnes je nazývaná "poslednou veľkou vojnou". Ani sebelepší výcvik však nemohol spojenecké vojská pripraviť na to, čo ich čakalo po vylodení v Normandii, na pláži s krycím menom Omaha. Napriek tomu, že boli naplnení odhodlaním a vierou vo víťazstvo, len málokto z nich bitku o tento malý kus francúzskeho pobrežia prežil. Z pohľadu kapitána Johna Millera (Tom Hanks) je zrejmé, že si uvedomuje nebezpečie, ktoré na jeho jednotku čaká. Netuší však, že to ani zďaleka nieje tá najťažšia úloha, ktorú bude musieť so svojimi vojakmi splniť.¹⁹

Téma vojnového filmu bola zaznamenaná na striebornom plátne nespočetne veľa krát. To čo činí tento film výnimočným, resp. čo ho obzvlášťňuje voči ostatným je najmä jeho úvodná 25 minútová sekvencia vylodenia amerických vôjsk na pláži v Normandii. Spielberg a Kaminski sa snažili napodobniť roztrasené a neostre vojnové fotografie z vojnového obdobia. Zvolili si tak prevažne ručnú kameru a použili "tweaking" uzávierky kamery, ktorý im umožnil expozíciu jedného kinopolíčka pod 1/25 sekundy. Aj vďaka tomu sa priblížili známym fotografiám maďarského vojnového reportéra Roberta Capy, ktorý zaznamenal vylodenie v Normandii v deň akcie. To im však nestačilo a s úpravou kamier zašli ešte ďalej. Samotný Spielberg chcel dosiahnuť roztrasený obraz pri momente výbuchu, tak aby divákovi čo najviac doručil emočné precítenie z niečoho tak silného. Skúšal tak na kameru primontovať vrtačku s príklepom, ktorú v momente výbuchu zapol čo malo za následok že ňou silno a v malých odchyľkách zatriaslo. Toto riešenie síce malo požadovaný efekt ale nebolo veľmi praktické. Po hľadaní vhodnejšieho riešenia objavili optiku, zvanú "Shaker", ktorá plnila tú istú funkciu.²⁰

5.1.1 Analýza scény 1

Pre analýzu som si vybral scénu, ktorá sa nachádza približne v jednej štvrtine filmu. Vybral som si ju nie preto, že by bola vo filme kľúčovou, ale pre jej chytré riešenie z hľadiska kamerového pohybu a komponovania vďaka ktorému je divákovi jasne podané, kto je veliteľ jednotky a aké je jeho postavenie. Je to scéna kedy sa jednotka Johna Millera dostáva do mesta okupovaného Nemcami. John sa snaží zistiť, kde by mohol nájsť vojaka Jamesa Ryana. Veliteľ jednotky, ktorá potláča útok nemeckých vojakov mu dá typ a dohodnú sa na tom, že tam Millera a jeho jednotku odvedie.

¹⁹ Zachraňte vojína Ryana / Save Private Ryan (1998) | ČSCD.CZ. Zachraňte vojína Ryana / Save Private Ryan (1998) | ČSCD.CZ [online]. Praha: POMO Media Group, 2001 [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/8652-zachrante-vojina-ryana/prehled/>

²⁰ STEVEN SPIELBERG War Is Hell. <http://www.dga.org/> [online]. the Directors Guild of America, 2011 [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1103-Fall-2011/Shot-to-Remember-Saving-Private-Ryan.aspx>

Jedno záberová scéna začína záberom v polodetaile na vojakov chrániacich sa za stenou, kde v strede obrazu sa nachádza Miller a druhý veliteľ, ktorý sa nachádzajú v druhom pláne. Oko diváka je vedené na figúru Millera jednak kompozične a rovnako tak svetlom, ktoré primárne dopadá naňho a prirodzene tak na seba tiahne pozornosť. Divák ho tak na prvý pohľad okamžite identifikuje.



Obrázok 1 - Zachráňte vojaka Ryna - začiatok záberu

Záber pokračuje sledovaním dvoch veliteľov ku kraju budovy, kde sa schovávajú proti potencionálnej streľbe nepriateľa. Nasleduje ich len vojak majúci na starosti rádiové vysielanie medzi jednotlivými jednotkami.



Obrázok 2 - Zachráňte vojaka Ryna - stred záberu

Miller po rýchлом obhliadnutí situácie okamžite vydáva príkaz na ďalší krok. Privolá gestom zvyšok jednotky.



