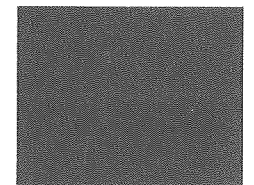
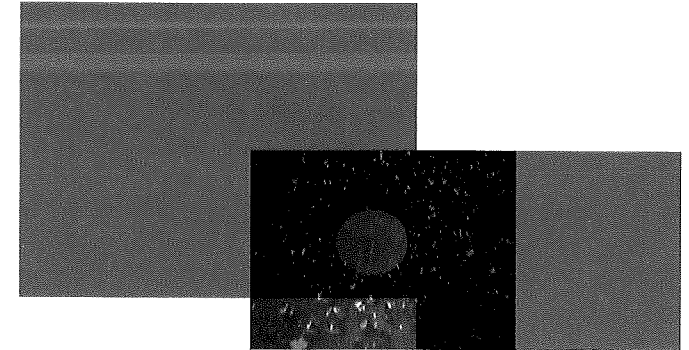
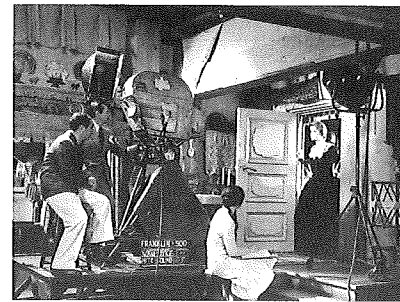


# část VI

## Dějiny filmu



## kapitola 12

# Filmové umění a dějiny filmu

„Ne vždy je možné vše.“ Tento aforismus historika umění Heinricha Wölfflina by mohl posloužit jako motto naší závěrečné kapitoly. Dosud jsme v našem přehledu filmového umění zkoumali rozmanité formální a stylistické možnosti a vybírali pro ně příklady ze všech období dějin filmu. Avšak filmové formy a postupy neexistují v bezčasí a nejsou vždy přístupné všem filmovým tvůrcům. V určitých historických podmínkách se některé možnosti naskytou, a jiné zase nikoli. Griffith nemohl dělat takové filmy, jaké dělá Godard, a Godard sotva může dělat filmy, jaké dělal Griffith. V této kapitole se ptáme, jak na filmové umění působily konkrétní historické souvislosti.

Tyto souvislosti probíráme jednak podle jednotlivých období a jednak podle jednotlivých států či oblastí. Sice existují i jiné, stejně vhodné přístupy pro sledování změn, ale všimnout si rysů filmové tvorby v různých dobách a na různých místech je poučné. V některých případech se pokusíme najít to, čemu se obvykle říká *filmové hnutí*. Vyznačuje se dvěma rysy:

1. Jde o filmy vyrobené v určité době a/nebo v určitém státě, které sdílejí některé výrazné stylistické a formální vlastnosti.

2. Jde o filmaře pracující v rámci běžné produkce, kteří sdílejí jisté názory na to, jak by měly být filmy natáčeny.

■ Našly by se i jiné způsoby vymezení historického kontextu, například biografický nebo žánrový, ale kategorie *hnutí* nejvíce odpovídá

■ Někteří filmaři se pokoušejí o napodobování starších filmů. A je to vůbec možné? Píšeme o tom v článku o filmu *Berlínské spiknutí* (*The Good German*, 2006) „Not back to the future, but ahead to the past“.  
[www.davidbordwell.net/blog/?p=66](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=66)

A dále pak v článku o filmu *Casino Royale* (2006) „Can they make 'em like they used to? continued“.  
[www.davidbordwell.net/blog/?p=195](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=195)

tomu, co v této knize zdůrazňujeme. Koncept formálního a stylistického uspořádání nám dovoluje srovnávat filmy v rámci jednoho hnutí a porovnávat je s filmy hnutí jiného.

Náš výběr si ještě více omezíme.

Budeme se tu zabývat Hollywoodem a některými jeho alternativami. Půjdeme po stopách rozvoje amerického narativního filmu a budeme ho srovnávat s jinými stylistickými a formálními postupy.

Pro výklad historických souvislostí nestačí zmínit jen stylistické a formální vlastnosti filmů. Ke každému období a každému státu či oblasti načrtneme důležité faktory, jež příslušnou kinematografii ovlivňovaly. Patří k nim stav filmového průmyslu, umělecké teorie prosazované filmaři, kulturní a ekonomické podmínky a odpovídající technické možnosti. Všechny tyto faktory pomáhají vysvětlit, jak jednotlivé trendy vznikaly, jak se vyvíjely a co způsobilo jejich rozpad. Uvedená fakta rovněž umožní zasadit do patřičného historického kontextu filmy, o nichž jsme hovořili dříve. Například následující podkapitola věnovaná rané kinematografii klade díla Louise Lumièra a Georgese Mélièse do souvislostí spojených s obdobím, ve kterém tvořili.

■ Není samozřejmě třeba zdůrazňovat, že následující text je značně neúplný. Seriózní psaní o filmových dějinách zůstává stále na začátku. Musíme často spoléhat na sekundární prameny, jež budou nakonec stejně nahrazeny jinými. A co víc, řada významných momentů filmové historie zůstává zcela opomenuta. Chybí tu zmínka o důležitých filmařích, kteří nepatří k žádnému trendu ani hnutí, jako jsou například Jacques Tati, Robert Bresson nebo Akira Kurosawa. Podobně zde nenajdete informace o některých pozoruhodných filmových hnutích, jakými byly francouzský populistický film třicátých let a brazilské *cinema novo* ze začátku let šedesátých. Snažíme se prostě ukázat, jak se určité možnosti filmové formy a stylu uplatnily v několika typických a dobře známých historických obdobích.

■ Podrobnější pojednání o filmových dějinách najdete v naší další knize *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie* (Praha, AMU/NLN 2007). O tom, jak jsme knihu psali, se zmiňujeme v článku „Around the world in 750 pages“.  
[www.davidbordwell.net/blog/?p=3682](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=3682)



## Raná kinematografie, 1893–1903

Pro vytvoření iluze pohybu se statické obrazy musejí objevovat rychle za sebou. A k tomu, aby byly nachystány a zobrazovány ve správné rychlosti, jsou nezbytné jisté technické prostředky. Zejména musí existovat způsob, jak zaznamenat dlouhou sérii obrazů na nějakém pevném podkladě. V principu bylo snadné nakreslit na pruh papíru nebo na kotouč řadu obrazů, ale byla to teprve fotografie, která nabídla nejlevnější a nejefektivnější cestu k získání tisíců obrazů potřebných na dostatečně dlouhé předvádění. A tak vynález fotografie v roce 1826 zahájil sled objevů, jež vedly ke vzniku kinematografie.

Rané fotografie vyžadovaly pro každý obraz dlouhou expozici (nejprve to byly hodiny, později minuty), což bylo pro nafotografování pohyblivých obrazů nepoužitelné. K tomu bylo potřeba zachytit dvanáct nebo více snímků za vteřinu. Rychlejší expozice, asi jedna pětadvacetina vteřiny, byla možná až v sedmdesátých letech 19. století, avšak pouze na skleněných destičkách. Ty se nedaly použít pro pohyblivé obrazy, neboť nešly posouvat v kameře či promítacím stroji. V roce 1878 americký fotograf Eadweard Muybridge pořídil sérii fotografií běžícího koně pomocí řady fotoaparátů s pásem skleněných destiček a rychlou expozicí. Zajímal se především o studium jednotlivých fází běhu koně, nikoli o vytvoření iluze pohybu projekcí po sobě jdoucích obrazů.

Jiný vědec zabývající se analýzou pohybu zvířat, Francouz Étienne-Jules Marey, vynalezl roku 1882 fotoaparát, který dokázal zaznamenat dvanáct snímků na obvodu točící se kruhové skleněné destičky. Tím učinil důležitý krok ke vzniku kinematografické kamery. V roce 1888 Marey zkonstruoval fotoaparát, jenž využíval k exponování pružný film, tehdy ještě z papíru. Avšak Marey chtěl zase jen zkoumat pohyb na sérii obrazů, přičemž tyto pohyby, které byly zaznamenány, netrvaly déle než vteřinu.

Roku 1889 představil George Eastman ještě primitivní, ale ohebnou filmovou surovinu: celuloid. Když byl tento podklad zdokonalen a mechanismus v kameře uzpůsoben tak, aby v ní film probíhal za objektivem a dal se exponovat, mohly být vytvořeny dlouhé pásy okének.

Promítací stroje existovaly již dlouhou řadu let a používaly se při promítání světelných obrazů a jiných zábavách založených na principu hry se světly a stíny. Tyto laterny magiky byly upravovány clonami, klikami a dalšími rozmanitými zařízeními, takže z nich vznikaly první filmové promítačky.

Ještě poslední vynález chyběl k tomu, aby se filmy daly promítat. Když se má film nakrátko zastavit a světlo projít každým jednotlivým okénkem, musí tu být mechanismus, který tento *přerušovaný* pohyb filmového pásu zajistí. Marey k tomu účelu umístil do své kamery z roku 1888 takzvaný maltézský kříž a ten se pak stal běžnou součástí raných kamer i promítacích strojů.

Ohebný a průhledný filmový pás, rychlá expozice, mechanismus posouvající film kamerou, zařízení na přerušované pozastavení filmu a clona zamezující přístupu světla – všechny tyto inovace byly provedeny do začátku devadesátých let 19. století. Po mnoha letech se několika vynálezům pracujícím nezávisle na sobě v různých zemích světa podařilo vyvinout filmové kamery a promítací stroje. Dvě nejvýznamnější firmy působící v této oblasti byly americká Edison Manufacturing Company, patřící vynálezci Thomasi A. Edisonovi, a francouzská Lumiére Frères, rodinný podnik Louise a Augusta Lumièrů.

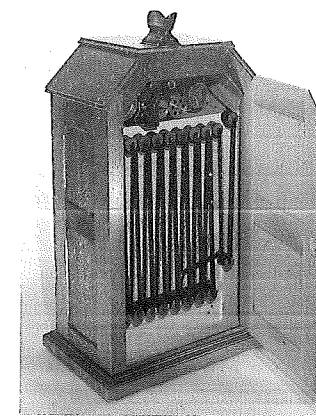
Roku 1893 zkonstruoval Edisonův asistent W. K. L. Dickson kameru, s níž mohl natáčet krátké pětaticetimilimetrové filmy. Edison chtěl tuto novinku využít a věřil, že když ji zkomponuje se svým fonografem, bude moci ukazovat filmy i se zvukem. Za Edisonovy podpory pak Dickson vyvinul prohlížecí skříň nazvanou kinetoskop 12.1, v níž mohl tyto krátké filmy sledovat vždy jeden divák.

Jelikož si Edison myslel, že filmy jsou pouhá přechodná móda, ani se nesnažil najít způsob, jak je promítat na plátno. Tento úkol čekal na bratry Lumièry. Ti nezávisle na jiných vymysleli svou vlastní kameru, která snímala krátké cívky pětaticetimilimetrového filmu a sloužila také jako promítací stroj 12.2. Dne 28. prosince 1895 v Grand Café v Paříži uspořádali bratři Lumièrové jedno z prvních veřejných filmových promítání na plátno.

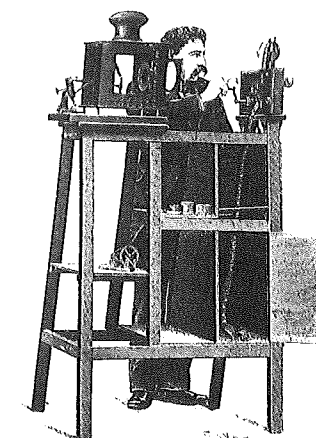
Již předtím proběhlo několik veřejných promítání, mezi nimiž bylo i představení německého vynálezce Maxe Skladanowského v Berlíně 1. listopadu 1895. Jeho objemný přístroj však vyžadoval dva pásy širokého filmu, které běžely vedle sebe. Právě to byl důvod menšího vlivu tohoto promítacího stroje na pozdější technický vývoj kinematografie. Ačkoliv bratři Lumièrové nebyli jedinými, kdo se na vzniku kinematografie podíleli, jejich práce zcela zásadně určila specifickou formu nového média. Thomas A. Edison brzy kinetoskop opustil a založil vlastní produkční společnost vyrábějící filmy do kin.