Obrázok 3 - Zachráňte vojaka Ryna - Miller privoláva svoju jednotku vojakov

Vojaci sa na príkaz svojho nadriadeného okamžite nahrnú k nemu, aby si vypočuli ďalšiu taktiku. Táto časť scény nám ukazuje fungovanie v armáde, kde sa dbá na tvrdú hierarchiu.



Obrázok 4 - Zachráňte vojaka Ryna - komiec scény

Táto scéna nám nielenže vykresľuje Millera ako jasného vodcu skupiny, ktorému sú ostatní členovia lojálni, ale skrz jej rýchle tempo a prítomnú kameru zo steadycamu načrtáva rýchle tempo rozhodnutí, ktoré sú na Millerovi. Utvrďuje diváka v tom, kto je pán a kto je pes. Obrazovo táto časť navyše ukazuje hierarchické postavenie Millera aj tým, že je na konci záberu nad vojakmi, ktorí pri ňom čúpia.

Z hľadiska figúry je tento záber zaujímavý v momente kedy Miller privoláva zvyšok oddielu. Použije pri tom gesto rukou, ktoré je z vojenského žargónu gestikulačných príkazov. Vojaci ich poznajú naspamäť a platia medzinárodne. Aj napriek tomu, že je to gesto s presným pohybom ruky a konkrétnym výrazom, pochopí ho aj drtivá väčšina divákov (obrázok 5). Tu sa tak z ruky stáva figúra so svojím vlastným nositeľom výrazu.

Z hľadiska snímania samotného Miller, je dôležité podotknúť, že kamera ho celý čas sleduje z veľmi slabého podhľadu.



Obrázok 5 - Zachráňte vojaka Ryana - gesto ruky

5.1.2 Analýza scény 2

Na konci filmu Miller umiera a Ryan je zachránený – misia splnená. Tento emočne silný záver filmu v dvoch obrazoch zachytáva posledné okamihy života Millera a následne Ryana po niekoľkých tuctoch rokov ako prišiel vzdať úctu dávno mŕtvemu Millerovi.



Obrázok 6 - Zachráňte vojaka Ryana



Obrázok 7 - Zachráňte vojaka Ryana

V prvom obraze (Obrázok 6) je Miller fyzickou osobou, kdežto v druhom obraze je znázornený len ako kríž. Figúra skutočného človeka a figúra krížu ako symbolu človeka, nesie význam postavy na základe všeobecného poznatku, že mŕtvym ľuďom sa na hroby robia kríže. Bez tejto znalosti by scéna mohla byť nečitateľná úplne prípadne až po posledný záber na kríž, kde je Millerove meno a dátum úmrtia.



Obrázok 8 - Zachráňte vojaka Ryana



Obrázok 9 - Zachráňte vojaka Ryana

Morf z mladého Ryana na starčeka Ryana. Zmena figúry, fyzicko vizuálna a zároveň aj časová.



Obrázok 10 - Zachráňte vojaka Ryana



Obrázok 11 - Zachráňte vojaka Ryana

Zmena z bojiska kde sú živí i mŕtvy stále fyzickými ľuďmi (ľudské telá), kdežto po desiatkach rokoch, spolubojovníkov –vojakov- nahradila rodina a vojaci sú zastúpení krížmi.



Obrázok 12 - Zachráňte vojaka Ryana



Obrázok 13 - Zachráňte vojaka Ryana

Môžeme si taktiež všimnúť, že pri záverečnej scéne boja (Obrázok 12) je obraz naklonený, čo podporuje jeho dramatickosť a môžeme to považovať za úpad života Millera. Naopak scéna na cintoríne (Obrázok 13) je v horizontálnej rovine a vnáša do situácie klud. Pri porovnávaní týchto dvoch scén je zaujímavé si všimnúť, že v spodných tretinách obrazu sú komponovaný najmä mŕtvy vojaci a ich hroby, kdežto tváre živých ľudí sa v zábere vyskytujú až nad ňou.



Obrázok 14 - Zachráňte vojaka Ryana



Obrázok 15 - Zachráňte vojaka Ryana

Ako Kaminski hovorí, obraz a svetlo by mali vždy slúžiť príbehu filmu, tak v scéne, kde Ryan stojí nad Millerovým hrobom nie je dodržaná logika smeru svetla. V úzkom zábere má Ryan svetlo z pravej strany, kdežto v celku je jasne vidieť, že zdroj svetla ide z ľavej strany. A aj napriek tomu je kríž, na ktorý sa pozerá nasvietený z pravej strany, teda opačne ako Ryan. Či je to zámer alebo náhoda sa ťažko posudzuje, každopádne je to ale ukážka toho, že pravidla sa vedome porušovať môžu, keď idú v ústrety príbehu.

5.2 Catch Me If You Can / Chyť ma ak to dokážeš

Chyť ma, ak to dokážeš je založený na skutočnom príbehu finančného podvodníka šesťdesiatych rokov Frank Abagnale-a, stvárneného Leonardo DiCapriom, ktorému šlape na päty FBI agent hraný Tom Hanksom. Film líči Frankove teenagerské roky dospievania, počas ktorých bez váhania vystupuje ako pilot, doktor či dokonca právnik, ktorý si žije na vysokej úrovni playboya vďaka falšovaniu šekov a jeho unikanie pred FBI po niekoľko rokov, až kým ho napokon nechytia.

Tento film sa točil v tempe, ktoré je pre Kaminského a Spielberga typické, čo v číslach znamená viac ako 180 scén v 53 dňoch v lokáciách po Los Angeles, New Yorku a v Montreali. Kvalitný film začína v prvom rade kvalitnou predlohou no nemenej podstatným je kvalitný a spoľahlivý tím. Kaminski si bol toho plne vedomý a ako hlavného osvetľovača si zvolil David Devlina a kamerového operátora Mitch Dubina, s ktorými pracoval na viac ako troch celovečerných filmoch a tak boli jeho členovia navzájom zladený a pripravený na rýchle tempo. Ako sa sám Kaminski vyjadril k tempu a štylizácii svietením: "Máme tam nádherne svietené scény, ale sú tam taktiež scény, ktoré, pravdupovediac, nevyzerajú až tak dobre! Akonáhle sme mali nasvietené, museli sme točiť a nič sa nemohlo meniť. Milujem takýto postup." ²¹

5.2.1 Analýza scény 1

K rozboru som si vybral scénu odohrávajúcu sa v tesne za polovicou filmu, konkrétne v čase 01:21:49-01:22:02, kde detektív Carl Hanratty so svojimi kolegami vstúpia do Frankovho honosného domu, v očakávaní, že ho konečne chytia, no Frank je opäť o krok

²¹ Karma chameleon. *American Cinematographer*. 2003, Vol.84 No.01(84), 62-73

pred nimi. Čo však zistia, je, že Frank má falošný diplom doktora a získavajú tak ďalšiu stopu, ktorá sa im neskôr v pátraní môže zísť.

Čo je však na tejto scéne zaujímavé je to, akým spôsobom otvárajú záber a ako sa pristupuje k odhaleniu figúr. Záber má dĺžku približne 13 sekúnd. Jeho otváracia pasáž nám odhaľuje ruku držiacu zbraň, ktorej nositeľ vstupuje do domu. Ten kto drží pištoľ by mohol byť ktokoľvek. Kludne Frank samotný. Ako záber pokračuje vidíme v úzkom detaile ako sa mihne ešte jedna ruka so zbraňou v protismere. To je napovedá, že to budú pravdepodobne detektívi nakoľko Frank pracuje ako samotár. Záber končí na fondue hrnci, ktorý divák mal už možnosť vidieť o niekoľko minút skôr v scéne, kde sa diala letná párty vo Frankovom dome. Diváka sa tak uisťuje o tom, že zbrane držia detektívi a prišli Franka do jeho domu zatknúť.

V tomto obraze je spojenie kamerového pohybu a pohybu vnútro obrazového. Rovnako tak odkrytie identity postáv, ktoré vstupujú do domu je natočené pútavým spôsobom. Tým, že sa protagonisti neukazujú hneď na začiatku záberu vzbudzujú Kaminski a Spielberg v divákovi zvedavosť a zároveň mierny pocit strachu. Pohľad je uprený čisto na zbraň, ktorá je všeobecným znakom hrozby. Navyše sa ich počet v priebehu záberu zvyšuje z jednej na tri. Záber končí pohľadom na fondue prístroj a následne na to je strihnutá trojica detektívov aby sa načisto odhalili postavy, ktoré do domu vstúpili.