První filmy měly jednoduchou formu i styl. Obsahovaly většinou jediný záběr, obvykle celek, zachycující akci. V prvním filmovém studiu, Edisonově Černé Máry 12.3, vystupovali před kamerou kabaretní umělci, známí sportovci a celebrity jako třeba Annie Oakleyová. Sklápěcí část střechy se dala otevírat, takže do studia pronikal sluneční svit, a celá budova se mohla otáčet po kruhové kolejové dráze (jak je vidět na obrázku 12.3), aby následovala pohyb slunce. Bratři Lumièrové zase brali své kamery do parků, zahrad, na pláže a jiná veřejná místa a filmovali každodenní činnosti i aktuality jako například *Příjezd vlaku* 5.61.

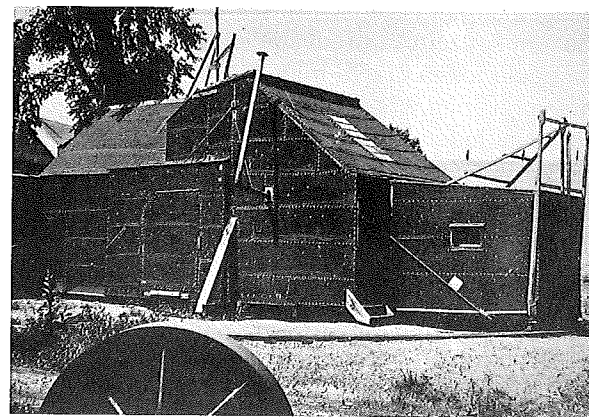
Přibližně do roku 1903 zobrazovala většina filmů přírodní scenérie nebo pozoruhodné události, ale už v této nejranější kinematografii se objevovala určitá forma vyprávění. Edison inscenoval komické scénky, jako například krátkou potyčku opilého muže s policistou, na niž měl autorská



12.1



12.2



12.3

12.1 V kinetoskopu byla uložena smyčka filmu, který obíhal po soustavě válečků.

12.2 Umístěním laterny magiky za kameru bratří Lumièrů se z ní stal promítací stroj.

12.3 Sklápěcí část střechy uprostřed studia Černá Máry se pro potřeby filmování dala otevřít.

S.  
588–589

Raná  
kinematografie,  
1893–1903

kapitola 12  
Filmové  
umění  
a dějiny  
filmu

část VI  
Dějiny  
filmu

■ Raná kinematografie byla ovlivněna ostatními tehdejšími médii a také narativními kresbami. Některé podobnosti naznačujeme v článku „Professor sees more parallels between things, other things“.  
[www.davidbordwell.net/blog/?p=901](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=901)

práva již z roku 1893. Lumièrové natočili úspěšný krátký film *Pokropený kropicč*, rovněž komický výjev, při němž zahradník sám sebe postříká hadicí, kterou mu žertem přišlápl chlapec 4.8.

Po tomto počátečním úspěchu nového média museli filmaři začít hledat složitější a zajímavější formální možnosti filmu, aby udrželi zájem publika. Bratři Lumièrové vyslali své kameramany po celém světě, aby pouštěli filmy, natáčeli významné události a zachycovali exotická místa. Po mnoha filmech, které vyrobili v prvních letech kinematografie, ale svou produkci omezili a v roce 1905 s filmováním úplně skončili.

▲ V roce 1896 získal Georges Méliès promítací stroj anglického vynálezce Roberta Williama Paula a brzy poté si na základě stejného mechanismu sestavil vlastní kameru. Mélièsovy první filmy připomínaly záběry každodenních činností, tak jak je pořizovali bratři Lumièrové. Ovšem, jak jsme již zmínili (s. 160–161), Méliès byl také kouzelníkem a objevil možnosti jednoduchých triků. V roce 1897 si postavil vlastní studio, které však na rozdíl od Edisonovy Černé Máry bylo celé prosklené jako zahradnický skleník, a proto se nemuselo otáčet za sluncem 12.4.

Méliès začal rovněž stavět výpravné scény představující světy plné fantazie, do nichž své kouzelné přeměny zasazoval. Již dříve jsme viděli, jak se díky tomu Georges Méliès stal prvním mistrem mizanscény 4.3–4.6. Od prostého natáčení kouzelníka předvádějícího na klasickém pódiu jeden či dva triky přešel Méliès k delším vyprávěním v řadách výjevů. Každý z nich obsahoval jeden záběr, kromě těch s přeměnami, jež byly vytvářeny na plátně nepostřehnutelným střihem. Méliès psal vlastní scénáře nebo adaptoval již existující příběhy, jako třeba ve filmu *Popelka (Cendrillon, 1899)*. Všechny tyto okolnosti vedly k tomu, že se Mélièsovy filmy těšily neobyčejné oblibě a často byly napodobovány.

V tomto raném období filmy obíhaly mezi zeměmi volně. Francouzská společnost Pathé Frères, jež nejprve prodávala fonografy, se

od roku 1901 zabývala filmováním a zřídila produkční i distribuční filiálky v mnoha zemích. Brzy se stala největší filmovou společností na světě a tuto pozici si udržela až do roku 1914, kdy ji začátek první světové války donutil snížit výrobu. V Anglii se od roku 1895 do prvních let 20. století podařilo několika podnikatelům zkonstruovat nebo získat zařízení potřebné k filmování a točili jak přírodní scenérie, tak filmy hrané a trikové. Členové brightonské školy (zejména George Albert Smith a James Williamson) a další režiséři, například Cecil Hepworth, natáčeli své filmy v lokacích nebo v jednoduchých otevřených studiích 12.5. Jejich vynalézavá díla se šířila za hranice a ovlivňovala další filmaře. Průkopníci v ostatních zemích vymýšleli nebo kupovali vybavení pro filmování a záhy natáčeli vlastní filmy, jež zachycovaly všední události nebo fantastické výjevy.

Přibližně od roku 1904 se narativní forma stala nejvýznamnějším typem filmové tvorby v oblasti komerční produkce a celosvětová popularita kinematografie neustále rostla. Světové trhy ovládaly francouzské, italské a americké filmy. První světová válka pak omezila volný pohyb filmů mezi zeměmi a Hollywood získal zcela rozhodující vliv v rámci světové filmové výroby, což přispělo k vytváření zřetelných rozdílů ve formálních charakteru jednotlivých národních kinematografií.

### Rozvoj klasického hollywoodského filmu, 1908–1927

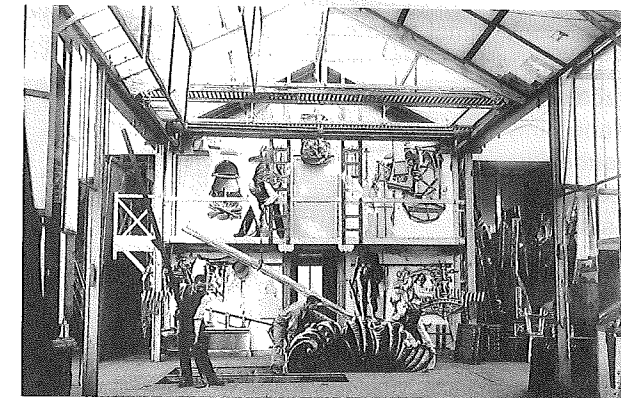
Thomas Alva Edison rozhodnut zúročit finanční potenciál vynálezu své společnosti se snažil konkurenčním filmařům znemožnit podnikání tím, že je obviňoval z porušování patentových práv. Jedině společnost American Mutoscope & Biograph (AM&B) se z toho podařilo vyvázat, neboť vyvinula kameru lišící se od té, na niž měl Edison patent. Ostatní společnosti sice nadále filmy produkovaly, ovšem za cenu soudních sporů s Edisonem. Ten se v roce 1908 dohodl s AM&B a ustavili spolu Motion Picture Patent

Company (MPPC), aby měli kontrolu nad činností konkurence. MPPC sdružovala deset firem, zejména z Chicaga, New Yorku a New Jersey. Edison a AM&B byli jedinými akcionáři i vlastníky patentů a ostatním členům udělovali koncese na výrobu, distribuci a uvádění filmů.

■ MPPC se však nikdy nepodařilo své soupeře zlikvidovat. Stále vznikalo nespočet nezávislých filmových společností. Například David W. Griffith, od roku 1908 nejvýznamnější režisér firmy AM&B, si roku 1913 založil vlastní společnost, a stejně tak učinilo i mnoho dalších filmařů. Vláda Spojených států amerických podala v roce 1912 na MPPC žalobu a o tři roky později byla tato filmová instituce prohlášena za monopol.

Kolem roku 1910 se začaly filmové společnosti natrvalo stěhovat do Kalifornie. Někteří historici tvrdí, že nezávislé společnosti prchaly na Západ, aby se vyhnuly omezení ze strany MPPC, ale na Západ se přesouvaly i společnosti patřící pod MPPC. Hollywood nabízel řadu výhod: příznivé klima, které dovolovalo celoroční natáčení v exteriérech, a velmi pestré scenérie. Hory, oceán, poušť i město – vše dostupné pro natáčení v lokacích. A tak Hollywood a jiné periferie Los Angeles se brzy staly útočištěm pro filmové štáby.

▲ Poptávka po filmech byla natolik velká, že by jí jediné studio nestačilo vyhovět. To byl jeden z důvodů, proč se Edison smířil s existencí řady jiných společností, přestože se je pomocí svých licencí snažil kontrolovat. Struktura amerického filmového průmyslu v podobě, v jaké se vytvořila před rokem 1920, přetrvávala i do dalších desetiletí: několik velkých studií s jednotlivými umělci, pracujícími pro ně na smlouvu, a vedle toho skupina malých nezávislých producentů. V Hollywoodu se rozvinul tovární způsob produkce, přičemž výrobu každého filmu kontroloval producent, jenž se obvykle vlastního natáčení již neúčastnil. Dokonce i nezávislý režisér Buster Keaton, i když měl vlastní firmu, distribuoval své filmy prostřednictvím větších společností. Nejprve to bylo Metro a později United Artists.



12.4



12.5

s.  
590–591

Rozvoj  
klasického  
hollywoodského  
filmu,  
1908–1927

kapitola 12  
Filmové  
umění  
a dějiny  
filmu

část VI  
Dějiny  
filmu

▲ „Když kouzíte, děláte to před zvědavými pohledy publika, které vás neustále podezírá. Jste sám a jejich oči vás stále sledují. Chyba se neodpouští... zatímco ve filmu... můžete vše sesmolit v klidu, bez těch pochybovačných pohledů, a když je to nutné, můžete to udělat třeba šestatřicetkrát,

aby to bylo přesně ono. A to je právě ta cesta, která vede do říše zázračna.“  
Georges Méliès, kouzelník a filmař

■ Hollywood nebyl jediným místem, kde se v desátých letech 20. století rozvíjely filmová forma a styl. O důležitém roce 1913

v mezinárodním měřítku pojednává náš článek „Lucky '13“. [www.davidbordwell.net/blog/?p=2674](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=2674)

▲ „Film tak dobře ví, jak vyprávět příběh, až se zdá, že to věděl vždycky.“  
André Gaudreault, filmový historik

12.4 Do Mélièsova proskleného studia pronikal sluneční svit z různých stran.

12.5 *Santa Claus (1898)*  
George Alberta Smithe.



Během desátých a dvacátých let minulého století se malá studia postupně slučovala do větších, jež existují dodnes. Například Famous Players se spojilo se společností Jesseho L. Laskyho, aby vytvořily distribuční pobočku Paramount. A tak do konce dvacátých let vznikla většina velkých studií – MGM (sloučilo tři společnosti: Metro, Goldwyn a Mayer), Fox Film Corporation (v roce 1935 fúzovala s 20th Century), Warner Bros., Universal a Paramount. Tyto soupeřící společnosti do určité míry také spolupracovaly, neboť si byly vědomy toho, že jedna firma nemůže obsáhnout celý filmový trh.