Obrázok 16 - Chyť ma ak to dokážeš - otvorenie záberu



Obrázok 17 - Chyť ma ak to dokážeš - pokračovanie záberu



Obrázok 18 - Chyť ma ak to dokážeš - stred záberu



Obrázok 19 - Chyť ma ak to dokážeš - záber záberu



Obrázok 20 - *Chyť ma ak to dokážeš* - ukončenie scény vstupu detektívov do domu Franka Abegnal-a

Chyť ma ak to dokážeš je napínavým a veselým filmom. Pri natáčaní tohto snímku sa Spielberg a Kaminski riadili filozofiou točenia prevažne na jednu kameru. Tak tomu dokonca aj pri *Zachráňte vojaka Ryana*, kde točili rovnakou metódou vrátane vylodenie na pláži, kde šli maximálne tri kamery súčasne. Ako sa Kaminského švenker Dubin vyjadril o režisérovi, jeho cieľom je točiť s rozumom tak aby divákovi podal príbeh čo najlepšie. Snaží sa nebyť iba pasívnym pozorovateľom. To znamená, že sa radšej sústredia na jeden záber a jeho riešenie mizanscény a vnútorno-obrazového pohybu rovnako ako kamerového namiesto toho aby točili z viacerých uhlov. Dubin hovorí, že veľa z kamerových pohybov, záberovania a kompozícií vzniká až na pľace po zhliadnutí skúšok a toho ako sa herci správajú, čo robia.²²

5.2.2 Analýza scény 2

Samotný Kaminski sa k filozofii kamerových pohybov a komponovania vyjadril, že to čo má rád na spolupráci so Spielbergom, je že na rozdiel od ostatných filmov, kde záber ide zľava doprava, oni pridajú ešte 270 stupňovú otočku. Tento film je točený prevažne zo steadycamu, takže sa stále drží v pohybe. Kameraman Gordon Willis hovorí, že v momente keď sa kamera začne hýbať, všetko upadá.²³ Množstvo pohybu v tomto filme ako výrazový prvok podporujúci vtiahnutie do deja dobre reprezentuje scéna kedy agent FBI (Tom Hanks) zistil, že Frank, ktorého hľadajú je ešte len teenager z New Yorku a tak zvoláva

²² Karma chameleon. *American Cinematographer*. 2003, Vol.84 No.01(84), 62-73

²³ Karma chameleon. *American Cinematographer*. 2003, Vol.84 No.01(84), 62-73

svojich kolegov aby vyhlásili pátranie po všetkých deťoch, ktoré rodičia nahlásili ako nezvestné. Záber na telefonujúceho agenta by sa dal poňať čisto ako v telefónnej búde, ale Kaminski so Spielbergom sa rozhodli začať na celku a na polodetaile skončiť. Uvedú a ukážu tak prostredie tej doby a gradujú tak oznámenie, ktoré zdeľuje kolegom. Figúru agenta odhaľujú postupne a pomalým približovaním k hlavnej postave scény, premiestňujú pozornosť z obrazu plného figúr na hrdinu, agenta, volajúceho v telefónnej búde.



Obrázok 21 - *Chyť ma ak to dokážeš* - ukážka scény filtrovania množstva figúr od pozadia a zameranie pozornosti len na jednu z nich

Ohľadom nasvecovania scény a farieb sa Kaminski vyjadril, že scéna sa síce dá nasvietiť prakticky dokonale a podľa kameramanových predstáv, ale len pre približne 15stupňov scény. Pri Spielbergovom vizuálnom jazyku sa však kamera neustále hýbe a tak musí pristúpiť na mnoho kompromisov. Nenamieta voči tomuto prístupu nakoľko svoju prácu neberie z hľadiska fotografa, ale z hľadiska filmu, ktorého podstatou je pohyb 24 snímkov za sekundu prechádzajúcich kamerou ktorými rozprávajú príbeh postáv, ktoré majú motivácie a nie sú statické ale v pohybe. Priznáva si, že aj napriek tomu, že jeho svietenie nie je dokonalé, dokonalo podporuje rozprávanie príbehu o ktorom film je.²⁴

5.3 Terminal

Príbeh Viktora Navorského, ktorý priletel do New Yorku. Netuší, že behom dlhého letu prebehol v jeho zemi vojenský prevrat, ktorý má preňho za následok zákaz vstupu na americké územie. Bezprízorný, s pasom neexistujúcej zeme, musí Viktor Navorski stráviť neurčitú dobu v tranzitnej časti Kennedyho letiska a čakať až v jeho zemi skončí občianska vojna. Týždne a mesiace sú čím ďalej tým dlhšie. Viktor pomaly objavuje labyrint terminálu - zhustený svet plný absurdít, veľkorysosti, ťižiadosti, zábavy, spoločenského postavenia, ale aj romantiky, ktorú pozná s prekrásnou letuškou Améliou, ktorú hrá Catherine Zeta-Jones. Pre Viktora však ešte neskončilo uvítanie letiskovým úradníkom Frankom Dixonom, ktorý ho berie ako poruchu v byrokratickom systéme, ako problém, ktorý nemôže vyriešiť a ktorého sa snaží zúfalo zbaviť.²⁵

²⁴ Karma chameleon. *American Cinematographer*. 2003, Vol.84 No.01(84), 62-73

²⁵ Terminál /The Terminal (2004) | ČSCD.CZ. *Terminál /The Terminal (2004) | ČSCD.CZ* [online]. Praha: POMO Media Group, 2001 [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/117043-terminal/prehled/>

5.3.1 Analýza scény 1

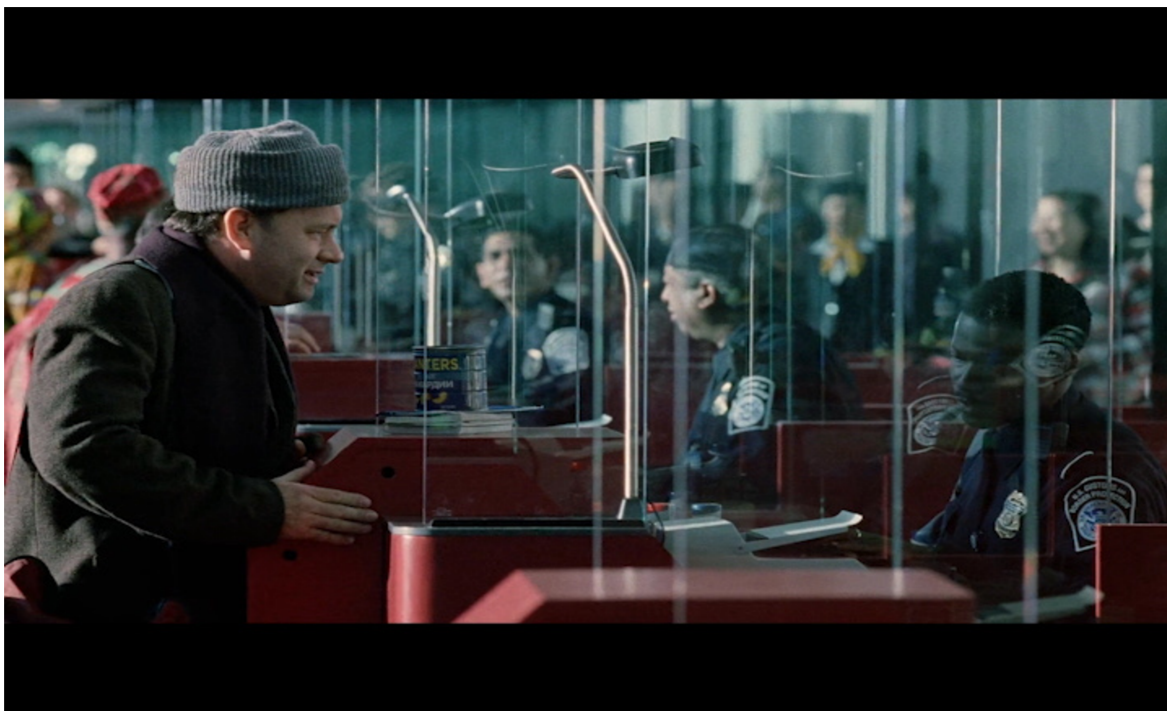
Na filme Terminál sa mi páči uvedenie hlavného hrdinu skrz začiatočnú sekvenciu a to, že budovu letiskovej haly vybudovali pre potreby filmu na mieru. Vo svojich nuansách divákovi napovedá o neskoršom komplikovanom stave Viktora, ktorý ostane na letisku zaseknutý po niekoľko mesiacov. Film začína ukázkou na tabuľu letov, nasleduje príslušník ochranky, ktorý odstraňuje pásku zákazu vstupu a na to sa do budovy terminálu začnú valiť tucty ľudí, medzi ktorými pozorné oko diváka môže nájsť Viktora (Obrázok 22).