V rámci tohoto studiového systému masové produkce se americká kinematografie začala definitivně orientovat na narativní filmy. Rané filmy obsahovaly zejména živé obrazy nebo vaudevilové skeče **12.5**. Režisér Edisonovy společnosti Edwin S. Porter jako jeden z prvních natáčel filmy, jež využívaly principy narativní kontinuity a vývoje. Mezi nimi byl i *Život amerického hasiče* (*Life of an American Fireman*, 1903), zobrazující úsilí hasičů zachránit matku a dítě z hořícího domu. Ačkoli tento film obsahuje mnoho klasických narativních prvků (záběry na hasiče tušící neštěstí, sérii záběrů na hasičské vozy tažené koňmi, jak pospíchají k požáru), jeho střihová skladba ještě nezachovává logiku časových vztahů. Záchranu matky s dítětem tak vidíme dvakrát: zevnitř domu i zvenku. Porter si v tomto případě neuvědomil možnosti příčného střihu mezi dvěma místy ani princip návaznosti akce, kterého by mohl využít k sdělení narativní informace.

V roce 1903 režíroval Edwin S. Porter film *Velká vlaková loupež* (*The Great Train Robbery*), jenž se stal v některých ohledech prototypem klasického amerického filmu. Děj se v něm rozvíjí logicky, s jasnou přímočarostí času a prostoru. Sledujeme každou fázi loupeže **12.6**, pronásledování zlodějů a jejich smrt v závěrečné přestřelce. O dva roky později Porter natočil film *Zlodějka* (*The Kleptomaniac*, 1905), využívající jednoduché paralelní vyprávění o rozdílných

osudech dvou žen. Jedna je bohatá a druhá hladovějící, přičemž obě jsou chyceny při krádeži.

Podobnými cestami se vydali také britští filmaři. Mnozí filmoví historici si dnes ovšem myslí, že Porter některé své střihové postupy odkoukal právě z britských filmů, jako jsou *Hoří!* (*Fire!*, 1901) Jamese Williamsona nebo *Nehoda Mary Jane* (*Mary Jane's Mishap*, 1903) G. A. Smithe. Nejslavnějším britským filmem tohoto období se stalo dílo Lewina Fitzhamona *Pes zachránce* (*Rescued by Rover*, 1905) v produkci tehdy největší britské filmové společnosti Cecila Hepwortha. Příběh o únosu dítěte je pojednán podobně přímočarým způsobem jako *Velká vlaková loupež*. Po únosu sledujeme, jak pes Rover dítě nalezne a jak se vrací pro jeho otce, kterého přivádí zpět k úkrytu únoskyně. Všechny záběry průběhu cesty dodržují odpovídající prostorové uspořádání scény, a proto jsou umístění i celkový prostor děje zcela přehledné a pochopitelné **12.7, 12.8**.

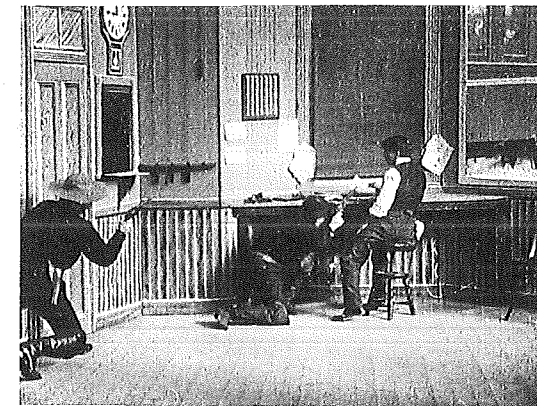
David W. Griffith začal režírovat v roce 1908 a za pět let natočil stovky krátkometrážních filmů (zabíraly jednu či dvě cívky, a proto trvaly 15 nebo 30 minut). Tyto filmy představují v tak krátkých časových úsecích poměrně složitá vyprávění. Jistěže Griffith nevymyslel všechny postupy vyprávění, které jsou mu připisovány, ale mnohým z nich dal opravdu silnou narativní motivaci. Například i jiní filmaři natočili scénu záchrany na poslední chvíli s využitím křížového střihu mezi zachránci a oběťmi, avšak Griffith tento postup rozvinul a zpopularizoval **6.101–6.104**. Ve filmech *Zrození národa* a *Intolerance* vytvořil velmi dlouhé sekvence, v nichž střihal mezi mnoha různými lokalitami. Na začátku desátých let také neobvyklým způsobem režíroval herce, neboť se soustředil na jemné změny ve výrazech jejich tváří **4.32**. Aby zachytil tyto nuance, umístil kameru blíže než většina jeho současníků a zabíral herce v polocelku nebo americkém plánu. Griffithovy filmy měly veliký vliv a jeho dynamická, svižná střihová skladba

závěrečných sekvencí v *Intoleranci* výrazně zapůsobila na styl sovětské montážní školy dvacátých let.

Zdokonalování narativně motivovaných střihů se objevovalo v dílech mnoha významných filmařů tohoto období. Jedním z nich byl Thomas H. Ince, režisér a producent odpovědný za řadu filmů z let 1910 až 1918, který vymyslel systém výrobních štábů, díky němuž mohl jeden producent kontrolovat natáčení více filmů najednou. Ince rovněž vyžadoval sevřené vyprávění bez zbytečných odboček a otevřeného konce. Dobrým příkladem filmů, na nichž se Ince podílel jako režisér či producent, jsou *Civilizace* (*Civilization*, 1916) a *Ital* (*The Italian*, 1915). Ince také dohlížel na populární westerny s Williamem S. Hartem (s. 434), jenž si mnohé z nich sám režíroval.

■ Dalším plodným tvůrcem tohoto období i let následujících byl Cecil B. De Mille. Ještě než se zaměřil na historické eposy, režíroval sérii celovečerních komedií a dramát. Jeho film *Podvod* odráží výrazné změny ve studiovém stylu mezi lety 1914 až 1917. V průběhu těchto let ustupovala studia s prosklenými střechami stále více studiím spoléhajícím spíše na umělé osvětlování než na kombinaci denního a umělého světla. Film *Podvod* využívá působivý *chiaroscuro* efekt, kdy je scéna osvětlena jedním nebo dvěma silnými zdroji světla, přičemž doplňkové světlo zcela chybí. Říká se, že De Mille nazval tento způsob termínem *Rembrandt lighting*, aby se ospravedlnil před nervózními majiteli kin. Tento takzvaný Rembrandt (nebo někdy také *north*) se stal součástí klasického repertoáru osvětlovacích technik. *Podvod* měl rovněž značný vliv na filmaře éry francouzského impresionismu, kteří podobně výrazné světelné efekty příležitostně využívali.

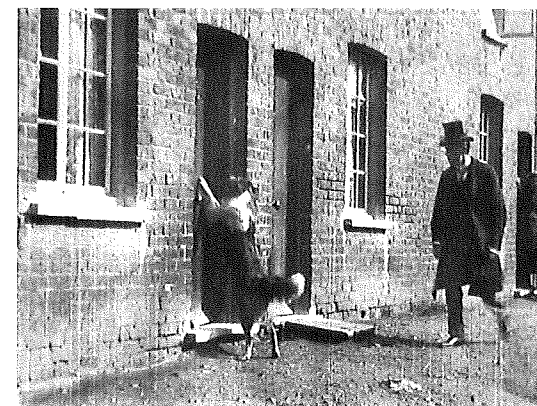
Stejně jako mnoho amerických filmů z desátých let minulého století, také *Podvod* se drží lineárního vzorce vyprávění. První scéna **12.9** začíná ostrým osvětlením a představuje nám japonského obchodníka jako bezcitného sběratele



12.6



12.7



12.8

■ O dvou nejvýznamnějších filmařích rané klasické éry viz naše příspěvky věnované Williamu S. Hartovi „Rio Jim, in discreet fragments“... [www.davidbordwell.net/blog/?p=2590](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=2590)

...a Douglasu Fairbanksovi „His Majesty the American, leaping for the moon“. [www.davidbordwell.net/blog/?p=3044](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=3044)

**12.6** *Velká vlaková loupež*. Tlupa banditů se chystá přepadnout vlak, který je vidět oknem telegrafistovy kanceláře.

**12.8** ...a stále zprava doleva spolu přicházejí k cíli své cesty.

**12.7** *Pes zachránce*. Statečný pes Rover vede svého pána ulicí, přičemž se oba přibližují z pozadí vpravo do popředí vlevo...

s. 592–593

Rozvoj klasického hollywoodského filmu, 1908–1927

kapitola 12  
Filmové umění a dějiny filmu

část VI  
Dějiny filmu



předmětů: vidíme ho, jak vypaluje své znamení na sošku. Tato úvodní akce motivuje pozdější scénu, v níž obchodník cejchuje hlavní hrdinku, která se dostane do jeho moci poté, co si od něj půjčila peníze 12.10. *Podvod* byl důkazem rostoucí formální složitosti hollywoodského filmu.

Léta 1909 až 1917 se vyznačují rozvojem základních principů kontinuální střihové skladby. Záběry s návazností pohledu se od roku 1910 vyskytují stále častěji, stejně jako návaznost akce, která se začala využívat právě v té době a od roku 1916 se používala již běžně – třeba ve filmech Douglase Fairbankse *Američan* (*The Americano*, 1916) a *Divoký a zmatený* (*Wild and Woolly*, 1917). Postup záběr/protizáběr se v letech 1911 až 1915 využíval jen příležitostně, ale v dalších dvou letech se již značně rozšířil. Příklady najdeme ve filmech, jako jsou *Podvod* Cecila B. De Millea, western Williama S. Harta *Úzká cesta* (*The Narrow Trail*, 1917) a Griffithův *Venkov proti městu* (*A Romance of Happy Valley*, 1919). Filmy z tohoto období jen zřídkakdy porušovaly při používání všech zmíněných postupů pravidlo osy.

▲ V dvacátých letech byla již kontinuální střihová skladba ustáleným postupem, který hollywoodští režiséři používali téměř automaticky, když vytvářeli soudržné vyprávění s logickými prostorovými a časovými vztahy. Zachování návaznosti akce dovolovalo střih na detailnější záběr celé scény 12.11, 12.12. Třístranná konverzace okolo stolu už nemusela být snímána v jednom frontálním záběru. Všimněte si jasných prostorových vztahů na záběrech 12.13–12.17 z filmu *Jsou rodiče lidé?* (*Are Parents People?*, 1925) Malcolma St. Claira. Jak dokládají uvedené fotografie z filmu, již v této době bylo prostorové uspořádání scény obvykle respektováno. Pokud by spojení dvou záběrů mohlo narušit některou z návazností, měli filmaři možnost vložit mezi tyto záběry mezititulek.

Film Bustera Keatona *Friego, oběť krevní msty*, jež jsme probrali v kapitole 4, nabízí další



12.9



12.10



12.11



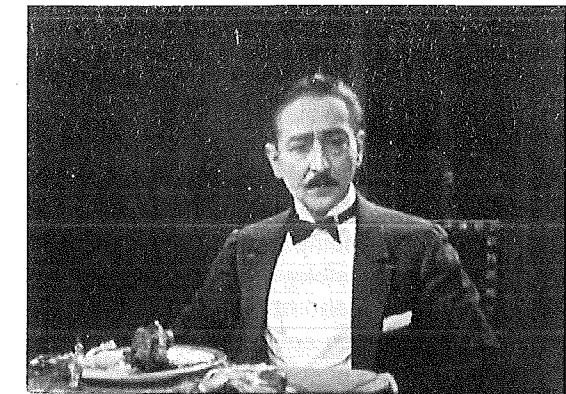
12.12



12.13



12.14



12.15



12.16



12.17

▲ „Ten večer jsem se snažil dozvědět něco víc o filmových postupech, a proto jsem šel do kina. Seděl jsem tam se stopkami a poznámkovým blokem a snažil jsem se odhadnout, kolik střihů nebo scén se vejde na jeden kotouč filmu, délku jednotlivých scén, vzdálenost předmětu

od kamery a různé další technické detaily.“ Režisér King Vidor vzpomínající na večer předtím, než začal točit svůj první film, asi v roce 1912

12.9 *Podvod*. Úvodní scéna s motivem vypalování znamení...