Obrázok 22 - Terminál - Tom Hanks ako Viktor vyčnieva v dave

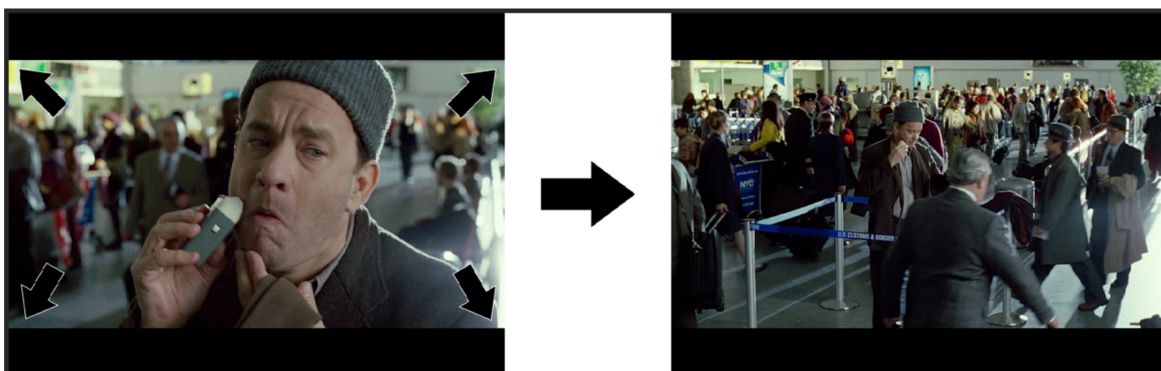
Je to plocho riešená kompozícia scény snímaná na dlhé ohnisko, pre zhustenie obrazu a stlačenie popredia s pozadím. Viktora v dave ľudí si môžeme všimnúť vďaka tomu, že výškovo vyčnieva nad všetkými ostatnými ľuďmi a dostáva tak do tváre svetlo slnka, ktoré ho zvyrazňuje a je snímaný z jeho výšky očí bez rakurzu. Tu je práca s figúrou čisto obsahového oznámenia. Vďaka týmto riešeniam a tomu, že väčšina divákov je oboznámená s Hanksovou tvárou, divák vie, že jednou z hlavných postáv príbehu bude práve on.

O niekoľko záberov kedy už vidíme tvár Tom Hanksa, ktorý sa pre nás po predložení svojho cestovného pasu stáva Viktorom Navorským. Pri prechádzaní cez terminál s úradníkom, ktorý kontroluje doklady však nastane problém nakoľko jeho pas systém odmieta. Môžeme si všimnúť, že figúra Viktora je komponovaná na ľavej strane snímku oddelená sklenenými prepážkami od strážnikov (Obrázok 23). Tento záber obrazovo a metaforicky rozdeľuje svet Viktora a svet úradníkov, ktorý pokiaľ by ho prepustili, tak znamenajú dosiahnutie vysneného cieľu pre Navorského.



Obrázok 23 - Terminál - Viktor "na druhej strane rieky"

Nakoľko si s jeho situáciou nevedia dať strážnici okamžite rady, tak ho musia zadržať v prestupnej zóne, kde mu určia presné miesto, kde má čakať. Záber začína na Navorského ako si holí tvár a končí v celku, kde vidíme ako je uväznený medzi štyrmi páskami, ktoré mu zabraňujú v pohybe (Obrázok 24). To predznamenáva jeho osud po obdobie niekoľkých nasledujúcich týždňov kedy ostane uväznený v hale terminálu. Z hľadiska oznámenia výrazu je táto scéna emočná ba priam metaforická. Navorského situácia sa zdá byť tak absurdná, až je mierne komická, no zároveň vzbudzuje v nás súcit, nakoľko si uvedomujeme jeho situáciu skôr než on sám. Opäť je tu práca s figúrou založená na známej tvári hlavného herca v detaile. Vidíme ho v bežnej situácii ako sa holí avšak odjazdom kamery divák zisťuje, že sa holí na terminály a stavia jeho figúru, mierne komickú a kľudnú, do kontrastu s ostatnými v pozadí.



Obrázok 24 - Terminál - Navorský čakajúci na terminále

5.3.2 Analýza scény 2

Princíp odhaľovania a uvádzania postavy do deju je v tomto filme často využívaný. Dobrou ukážkou hneď zo začiatku filmu je keď Navorsky po prvý krát dostane do obchodnej zóny terminálu, ktorá ho totálne ohúri. V jednom zábere odjazdom kamery

použitím technocrane ukazujeme figúru hlavnej postavy, nemotorne a pomaly sa pohybujúcu v dave uponáhľaných ľudí a farebných pútačov reklám, ktoré scény dynamizujú vnútro obrazovým pohybom. Oznámenie scény tak spočíva v emočnej aj obsahovej, informačnej línii. Uvádžeme postavu do jej nového prostredia a zároveň prostredie terminálu v kontraste s hlavnou postavou na nás emočne pôsobia.



Obrázok 25 - Terminál - ukážka práce s figúrou

Tým ako sa odpútavame od hlavnej postavy na celok celého letiskového terminálu, stáva sa z hlavnej postavy, ľahko rozpoznateľnej figúry ako hlavného hrdinu, postava ako všetky ostatné. Na zmocnenie malosti Navorského kamera končí v miernom nadhľade na scénu, čo môže v divákovi vzbudiť pocit empatie voči hrdinovi a jeho stratenosti.

5.4 Porovnanie filmov navzájom

V rámci porovnania vybraných troch filmov navzájom sa dá konštatovať, že v *Chyť ma ak to dokážeš* rovnako v *Zachráňte vojaka Ryana* režisér Spielberg spolu s kameramanom Kaminskim pracovali s rakurzami v miernych podhľadoch. Figúrou v ich záberoch nie sú len tváre hrdinov, ale taktiež napríklad ruka, pomocou ktorej hrdina gestikuluje rozkazy, či prípadne ruka so zbraňou, ktorá aj v detailnom zábere napovedá divákovi o charaktere postavy, ktorá túto zbraň drží.

Vo filme *Terminál* zvolili rakurzy v úrovni očí a prípadne mierneho nadhľadu. V rámci práce s figúrou tu pracujú najmä v zmysle porovnávania hlavného hrdinu voči terminálu plnému ľudí a ukazujú tak jeho malosť.

Vo všetkých troch filmoch však zostáva použitý princíp ukazovania figúry protagonistov v ich prostredí pomocou kamerových odjazdov, prípadne naopak.

6 ZÁVĚR

Figúra herca a jej vyčleňovanie z davu je v práci Spielberga a Kaminskeho vďaka kamerovým prostriedkom pre diváka čitateľná a jasná. Neustály pohyb v hercov a komparzu v spolupráci s pohybom kamery vytvára jedinečný filmový zážitok, ktorý diváka svojou živosťou vtiahne ako do deja tak do hlavy postáv.

Na základe analýz vybraných scén z filmov som dospel k záveru, že často pozadie a ostatné okolie je od figúry, teda najčastejšie herca, oddeľované kamerovým pohybom, kompozíciou a nasvietením ktoré je zamerané na túto postavu. Tento princíp je napríklad dodržaný pri otváracíj scéne filmu Terminál.

Napriek tomu, že tri analyzované filmy zdieľajú viacero spoločných prvkov, každý má svoje špecifiká pri odlišnom vizuálnom rozprávaní príbehu. Či už sú to pekné steadycam zábery alebo dlhé odjazdy na technocrane alebo ručná kamera, najdôležitejším aspektom pre tvorcov ostáva príbeh a to ako tieto prostriedky dej posúvajú ďalej a doručujú emóciu divákovi.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Steven Spielberg | ČSCD.CZ. *Steven Spielberg* | ČSCD.CZ [online]. Praha: POMO Media Group, 2005 [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/3091-steven-spielberg/>

Steven Spielberg | Ocenění | ČSCD.CZ. *Steven Spielberg* | ČSCD.CZ [online]. Praha: POMO Media Group, 2013 [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/9724-janusz-kaminski/ocneni/>

Janusz Kaminski - Biography | Artist | Culture.pl. *Culture.pl* [online]. Polsko: Culture.pl, 2008 [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <http://culture.pl/en/artist/janusz-kaminski>

American Cinematographer By Chris Probst 1998. *American Cinematographer*. 1998, **79**(Vol.79 No.08).