12.10 ...jenž se později opakuje, když zloduch cejchuje hlavní hrdinku.

12.11 *Tři mušketýři* (*The Three Musketeers*, 1921) Freda Nibloa. Po celkovém záběru na skupinu postav...

12.12 ...přichází střih na detailnější záběr zachycující ústřední postavu, kterou hraje Douglas Fairbanks.

12.13 *Jsou rodiče lidé?* V ustavujícím záběru dcera usedá ke stolu.

12.14 V polocelku hledí doteva směrem k otci...

12.15 ...který v protizáběru kouká doprava na ni.

12.16 Pak dcera otočí hlavu doprava a hledí na matku...

12.17 ...která ji pozoruje v protizáběru.

s.  
594–595

Rozvoj  
klasického  
hollywoodského  
filmu,  
1908–1927

kapitola 12  
Filmové  
umění  
a dějiny  
filmu

část VI  
Dějiny  
filmu



raný příklad klasického vyprávění. Keatonovo mistrovství klasické formy a stylu je zřejmé v pečlivě motivovaném opakování různých narativních prvků a v přímočarém vývoji děje: od smrti Willieho otce, který zahynul kvůli dlouhotrvajícímu sváru dvou rodin, až po závěrečné Willieho vyřešení tohoto sporu.

Ke konci éry němého filmu v pozdních dvacátých letech se klasický hollywoodský film rozvinul do sofistikovaného hnutí, přestože hollywoodský produkt sám o sobě byl vysoce standardizovaný. Všechna velká studia používala stejný výrobní systém s podobným rozvržením práce. Nezávislé firmy měly menší význam. Některé z nich natáčely nízkorozpočtové filmy, často westerny, pro malá či venkovská kina. Dokonce i pro vlivné hollywoodské hvězdy a producenty bylo obtížné zachovat si nezávislost. Buster Keaton zavřel své malé studio v roce 1928 a podepsal smlouvu s MGM, kde jeho kariéra vyhasla, částečně proto, že nedokázal své navyklé pracovní metody přizpůsobit přísnému výrobnímu modelu velkého studia. David W. Griffith, Mary Pickfordová, Douglas Fairbanks a Charles Chaplin na tom byli lépe. V roce 1919 založili vlastní distribuční společnost United Artists, která jim umožňovala pokračovat v nezávislé výrobě filmů v rámci malých firem zastřešených touto korporací, přestože Griffithova společnost brzy zkrachovala a umělecká dráha Fairbankse i Pickfordové skončila krátce po nástupu zvukového filmu.

V období němé éry byly natočeny také alternativní typy filmů: většina z nich vznikla v jiných zemích. Až probereme tyto alternativy, vrátíme se ke klasickému hollywoodskému filmu po příchodu zvuku.

### Německý expresionismus, 1919–1926

Ačkoli v Německu vzniklo několik pozoruhodných děl, výroba zdejšího filmového průmyslu na začátku první světové války byla relativně nízká. Dva tisíce německých biografů

uvádělo především francouzské, americké, italské a dánské filmy. Ve Spojených státech amerických i ve Francii bylo zakázáno promítání německých filmů hned začátkem války, ovšem Německo se k podobnému kroku neodhodlalo, neboť kdyby zakázalo hraní amerických a francouzských filmů, neměla by kina skoro co dávat.

Ve snaze zabránit vlivu cizích filmů a posílit tvorbu vlastních propagandistických snímků začala německá vláda podporovat filmový průmysl. V roce 1916 byl dovoz zahraničních filmů zakázán, s výjimkou těch z neutrálního Dánska, a domácí produkce rychle vzrostla. Z tuctu malých společností v roce 1911 na 131 firem v roce 1918. Avšak vládním rozhodnutím byly tyto společnosti spojeny do kartelů.

Válečný stav byl pro mnoho Němců nepřijatelný, a proto se po úspěchu ruské revoluce v roce 1917 odbojné tendence ve společnosti jen posilovaly. Zima na přelomu let 1916 a 1917 znamenala dobu všeobecných stávek a organizování protiválečných petic. K prosazení výroby proválečných filmů zřídily ke konci roku 1917 německá vláda, Deutsche Bank a velké průmyslové koncerny spojením menších firem jednu velkou společnost nazvanou UFA (Universum Film Aktiengesellschaft). Společnost založená na základě konzervativních zájmů nejenže kontrolovala německý filmový trh, ale po válce získala také silný mezinárodní vliv.

Díky obrovskému finančnímu potenciálu mohla UFA najmout nejlepší techniky a postavit nejlépe vybavená studia v Evropě. Později se o natáčení v těchto studiích zajímali i zahraniční režiséři, například mladý Alfred Hitchcock. Během dvacátých let Německo spolupracovalo na výrobě filmů s mnoha jinými zeměmi, což pomáhalo rozšiřovat domácí filmový styl za hranice.

Na konci roku 1918, když válka skončila, nebylo již zapotřebí otevřeně militaristické propagandy. I když výroba mainstreamových dramát a komedií stále pokračovala, německý filmový průmysl se soustředil na tři žánry. Jedním

z nich byly série mezinárodně populárních dobrodružných filmů odehrávajících se v prostředí špiónských sítí, s chytrými detektivy nebo na exotických místech. Dalším žánrem byly mravokárné cykly na téma sex, které „výchovně“ pojednávaly o homosexualitě či prostituci. Společnost UFA se také snažila kopírovat italské historické eposy, jež byly oblíbené již v předválečné době.

Tento poslední typ filmů se ukázal jako finančně úspěšný. Navzdory pokračujícímu zákazu a předsudkům proti německému filmu v Americe, Anglii a Francii dokázala UFA nakonec proniknout na mezinárodní trh. V září 1919 bylo slavnostně otevřeno velkolepé kino UFA-Palast v Berlíně premiérou filmu Ernsta Lubitsche *Madame du Barry*, historickým eposem z období Francouzské revoluce 12.18, který Německu pomohl vrátit se na světový filmový trh. V USA, kde se uváděl pod názvem *Passion (Vášeň)*, byl tento film neobyčejně populární. Ve Francii ho nepřijali tak nadšeně. Měl totiž premiéru dost pozdě kvůli různým podezřením z protifrancouzské propagandy. Na většině trhů však sklídl úspěch a brzy byly vyváženy i další Lubitschovy historické filmy. V roce 1923 Lubitsche najal Hollywood jako vůbec prvního německého režiséra.

Některé malé společnosti zůstaly na krátký čas nezávislé. Jednou z nich byla Decla (později Decla-Bioscop) Ericha Pommera. Roku 1919 se tato firma ujala nekonvenčního scénáře dvou tehdy neznámých mladých autorů, Carla Mayera a Hanse Janowitze, kteří chtěli film s názvem *Kabinet doktora Caligariho* natočit neobvykle stylizovaným způsobem. Tři výtvarníci podílející se na výrobě filmu – Hermann Warm, Walter Reimann a Walter Röhrig – navrhli, aby se vše podřídlilo expresionistickému stylu. Jako avantgardní hnutí se expresionismus prosadil nejprve v malířství (asi roku 1910), načež se rychle ujal v divadle, literatuře i architektuře. Producenti Decly souhlasili s tím, že vyzkoušejí expresionistické pojetí ve filmu, neboť v něm viděli případný úspěch a prodejnost díla na mezinárodním trhu.

■ K debatě o restaurování dalšího historického eposu, filmu Ernsta Lubitsche *Žena faraonova (Das Weib des Pharaos, 1922)*, viz článek „Preserving two masters“ [www.davidbordwell.net/blog/?p=3116](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=3116)

▲ „Kompozice je základem všeho. Jakýkoliv obraz z tohoto filmu by mohl být zastaven a byla by to úžasně vyvážená malba vytvářená formou a světlem. A také je to jeden z filmů, který v naší paměti zanechá

▲ Předpoklad producentů se potvrdil, když v roce 1920 Decla tento poměrně levný film vyrobila. *Kabinet doktora Caligariho* zapůsobil jako senzace v Berlíně, poté ve Spojených státech amerických, Francii a dalších zemích. Na základě jeho úspěchu se záhy začaly natáčet další filmy v expresionistickém stylu a výsledkem toho bylo stylistické hnutí, které trvalo několik let.

Úspěch *Caligariho* a dalších expresionistických filmů umožnil pracovat v rámci německého filmového průmyslu také některým avantgardním režisérům. Někteří experimentální tvůrci natočili abstraktní filmy, jako například Viking Eggeling (*Diagonální symfonie – Diagonalsymphonie, 1924*), nebo filmy dadaistické, jako třeba Hans Richter (*Dopolední strašidlo – Vormittags-spuk, 1928*). Menší i větší společnosti – k nimž patřila UFA, která v roce 1921 pohltila firmu Decla-Bioscop – investovaly do výroby expresionistických filmů, protože ty mohly konkurovat filmům americkým. V polovině dvacátých let byly nejvýznačnější německé filmy všeobecně považovány za jedny z nejlepších na světě.

První film tohoto hnutí, *Kabinet doktora Caligariho*, se řadí zároveň k těm nejtypičtějším. „Filmový obraz se musí stát grafikou,“ prohlásil jeden z jeho výtvarníků Hermann Warm.



12.18

jasné představy – dokonalé a poněkud statické krásy. Avšak jde o něco víc než malbu, je to animovaná architektura.“ François Berge, francouzský kritik, z textu o filmu Fritze Langa *Nibelungové*

12.18 *Madame du Barry*. Davová scéna tribunálu v době Francouzské revoluce.

s.  
596–597

Německý  
expresionismus,  
1919–1926

kapitola 12  
Filmové  
umění  
a dějiny  
filmu

část VI  
Dějiny  
filmu

A opravdu: *Caligari* vypadá ve své extrémní stylizaci jako pohyblivý se expresionistický obraz nebo dřevoryt. Na rozdíl od francouzského impresionismu, jehož základem je práce kamery a střihová skladba, závisí německý expresionismus především na mizanscéně. Tvary jsou zde nerealisticky zdeformovány a zvětšeny, aby působily expresivně 4.2. Herci bývají často silně nalíčeni a pohybují se trhavě nebo se malátně motají. Ovšem nejdůležitější je, že se všechny prvky mizanscény vzájemně ovlivňují tak, aby tvořily vizuálně jednotnou kompozici. Postavy neexistují jednoduše samy pro sebe, ale spíše se jako vizuální prvky stávají součástí výpravy 12.19. Příklad toho jsme viděli na obrázku 4.105, kde se postava Cesara hroutí ve stylizovaném lese, přičemž jeho tělo a vzpažené ruce připomínají kmen a větve stromů.

Zkreslený pohled šílence, to je funkce, kterou plní expresionistická stylizace ve filmu *Kabinet doktora Caligariho*. Vidíme svět tak, jak si ho představuje hrdina. Tato narativní funkce výpravy vyjde jasně najevo ve chvíli, kdy hrdina, pronásledující Caligariho, vstoupí do ústavu pro choromyslné. Když se zastaví v místnosti a kouká kolem dokola, stojí ve středu vzoru, jenž je na podlaze. Tento vzor tvoří paprskovitě se rozbíhající černé a bílé pruhy, jež pokračují i na stěnách místnosti 12.20. Svět filmu je doslova projekcí hrdinova vidění.

Později, když se expresionismus stal uznávaným stylem, nemuseli filmaři zdůvodňovat expresionistické pojetí filmu narativním hlediskem šílených postav, ale často ho využívali k vytváření stylizovaných situací ve fantasy, hororech (*Kabinet voskových figur – Das Wachsfigurenkabinett*, 1924, a *Upír Nosferatu*; 9.16) nebo historických eposech (*Nibelungové – Die Nibelungen*, 1924). Pro expresionistické filmy byli velmi důležití výtvarníci. Proto byli v německých studiích poměrně dobře placeni a v reklamních materiálech k filmům se jejich jména uváděla na exponovaných místech.