How Steven Spielberg's Cinematographer Got These Eleven Shots. *Vulture.com* [online]. New York: New York Media, 2012 [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <http://culture.pl/en/artist/janusz-kaminskihttp://www.vulture.com/2012/11/how-steven-spielberg-cinematographer-janusz-kaminski-got-these-shots.html>

Tom Hanks Biography. *Youtube.com* [online]. California: Youtube.com, 2012 [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=kDzGZexLezY>

Tom Hanks | ČSCD.CZ. *Tom Hanks* | ČSCD.CZ [online]. Praha: POMO Media Group, 2005 [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/330-tom-hanks/>

Tom Hanks - Film Actor, Television Actor, Director - Biography.com. *The Biography.com* [online]. A&E Television Networks, 2017 [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <http://www.biography.com/people/tom-hanks-9327661>

Za tajemstvími fotografie. 2. vyd. Martin: Osveta, 1982. ISBN 80-7331-045-7. (str. 256)

ŠMOK, Ján. *Začněte fotografovat*. Praha: SNTL, 1983. Polytechnická knihnice (SNTL). ISBN 04-331-84.

PTÁČKOVÁ, Brigita (ed.). *Žánr ve filmu: Sborník příspěvků z VI. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.-16. 11. 2002*. Národní filmový archiv, Praha, 2004.

Slovník kulturních studií. Praha: Portál, 2006, s. 206. ISBN 80-7367-099-2.

Zachraňte vojína Ryana / Save Private Ryan (1998) | ČSCD.CZ. *Zachraňte vojína Ryana / Save Private Ryan (1998)* | ČSCD.CZ [online]. Praha: POMO Media Group, 2001 [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/8652-zachrante-vojina-ryana/prehled/>

STEVEN SPIELBERG War Is Hell. *Http://www.dga.org/* [online]. the Directors Guild of America, 2011 [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1103-Fall-2011/Shot-to-Remember-Saving-Private-Ryan.aspx>

Karma chameleon. *American Cinematographer*. 2003, **Vol.84 No.01**(84), 62-73

Terminál /The Terminal (2004) | ČSCD.CZ. *Terminál /The Terminal (2004)* | ČSCD.CZ [online]. Praha: POMO Media Group, 2001 [cit. 2017-01-19]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/117043-terminal/prehled/>

ZOZNAM OBRÁZKOV

Obrázok 1 - Zachráňte vojaka Ryna - začiatok záberu	21
Obrázok 2 - Zachráňte vojaka Ryna - stred záberu.....	21
Obrázok 3 - Zachráňte vojaka Ryna - Miller privoláva svoju jednotku vojakov	22
Obrázok 4 - Zachráňte vojaka Ryna - komiec scény	22
Obrázok 5 - Zachráňte vojaka Ryna - gesto ruky	23
Obrázok 6 - Zachráňte vojaka Ryana.....	23
Obrázok 7 - Zachráňte vojaka Ryana.....	23
Obrázok 8 - Zachráňte vojaka Ryana.....	24
Obrázok 9 - Zachráňte vojaka Ryana.....	24
Obrázok 10 - Zachráňte vojaka Ryana.....	24
Obrázok 11 - Zachráňte vojaka Ryana.....	24
Obrázok 12 - Zachráňte vojaka Ryana.....	24
Obrázok 13 - Zachráňte vojaka Ryana.....	24
Obrázok 14 - Zachráňte vojaka Ryana.....	25
Obrázok 15 - Zachráňte vojaka Ryana.....	25
Obrázok 16 - Chyť ma ak to dokážeš - otvorenie záberu	26
Obrázok 17 - Chyť ma ak to dokážeš - pokračovanie záberu.....	26
Obrázok 18 - Chyť ma ak to dokážeš - stred záberu.....	26
Obrázok 19 - Chyť ma ak to dokážeš - záber záberu.....	26
Obrázok 20 - Chyť ma ak to dokážeš - ukončenie scény vstupu detektívov do domu Franka Abegnal-a	27
Obrázok 21 - Chyť ma ak to dokážeš - ukážka scény filtrovania množstva figúr od pozadia a zameranie pozornosti len na jednu z nich	28
Obrázok 22 - Terminál - Tom Hanks ako Viktor vyčnieva v dave	29
Obrázok 23 - Terminál - Viktor "na druhej strane rieky"	30
Obrázok 24 - Terminál - Navorský čakajúci na terminále.....	30
Obrázok 25 - Terminál - ukážka práce s figúrou	31