Konec expresionistického hnutí zapříčinilo několik okolností. Bezuzdná inflace ze začátku dvacátých let vlastně výrobu expresionistických filmů zvýhodňovala, částečně proto, že je němečtí vývozci mohli snadno a levně prodávat do zahraničí. Inflace omezovala dovoz a klesající hodnota místní měny znemožňovala nákupy cizího zboží, neboť bylo příliš drahé. Avšak v roce 1924 byl přijat Dawesův plán, který pomohl německou ekonomiku stabilizovat. Začaly se stále častěji objevovat zahraniční filmy, jež vytvářely konkurenci, jakou německý filmový trh neznal skoro celé desetiletí. Rozpočty expresionistických filmů stoupaly. Poslední dva velké filmy tohoto hnutí – Murnauův *Faust* (1926) a Langův *Metropolis* (1927) – byly drahé výpravné projekty, které přivedly společnost UFA do finanční krize, takže Erich Pommer rezignoval na její vedení a odjel zkusit štěstí do Ameriky 12.21. Hollywood zlákal také další filmaře. Po dokončení *Fausta*, svého posledního německého filmu, tam odjel Murnau stejně jako významní herci (například Conrad Veidt a Emil Jannings) a kameramani (mimo jiné Karl Freund). Fritz Lang zůstal v Německu, ale po kritickém přijetí filmu *Metropolis* pro jeho extravagantnost si založil vlastní produkční společnost a další své německé filmy natáčel v poněkud jiném stylu. V roce 1933, na začátku nacistického režimu, opustil Německo i on.

Ve snaze obstát před tvrdou konkurencí dovážených hollywoodských filmů začali po roce 1924 němečtí filmaři napodobovat americké produkty. Výsledné filmy, ačkoli někdy působivé, jen ředily jedinečné kvality expresionistického stylu. Roku 1927 tak expresionismus jako filmové hnutí zanikl. Jak však řekl Georges Sadoul, expresionistické tendence se projevovaly i v mnoha německých filmech z konce dvacátých let, a dokonce ještě ve třicátých letech, jako například v Langových filmech *Vrah mezi námi* 12.22 a *Závěť doktora Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933). Řada německých filmařů odešla do Spojených států amerických,

a proto je v osvětlování a v prostředích některých hollywoodských hororů patrná inspirace expresionismem, známá i z filmu noir. Ačkoli německé hnutí trvalo pouhých sedm let, expresionismus jako trend z filmového stylu už nikdy nevyšel.

## Francouzský impresionismus a surrealismus, 1918–1930

V období němého filmu se ve Francii objevilo hned několik filmových hnutí, která představovala významné alternativy ke klasické hollywoodské narativní formě. Některé z těchto alternativ, abstraktní film a dadaistický film, nejsou specificky francouzské, neboť vznikaly jako mezinárodní avantgardní aktivity. Dvě alternativy k americkému způsobu filmování jsou však spojeny výhradně s Francií. Impresionismus byl avantgardní styl, který se široce uplatňoval v rámci francouzského filmového průmyslu. Většina impresionistických filmařů začínala v největších francouzských společnostech a některá z jejich avantgardních děl byla i finančně úspěšná. V polovině dvacátých let si mnozí založili vlastní nezávislé firmy, ale bez mainstreamového komerčního průmyslu se neobešli, protože si od zavedených společností pronajímali studia a své filmy uváděli jejich prostřednictvím. Další alternativní hnutí, surrealismus, se naopak rozvíjelo převážně mimo komerční filmový průmysl. Ve spojení se surrealistickým hnutím v jiných druzích umění spoléhali tito filmaři na vlastní prostředky a soukromou podporu. Francie dvacátých let nabízela výjimečný příklad toho, jak spolu mohou ve stejné době a na stejném místě existovat zcela rozdílná filmová hnutí.

## Impresionismus

První světová válka zasadila francouzskému filmovému průmyslu vážnou ránu. Filmoví pracovníci byli odvedeni do armády, mnoho studií

12.19 *Genuine* (1920) Roberta Wieneho. Hrdinčina okázale expresionistická ložnice: Jak se hrdinka zaklání, splývá její postava se zašpičatělými tvary za ní.

12.20 *Kabinet doktora Caligariho*. Ústav pro choromyslné.

12.21 *Metropolis*. Film obsahuje řadu scén s bohatou, expresionisticky pojatou výpravou, jak je třeba vidět v této scéně odehrávající se v zahradě se sloupy, které vypadají jako z bortící se hlíny.

12.22 *Vrah mezi námi*. Odlesky a vystavené nože ve výkladu vytvářejí takřka abstraktní kompozici, která odráží vrahovu posedlost.



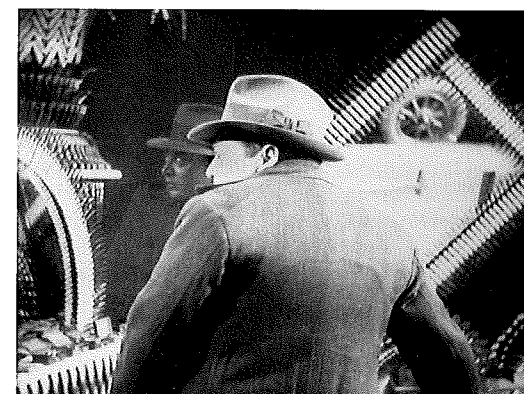
12.19



12.20



12.21



12.22

s.  
598–599

Německý  
expresionismus,  
1919–1926

kapitola 12  
Filmové  
umění  
a dějiny  
filmu

část VI  
Dějiny  
filmu



se využívalo pro válečné potřeby a většina vývozu byla zastavena. Ale dvě největší společnosti, Pathé Frères a Léon Gaumont, měly pod kontrolou síť biografů a potřebovaly zaplnit prázdná plátna, a tak počínaje rokem 1915 přicházelo do Francie víc a víc amerických filmů. Hollywoodská kinematografie, reprezentovaná například De Milleovým *Podvodem* a filmy s Pearl Whiteovou, Dougla- sem Fairbanksem, Charliem Chaplinem a Willia- mem S. Hartem, ovládla francouzský filmový trh do konce roku 1917. Po válce se francouzská fil- mová výroba už nikdy úplně nevzpamatovala: ve dvacátých letech vidělo francouzské publikum, měřeno na filmovou metráž, osmkrát více americ- kého materiálu než domácího. Filmový průmysl se pokoušel oživit trh mnoha způsoby, přičemž šlo většinou o napodobování hollywoodských výrobních metod a filmových žánrů. Z umělec- kého hlediska bylo však nejvýznamnějším krokem, když velké společnosti podpořily tvorbu mlad- ších francouzských režisérů, k nimž patřili Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulacová, Marcel L'Herbier a Jean Epstein.

Tito režiséři se lišili od svých před- chůdců. Starší generace brala filmovou tvorbu jako výdělečnou činnost, ale mladí filmaři psali eseje, v nichž prohlašovali film za umění srovnatelné s poezií, malířstvím a hudbou. Tvrdili, že kinematografie by měla být pouze sama sebou a neměla by si nic vypůjčovat z divadla nebo z literatury. Oslnění živostí a energií ame- rické kinematografie srovnávali mladí teoretikové Chaplina s Nižinským a filmy, v nichž hrál William S. Hart (ve Francii známý pod jménem Rio Jim), s eposem *Píseň o Rolandovi*. Kinematografie měla být především (podobně jako hudba) možností pro vyjádření umělcových pocitů. Gance, Del- luc, Dulacová, L'Herbier, Epstein a další významní stoupenci tohoto hnutí se také snažili převést své estetické názory do filmové praxe.

Mezi lety 1918 až 1928 vznikla řada výjimečných filmů, v nichž mladší režiséři svými experimenty vytvořili určitý druh kinematografie,

kteřá představovala alternativu k formálním prin- cipům dominantního hollywoodského filmu. Pro tyto tvůrce byl film uměním emocí, a proto v jejich postupech převládalo intimní psycho- logické vyprávění. Vzájemné vztahy několika postav, obvykle milostný trojúhelník (například filmy *Povodeň – L'Inondation*, 1924, Louise Del- luca, *Věrné srdce* a *Krásná Niverňanka – La Belle Nivernaise*, 1924, Jeana Epsteina a *Desátá sym- fonie – La Dixième symphonie*, 1918, Abela Gan- ceho), sloužily jako základ pro zkoumání prcha- vých nálad a proměnlivých vjemů.

▲ Podobně jako v hollywoodském filmu zůstávaly pro příběh rozhodující psychologické příčiny – tento filmový směr však dostal název impresionistický, neboť se snažil dát vyprá- vění psychologickou hloubku odhalující proměny vědomí postav. Proto se nesoustředí na vnější fyzické chování, ale na *vnitřní* akci. Ve srovnání s jinými světovými kinematografiemi zachází impresionistický film v dosud nevídané míře s časem syžetu a subjektivitou. Pro popis vzpo- míněk se běžně využívají flashbacy; někdy dokonce tvoří jeden flashback nebo jejich série podstatnou část filmu. Nejnápadnější je důraz, jaký filmy kladou na zpodobnění snů, představ a mentálních stavů postav. Film Germaine Dula- cové *Usměvavá paní Beudetová (La Souriante Madame Beudet*, 1923) se téměř celý zakládá na fantazijním životě hlavní postavy, na je- jím imaginárním útěku z nudného manželství. Film *Kolo života* se i přes svou impozantní délku (trvá přes pět hodin) věnuje především erotic- kým vztahům mezi pouhými čtyřmi lidmi a režisér v něm velmi podrobně sleduje stopy citového vývoje každého z hrdinů. Důraz impresionismu na osobní emoce dodává filmovým vyprávěním silné psychologické zaměření.

Impresionistické hnutí získalo své pojmenování i proto, jaký využívalo filmo- vý styl. Filmaři experimentovali se způsoby ztvárnění mentálního rozpoložení pomocí prá- ce kamery a střihové skladby. Clony, masky

a několikanásobné expozice v impresionistic- kých filmech vytvářely stopy myšlenek a pocitů postav 12.23. Ve filmu *Kolo života* se obraz Normy objevuje v dvojexpozici s dýmem z komína loko- motivy, který představuje fantazii strojvůdce, jenž je do Normy zamilován.

Pro posílení subjektivity vyjadřují impre- sionistická kamera i střihová skladba vnímavost a optické dojmy postav. Tyto filmy velmi často používají střihový postup, kdy po záběru hle- dící postavy následuje střih na hlediskový záběr na to, co postava vidí, z úhlu a vzdálenosti odpo- vídajících její pozici. Trpí-li postavy v impresio- nistických filmech závratí nebo jsou podna- pilé, vyjadřuje to filmař pomocí deformovaného obrazu, záběrů s použitím filtrů nebo otáčivým pohybem kamery. Na obrázku 12.24 z filmu Mar- cела L'Herbiera *Eldorado (Eldorado*, 1921) je vidět poplývající muž v kabaretu.

Impresionističtí filmaři experimentovali také s výrazně rytmickou střihovou skladbou, aby naznačili krok za krokem tempo zážitků, jak je postavy pociťují. Ve scénách obsahujících násilí nebo citová rozrušení se rytmus zrychluje: záběry jsou kratší a kratší, a jak se přibližuje vyvrcholení, bývají záběry dlouhé někdy jen zlomky vteřin. Železniční nehoda ve filmu *Kolo života* je ukázána zrychlujícími se záběry v délce od 13 do 2 oké- nek a poslední mužovy myšlenky před jeho pádem z útesu jsou zobrazeny rozmazanou šmou- hou z řady jednookénkových záběrů (což je první známé použití rapidmotáže). Ve filmu *Věrné srdce* se milenci točí na kolotoči a Epstein zobrazuje jejich závrat v sérii čtyř- a poté dvouokénkových záběrů. Několik impresionistických filmů používá k motivaci nápadně zrychlující se montáže tanec. Obecněji můžeme říci, že srovnávání kinemato- grafie s hudbou vyzývalo impresionistické filmaře ke zkoumání rytmické střihové skladby. Využívání hlediskových záběrů a střihových vzorců, evo- kujících subjektivní vnímání postavy, posilovalo v impresionistických filmech narativní způsoby podání psychologických stavů.



12.23



12.24

▲ „Nastala jiná do- ba, a sice psychologického a impresionistického filmu. Vypadalo by hloupě, kdyby se postava ocitla v určité situaci, aniž bychom pro- nikli do tajů jejího vnitřního

života a aniž by herecká akce byla vysvětlena sou- hrou představ a viditelných vjemů.“ Germaine Dulacová, reži- sérka

12.23 *Věrné srdce*. Hrdinka hledí z okna a v dvojexpozici vidíme špinavé vyplaveniny na pobřeží, které vyjad- řují její sklíčenost z údělu číšnice pracující v přístavní krčmě.

12.24 *Eldorado*. Mužova podnapilost je vyjádřena pomocí zakřiveného zrcadla, které roztahuje jeho tělo do šířky.

s. 600–601

Francouzský impresionismus a surrealismus, 1918–1930

kapitola 12 Filmové umění a dějiny filmu

část VI Dějiny filmu

Impresionistická forma kladla jisté požadavky na filmovou techniku. Abel Gance, jenž byl v tomto ohledu nejodvážnějším novátorem, zkusil ve svém eposu *Napoleon* použít nové druhy objektivů (včetně teleobjektivu s ohniskovou vzdáleností 275 mm), obraz složený z více rámců (což nazýval polyvizí) a širokouhlý formát (slavný triptych; 5.63). Nejvlivnější technickou novinkou, kterou impresionistické hnutí přineslo, byl vývoj nových postupů pohyblivého rámování. Jestliže kamera měla představovat pohled nějaké postavy, musela být schopna pohybovat se stejně lehce jako daná osoba. Impresionističtí filmaři upevňovali své kamery na automobily, kolotoče a lokomotivy. Výrobce kamer Joseph Jules Debrie zdokonalil pro Ganceho film *Napoleon* model své ruční kamery, takže kameraman se s ní mohl pohybovat na kolečkových bruslích. Gance kameru přivazoval ke kolům, kabelům, kyvadlům i na sáně. Marcel L'Herbier ve filmu *Peníze* (*L'Argent*, 1928) nechal kameru klouzat rozlehlým prostorem, a dokonce jí dovolil řídit se dolů k davu lidí z kupole pařížské burzy 12.25.

Tyto nové přístupy dávaly francouzským tvůrcům naději, že by jejich filmy mohly být populárnější než hollywoodská produkce. Během dvacátých let pracovali impresionističtí filmaři poměrně nezávisle; zakládali vlastní výrobní společnosti a pronajímali si studia a jejich zařízení od společností Pathé a Gaumont výměnou za distribuční práva. Některé impresionistické filmy dosáhly poměrně velké obliby u francouzského publika, ale do roku 1929 většina zahraničních diváků tento typ filmů odmítala pro jejich přílišné experimentování, jež bylo určeno spíše pro vkus vybrané společnosti. Kromě toho, i když výrobní náklady filmů rostly, tvůrci jako Gance a L'Herbier utráceli stále víc a víc. A tak se stalo, že tyto malé společnosti buď zkrachovaly, nebo je pohtily větší firmy. Dvě monstrózní produkce desetiletí, *Napoleon* a *Peníze*, u diváků propadly a jejich producenti je pak znovu sestříhali. Tyto filmy patřily k posledním impresionistickým dílům, která byla uvedena. S příchodem

zvukového filmu se francouzský filmový průmysl uskromnil a neměl dost peněz, aby mohl riskovat s nějakým experimentováním.

Dalo by se říct, že impresionistické hnutí jako takové skončilo rokem 1929. Avšak vlivy impresionistické formy – psychologické vyprávění, stříhová skladba a subjektivní kamera – žily dál a prosazovaly se i v dalších dílech, například ve filmech Alfreda Hitchcocka nebo Mayi Derenové, v hollywoodských montážních sekvencích a také v některých amerických žánrech a stylech (horor, film noir).

### Surrealismus

Zatímco francouzští impresionističtí filmaři pracovali v rámci komerční kinematografie, surrealističtí tvůrci se spoléhali na podporu ze soukromých zdrojů a promítali svá díla na malých uměleckých shromážděních. Taková izolace není překvapivá, neboť surrealistická kinematografie byla radikálnější hnutím a vytvářela filmy, jež většinu diváků mátlly a šokovaly.

Surrealistická kinematografie byla přímo spjata se surrealistickým hnutím v literatuře a výtvarném umění. Podle jeho mluvčího André Bretona byl surrealismus „založen na víře ve vyšší realitu určitých forem asociací až do jeho doby opomíjených, ve všemohoucnosti snu, v nezaujatou hru myšlení“. Pod vlivem freudiánské psychologie usiloval o zaznamenání skrytých proudů nevědomí „za nepřítomnosti jakékoli kontroly prováděné rozumem, mimo jakýkoli zřetel estetický nebo morální“.

Automatické psaní a malba, hledání bizarní či evokativní imaginace, záměrné vyhýbání se racionálně vysvětlitelné formě i stylu – to vše bylo charakteristické pro surrealismus, který se rozvinul v letech 1924 až 1929. Kinematografie surrealisty přitahovala od samého začátku. Obzvláště obdivovali filmy ukazující nezkroutnou touhu, něco fantastického nebo zázračného (oceňovali například grotesky, *Upíra Nosferatu* a seriály o zločincích s nadpřirozenými vlastnostmi).

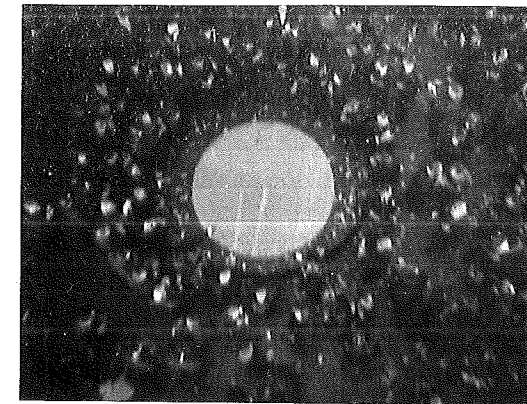
Do filmu začali v tu správnou dobu „fušovat“ malíři jako Man Ray či Salvador Dalí a spisovatelé jako Antonin Artaud. A právě tehdy surrealismus přitáhl také mladého Španěla Luise Buñuela, jenž se pak stal jeho nejslavnějším představitelem.

Surrealistický film je antinarativní a narušuje kauzalitu jako takovou. Má-li být racionalita rozbita, pak se kauzální vztahy mezi událostmi musí rozpustit, jako je tomu ve filmu *Škeble a kněz* (*La Coquille et le Clergyman*, 1928; 12.26), jehož scénář napsal Artaud a režírovala ho impresionistická filmařka Germaine Dulacová. V Dalího a Buñuelově filmu *Andaluský pes* hrdina táhne místností dva klavíry nacpané mrtvými osly. V Buñuelově filmu *Zlatý věk* pak začne žena vášnivě cucat soše prsty u nohy.

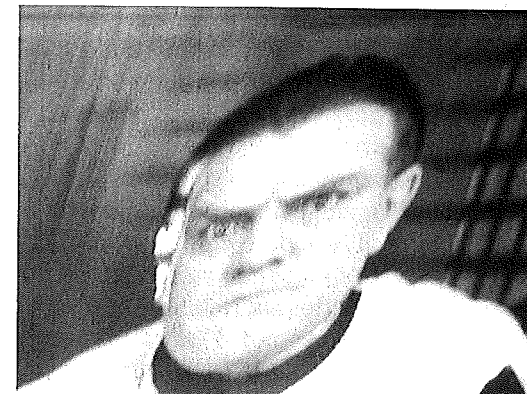
Mnoho surrealistických filmů nás svádí, abychom v nich hledali narativní logiku, kterou však jednoduše postrádají. Jejich kauzalita je stejně jako u snu nepolapitelná. Místo toho sledujeme události, jež jsou postaveny vedle sebe právě pro svůj zneklidňující účinek. Hrdina bezdůvodně zastřelí dítě (*Zlatý věk*), žena zavře oči jen proto, aby ukázala namalované oči na svých víčkách (*Emak-Bakia* /1927/ v režii Mana Raye), a neznámější ze všech: muž obtahuje břitvu a pak nic nenamítající ženě prořzne oční bulvu (*Andaluský pes*; 12.27).

Impresionistické filmy by takové události vydávaly za sny nebo představy postav, avšak psychologie postav se v surrealistických filmech téměř nevyskytuje. Sexuální touha a extáze, násilí, rouhání a bizarní humor opanují události, které surrealistická kinematografie používá, aniž by se ohlížela na tradiční narativní principy. Tvůrci věřili, že uvolněná filmová forma probudí hlubší podněty v divákově mysli. Buñuel nazval svůj film *Andaluský pes* „vášnivou výzvou k vraždě“.

Styl surrealistického filmu je eklektický. Mizanscéna bývá často ovlivněna surrealistickým malířstvím: mravenci v *Andalusském psu* pocházejí z Dalího obrazů, sloupy a náměstí ve filmu *Škeble a kněz* odkazují k italskému malíři Giorgiu



12.25



12.26



12.27

12.25 *Peníze*. Kamera klesá dolů k podlaze burzy, aby vyjádřila horečnatý rozruch.

12.26 *Škeble a kněz*. Knězův deformovaný pohled na hrozivého důstojníka, jenž je z nevysvětlitelných důvodů oblečen do dětských šatů.

12.27 *Andaluský pes*. Šokující scéna prořznutí oka.



de Chiricovi. Surrealistická stříhová skladba je směsicí některých impresionistických metod (mnohé prolínačky a vícenásobné expozice) a určitých postupů z převažujících filmových trendů. Šokující rozříznutí oka na začátku *Andaluského psa* spoléhá na určité principy kontinuální stříhové skladby (a samozřejmě na Kulešovův efekt). Nicméně k rozbití časoprostorové spojitosti je běžně využíván také diskontinuální stříh. Hrdinka v *Andalusém psu* se před mužem zavře v pokoji a jen co se otočí, muž se nevysvětlitelně objeví za ní. Celkově vzato, surrealistický filmový styl odmítá následovat jakékoli konkrétní zavedené postupy, protože by uspořádal a odůvodnil to, co musí zůstat „nezaujatou hrou myšlení“.

Osudy surrealistické kinematografie závisely na změnách v celém uměleckém hnutí. Koncem roku 1929, poté, co André Breton vstoupil do komunistické strany, vznikl mezi surrealisty spor v otázce, zda je komunismus politikou období surrealismu. Buñuel odjel z Francie, krátce se zdržel v Hollywoodu a pak se vrátil do Španělska. Hlavní mecenáš surrealistických filmařů vikomt Charles de Noailles ještě podpořil Vigův film *Trojka z mravů* (*Zéro de conduite*, 1933), jenž měl surrealistické ambice, avšak po něm avantgardní díla financovat přestal. Francouzský surrealismus jako jednotné hnutí ztratil po roce 1930 životaschopnost, jednotliví surrealisté však ve své práci i přesto pokračovali. Nejslavnějším z nich byl Luis Buñuel, jenž nepřestal natáčet ve svém vlastním surrealistickém stylu přes padesát let a v surrealistické tradici pokračují i jeho pozdější filmy jako *Kráska dne* a *Nenápadný půvab buržoazie*.

### Sovětská montážní škola, 1924–1930

Po Říjnové revoluci v Rusku roku 1917 stála nová sovětská vláda před obtížným úkolem – měla kontrolovat všechny oblasti života. A stejně tak jako v jiných průmyslových odvětvích i v systému filmové výroby a distribuce trvalo

několik let, než vznikla zásadnější díla sloužící cílům nového režimu.

Během první světové války zde existovalo několik soukromých filmových společností, jež působily v Moskvě a Petrohradu. Poté, co byl dovoz filmů téměř přerušen, dokázaly tyto firmy úspěšně vyrábět filmy pro domácí trh. K těm nejničtivějším, které byly natočeny v polovině desátých let, patřila pomalá melodramata soustředěná především na bravurní herecké výkony. Herci v nich ztělesňovali postavy v neobyčejně emocionálních situacích. Filmy tohoto zaměření umožňovaly předvést talent Ivana Mozzuchina a dalších populárních hvězd 12.28. Byly určeny především pro početné ruské publikum a jen málokdy se promítaly v zahraničí.

Hned po revoluci bylo znárodněno veškeré soukromé vlastnictví a filmové společnosti se tomuto kroku bránily. Jednoduše odmítly dodávat filmy kinům, která byla provozována pod dohledem sovětské vlády. V červenci 1918 začal Vše-ruský filmový výbor pod přímým vedením Lido-vého komisariátu osvěty přísně kontrolovat nákup čistého filmového materiálu. Producenti reagovali tím, že materiál hromadili a schovávali si ho do zásoby. Největší filmové firmy opustily Sovětský svaz s veškerým zařízením, jež pobraly. Některé společnosti ale filmy na zakázku nové vlády vyráběly, neboť věřily, že bolševici prohrají občanskou válku a vrátí se předrevoluční poměry.

Vzhledem k nedostatku filmového vybavení i kvůli nelehkým existenčním podmínkám se několik mladých filmařů rozhodlo pro nejistou a spíše provizorní profesionální dráhu, což však mělo vliv na vývoj národního filmového hnutí. Dziga Vertov začal natáčet válečné dokumenty a ve svých dvanácti letech stál v čele výroby zpravodajských týdeníků. Lev Kulešov, jenž učil na nově založené Moskevské státní škole kinematografie (dnešní VGIK), provedl řadu experimentů sestřiháním filmového materiálu z různých zdrojů tak, aby vznikl celek vytvářející dojem určité kontinuity. Kulešov byl pravděpodobně

nejkonzervativnější z mladých sovětských filmařů, neboť se v podstatě snažil o soustavné uspořádání principů stříhové skladby, jež byla podobná metodám kontinuální stříhové skladby v klasickém hollywoodském filmu (s. 304–308). A tak jeho mladí studenti, navštěvující první filmovou školu na světě, psali teoretické práce o nové umělecké formě, ještě předtím než byli schopni natáčet vlastní filmy. Tento teoretický základ se stal výchozím bodem sovětské montážní školy.

V roce 1920 pracoval Sergej Ejzenštejn krátce v agitačním vlaku pro jednotky bojující v občanské válce. Ještě téhož roku se vrátil do Moskvy a podílel se na inscenacích dělnického divadla. V květnu 1920 se v jedné z divadelních her, kterou na státní filmové škole připravil Kulešov, poprvé objevil jako herec Vsevolod Pudovkin. Ten se dal na filmování poté, co viděl Griffithovu *Intoleranci*, promítanou v Sovětském svazu v široké distribuci poprvé roku 1919. Americké filmy – obzvláště Griffithovy a ty s Douglasem Fairbanksem a Mary Pickfordovou, hojně uváděné v sovětských kinech, kde vznikl prostor, který nová domácí produkce nedokázala zaplnit – měly značný vliv na filmaře právě se rodícího hnutí.

Mezi významnými filmaři montážní školy nebyl žádný představitel předrevoluční ruské kinematografie. Všichni přišli z jiných oborů (Ejzenštejn například studoval inženýrství, Pudovkin zase chemii) a film objevili uprostřed revolučního neklidu. Filmaři z období carského Ruska, kteří ještě v dvacátých letech točili filmy, se drželi starších tradic. Jeden z nich, populární režisér Jakov Protazanov odešel krátce po revoluci do zahraničí, ale vrátil se a pokračoval v natáčení filmů, jejichž styl a forma neměly téměř nic společného ani s teorií, ani s praxí mladých filmařů.

▲ Protazanovův návrat se odehrál v době, kdy vládní omezení soukromého podnikání nebyla tak přísná. V roce 1921 se Sovětský svaz ocitl v nesmírných těžkostech, včetně všeobecného hladomoru. Ve snaze obnovit výrobu a distribuci zboží zavedl Lenin novou ekonomickou

politiku (NEP), jež po několik let tolerovala vedení soukromých firem. To mimo jiné znamenalo, že najednou byl k dispozici filmový materiál a technické zařízení producentů, kteří neemigrovali. Soukromé společnosti natáčely víc a víc filmů, a tak sovětská produkce začala pomalu růst. Vláda se pokusila filmový průmysl alespoň částečně kontrolovat tím, že v roce 1922 založila centralizovanou distribuční společnost Goskino (Státní film). Tento pokus ale nebyl příliš úspěšný.

„Ze všech umění je pro nás film uměním nejdůležitějším,“ prohlásil Lenin v roce 1922. Považoval kinematografii za mocný výchovný prostředek, a proto první filmy podpořené vládou byly dokumenty a zpravodajské týdeníky jako třeba Vertovův cyklus *Kino-pravda*, s nímž začal v květnu 1922. Od roku 1917 vznikaly rovněž hrané filmy, ale až gruzínský film *Rudí dáblíci* (*Citeli ešmakunebi*, 1923) se stal prvním sovětským dílem, které mohlo úspěšně soutěžit se zahraniční produkcí, jež doposud na plátnech sovětských kin převládala. (Teprve v roce 1927 získala sovětská filmová výroba více peněz z domácí produkce než z filmů dovezených.)

Za určitý počátek sovětské montážní školy může být považován film *Podivuhodná dobrodružství Mr. Westa v zemi bolševiků* (*Něobyčajnyje priključenija mistěra Vesta v straně bolševikov*, 1924), který vznikl v rámci Kulešovovy dílny



12.28

12.28 *Piková dáma* (*Pikovaja dama*, 1916). Jakova Protazanova. Ivan Mozzuchin hraje hrdinu propadlého karbanu, který si představuje sám sebe, jak vyhrává. Jeho vize je vidět v dvojexpozici vpravo.

s.  
604–605

Sovětská  
montážní  
škola,  
1924–1930

kapitola 12  
Filmové  
umění  
a dějiny  
filmu

část VI  
Dějiny  
filmu

▲ „Každý, kdo měl kdy v rukou kus filmového pásu připravený ke stříhu, dobře ví, nakolik jalový může být, i když je na něm zachycena část předem promyšlené sekvence. Ovšem

v momentě, kdy se k němu připojí jiný kus filmu, náhle nabude a předá přesnější a zcela nový význam, jenž nebyl v průběhu natáčení vůbec zamýšlen.“  
Sergej Ejzenštejn, režisér

ve státní filmové škole 12.29. Toto rozverné dílo spolu s dalším Kulešovovým filmem *Paprskek smrti* ukazují, jak sovětské režiséři uplatňovali principy montážní školy a přitom dokázali natočit zábavné satiry i napínavá dobrodružství na úrovni hollywoodských filmů.

Za skutečný počátek sovětské montážní školy lze brát Ejzenštejnův první celovečerní film *Stávka*, uvedený počátkem roku 1925. Jeho druhý film *Křížník Potěmkin* měl premiéru na konci téhož roku a vyvolal velký ohlas v zahraničí. Mezinárodní úspěch *Křížníku* upoutal k novému filmovému hnutí pozornost. V několika následujících letech natočili Sergej Ejzenštejn, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov a ukrajinský režisér Alexandr Dovženko řadu filmů, jež se staly klasickými díly sovětské montážní školy.

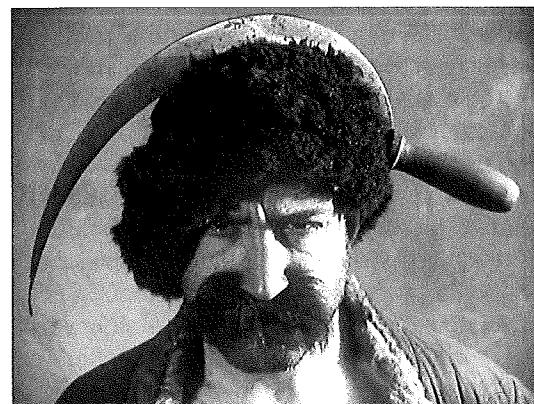
Filmy těchto režisérů i jejich teoretické texty prosazovaly sílu střihové skladby. Do pozdních desátých let 20. století byly základem většiny ruských fikčních filmů scény, které se skládaly ze zdouhávavých a dost vzdálených záběrů zachycujících herecké výkony. Analytický střih se vyskytoval jen zřídka. Avšak hollywoodské filmy a francouzské impresionistické filmy vyprávěly své příběhy pomocí rychlého střihu a často používaly detailnější rámování. Sovětské režiséři se těmito díly inspirovali a sami prohlašovali, že síla filmu vychází z kombinace záběrů. Filmová montáž se jim zdála tou pravou cestou k moderní kinematografii.

Ne všichni mladí teoretici se však shodli na tom, jak by vlastně měla montážní škola ke střihové skladbě přistupovat. Například Pudovkin považoval jednotlivé záběry za cihly, jejichž spojením se dá vystavět sekvence. S tím nesouhlasil Ejzenštejn, který tvrdil, že největšího efektu lze dosáhnout, když k sobě záběry ne zcela pasují, což dokáže s divákem otřást. Takovým postupem se řídilo mnoho filmařů montážní školy 12.30. Ejzenštejn také prosazoval řazení záběrů, jež by vytvořilo nějakou myšlenku, jak jsme o tom již mluvili v souvislosti s využitím

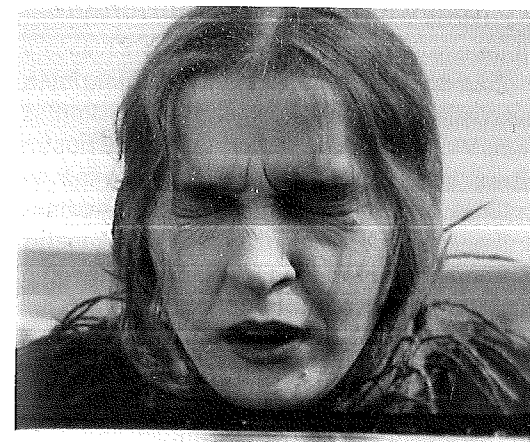
intelektuální montáže v jeho filmu *Deset dní, které otřásly světem* (s. 336–340). Vertov nesouhlasil ani s jedním z nich a upřednostňoval k zaznamenávání a tvarování dokumentární reality přístup zvaný kino-oko (s. 548–552).

Pudovkin využil ve svém filmu *Bouře nad Asií* (*Potomok Čingischana*, 1928) metodu intelektuální montáže podobně jako Ejzenštejn ve filmu *Deset dní, které otřásly světem*. Záběry na důstojníka a jeho ženu, když se oblékají, střídají záběry na přípravy obřadu v chrámu 12.31–12.34. Pudovkinova paralelní montáž zdůrazňuje absurditu obou rituálů.

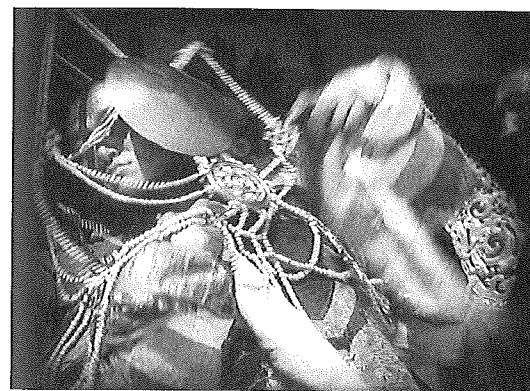
Způsob, jakým představitelé montážní školy přistupovali k narativní formě, je výrazně odlišoval od kinematografií jiných zemí. Sovětské narativní filmy tíhly k umocnění společenských sil jako hlavních příčin děje na úkor psychologie jednotlivých postav. Postavy byly zajímavé, jen když na ně měly tyto společenské síly nějaký vliv. Právě proto se ve filmech sovětské montážní školy málokdy objevuje jediný protagonista. Sociální skupiny formují kolektivního hrdinu, jak je vidět v několika Ejzenštejnových filmech. Kvůli tomuto upozadění individualit se sovětské filmaři často vyhýbali známým hercům a dávali přednost nehercům. Zmíněný postup byl nazván **typáží**, neboť filmaři mnohdy vybírali jednotlivce, jejichž



12.29



12.30



12.31



12.32



12.33



12.34

12.29 *Podivuhodná dobrodružství Mr. Westa v zemi bolševiků*. Banda zlodějů děsí naivního Američana pana Westa tím, že se předvádějí jako stereotypní karikatury divokých sovětských revolucionářů.

12.30 *Činžák v Trubné ulici* (*Dom na Trubnoj*, 1927). Režisér Boris Barnet použil poskočný střih, aby vyjádřil hrdinčino náhlé zděšení z toho, že se přímo na ní řítí tramvaj.

12.31 *Bouře nad Asií*. Kněz má přes hlavu pověšenu složitě sestavenou ozdobu. Po tomto polodetailu následuje střih...

12.32 ...na detail, na němž sluha dává na krk důstojníkovy ženy náhrdelník...

12.33 ...a poté střih zpátky na ohromnou členku, kterou kdosi vkládá na knězovu hlavu...

12.34 ...a vzápětí je porovnán s detailem diádemu, jenž je nasazován na hlavu důstojníkovy ženy.

s.  
606–607

Sovětská  
montážní  
škola,  
1924–1930

kapitola 12  
Filmové  
umění  
a dějiny  
filmu

část VI  
Dějiny  
filmu



vzhled odpovídal typu postavy, kterou měli hrát. V Pudovkinově *Bouři nad Asíí* jsou všichni Mongolové s výjimkou hlavního hrdiny neherci.

Do konce dvacátých let dokončil každý z hlavních režisérů montážní školy zhruba čtyři významné filmy. Ústup hnutí nezpůsobily přímo ekonomické podmínky nebo problémy v rámci filmového průmyslu, jak tomu bylo v Německu nebo ve Francii. Styl montážní školy totiž značně vadil sovětským vládním představitelům. Vertov, Ejzenštejn i Dovženko byli v druhé polovině dvacátých let kritizováni za své nadměrně formalistické a nesrozumitelné metody. V roce 1929 Ejzenštejn odjel do Hollywoodu seznámit se s novou technikou zvukového filmu. Když se pak o tři roky později vrátil, poměry v sovětské kinematografii se hodně změnily. Zatímco byl v zahraničí, několik tvůrců se pokoušelo přenést experimenty montážní školy do zvukových filmů, ale vládní úřady pod Stalinovým vedením nutily filmaře, aby natáčeli jednoduché filmy, jež by byly snadno srozumitelné všem divákům. Stylistické experimentování a nerealistická témata byly často kritizovány nebo rovnou cenzurovány.

Tento trend vyvrcholil v roce 1934, kdy vládní orgány zavedly nové umělecké zásady, nazývané socialistický realismus. Podle něho musela všechna umělecká díla zobrazovat revoluční vývoj na přísně realistickém základě. Významní sovětské režiséři dále natáčeli, ale přestože jejich díla byla občas mimořádná, experimentů montážní školy z dvacátých let se museli vzdát nebo je vhodně přizpůsobit. Ejzenštejn dokázal ve svých dalších filmech zachovávat postupy montážní školy, avšak za cenu konfliktů s vládními autoritami. Tyto problémy ho provázely až do jeho smrti v roce 1948. Dalo by se říct, že jako filmové hnutí skončil styl sovětské montážní školy v roce 1933 uvedením Vertovova filmu *Symfonie Donbasu* (*Symfonija Donbassa*, 1931) a Pudovkinova *Dezertéra* (*Džertir*, 1933).

## Klasický hollywoodský film po příchodu zvuku

Zavedení zvukové techniky ve filmu bylo výsledkem úsilí hollywoodských firem o posílení jejich moci. V polovině dvacátých let společnost Warner Bros. stále rozšiřovala své výrobní možnosti i majetek. Jedna z investic při dalším rozmachu podnikání byla určena do systému zvukového záznamu s využitím gramofonových desek synchronizovaných s filmovými obrazy 12.35.

Myšlenku zvukového filmu začala společnost prosazovat uvedením filmu *Don Juan* (1926) s orchestrálním doprovodem a ruchy nahranými na desce a také sérií krátkých filmů s kabaretními výstupy, v nichž se zpívalo i mluvilo. V roce 1927 měl premiéru *Jazzový zpěvák*, částečně mluvený film, jehož některé scény doplňovala pouze hudba. Tento film byl senzačně úspěšný a investice Warner Bros. se začala vyplácet.

▲ Úspěch *Dona Juana, Jazzového zpěváka* i zmíněných krátkých filmů přesvědčil ostatní studia, že zvuk může přispět k výdělečnosti filmového podnikání. Na rozdíl od počátků kinematografie a působení Motion Picture Patent Company neprovázal zavedení zvuku tak ostrý konkurenční boj v rámci filmového průmyslu. Místo toho si společnosti uvědomily, že ať už studio nakonec zvolí jakýkoli zvukový systém, každý z nich musí být uzpůsoben tak, aby se dal použít při promítání v kterémkoli kině. Způsob, kdy je zvuk zaznamenán přímo na filmovém pásu, dostal přednost před zvukovým záznamem na jiném nosiči a začal se docela běžně užívat, což trvá dodnes. (Mluvili jsme o tom v kapitole 1 – zvuková stopa vede na filmovém pásu jako podélný pruh vedle obrazových okének.) Do roku 1930 již byla většina amerických kin vybavena k promítání zvukových filmů.

Pro hollywoodský filmový styl bylo zavedení zvuku několik let spíše překážkou. Kamera musela být umístěna ve zvukotěsné kabině, aby mikrofony nenahrály chod jejího motoru. Na obrázku 12.36 jsou vidět zařízení nezbytná pro natáčení dialogové scény. Konkrétně jde o pracovní

fotografii zachycující natáčení ve studiu MGM v roce 1928. Švenkr slyší jen díky sluchátkům a nehybná kamera může přerámovat záběr pouze krátkou panorámou. Přemístit nelze ani objemný mikrofon na stolku vpravo. Herci musejí zůstat ve vymezeném prostoru, aby se jejich promluvy zaznamenaly na zvukovou stopu. Kvůli těmto omezením nastalo krátké období, kdy vznikaly statické filmy připomínající divadelní představení.

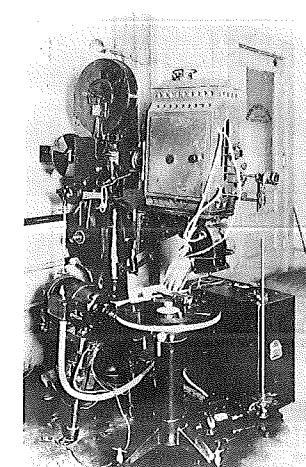
Uvedené problémy ze začátků natáčení zvukových filmů byly ale brzy vyřešeny. Například občasným použitím několika kamer umístěných ve zvukotěsných kabinách, jež snímaly jednu scénu z několika různých úhlů zároveň. Natočený materiál mohl být potom sestříhán v rámci kontinuální stříhové skladby i se vším synchronizovaným zvukem. Někdy byla celá kabina s kamerou umístěna na kolečkách, aby se mohla pohybovat, anebo se celá scéna natočila jako nemá a zvuk byl přidán až dodatečně. Rané zvukové filmy jako třeba *Pro potlesk davu* (*Applause*, 1929) Rubena Mamouliana ukazují, že možnosti pohybů kamery se záhy velmi rozšířily. Těžkopádné zvukotěsné kabiny byly později nahrazeny malými skříňkami zakrývajícími jen vlastní tělo kamery. Tyto kryty (*blimps*) dovolovaly kameramanům použít zařízení určená k pohybům kamery 12.37. Stejně tak mikrofony připevněné na tyčích a zavěšené nad hlavami herců umožňovaly snímat scénu v pohybu, aniž by to snižovalo kvalitu zvukového záznamu.

Jakmile se tedy dalo kamerou opět pohybovat a herci nebyli nuceni stát na jednom místě, mohli filmaři i při natáčení zvukových filmů dále využívat mnohé ze stylistických postupů rozvinutých již v období hollywoodského němého filmu. Diegetický zvuk se stal velkým přínosem pro metodu kontinuální stříhové skladby, protože dialogy mohly být pronášeny i napříč záběry, a vytvářely tak hladké plynutí času (s. 304–308).

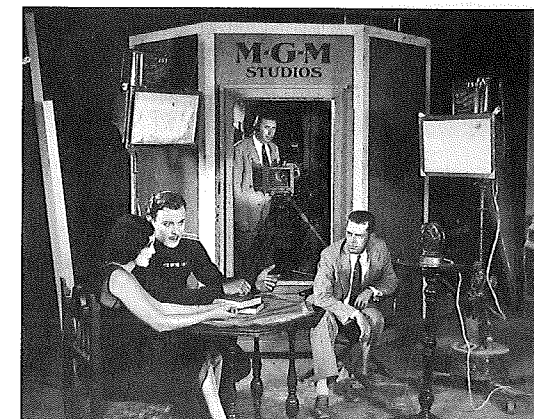
■ V tradici kontinuálního stylu a klasické narativní formy si každé z velkých studií vypracovalo svůj vlastní nezaměnitelný přístup. Například

▲ „Víte, když se poprvé objevil zvukový film, byli lidé fascinováni právě zvukem – slyšeli, jak se smaží vajíčka a podobně – a pak byli lidé okouzleni pohybem kamery. Věřím, že dnes je středem zájmu pohyb ruční kamery, ale myslím si, že by se režisér a jeho práce s kamerou neměli vnucovat do příběhu.“ George Cukor, režisér

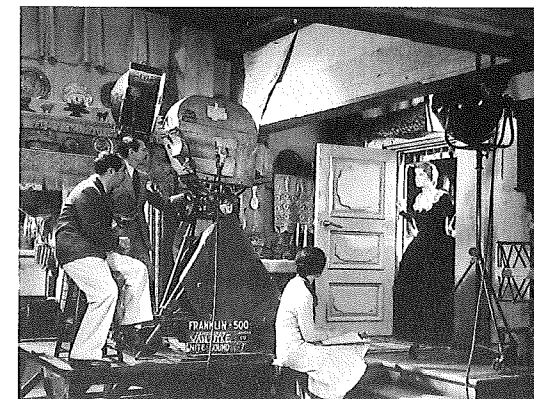
■ Některé z těchto raných zvukových a barevných filmů se obtížně shánějí. O kolekcích DVD, jež nabízejí mnoho informací a ukázek, píšeme v článku „All singing! All dancing! All teaching!“ [www.davidbordwell.net/blog/?p=1783](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=1783)



12.35



12.36



12.37

12.35 Jeden z prvních promítacích strojů zvukového filmu. Dole uprostřed je vidět připojené gramofonové šasi.

12.36 Naaranžovaný reklamní snímek ukazuje omezení, která vznikala při natáčení prvních zvukových filmů.

12.37 Zvukotěsný kryt kamery dovoloval, aby byla umístěna na stativu připevněném na pohyblivém vozíku (začátek třicátých let).

společnost MGM se stala prestižním studiem, jež zaměstnávalo řadu filmových hvězd a technický personál na dlouhodobé smlouvy. MGM nešetřila na dekoracích, kostýmech ani na zvláštních efektech, jak je vidět třeba v *Dobré zemi* (*The Good Earth*, 1937), obsahující scénu útoku kobylek, a *San Franciscu* (1936), v němž je obdivuhodně rekonstruováno silné zemětřesení z roku 1906. Společnost Warner Bros. i přes svůj úspěch se zaváděním zvuku zůstala poměrně malým studiem, jež se specializovalo na nepřilíš nákladné žánrové filmy. K nejúspěšnějším filmům tohoto studia patřily série gangsterek (*Veřejný nepřítel* či *Malý Caesar – Little Caesar*, 1930) a muzikálů (*42. ulice*, *Zlatokopové roku 1933*, *Slečinky*). Méně vlivné bylo studio Universal, které spíše než na zavedené hvězdy či honosné dekorace spoléhalo na vynalézavost a filmy s podmanivou atmosférou, jakou nabízely třeba horory *Frankenstein* a *Starý temný dům* (*The Old Dark House*, 1932; 12.38).

Jen díky příchodu zvukového filmu pak mohl vzniknout jeden z hlavních žánrů – muzikál. Když začala společnost Warner Bros. investovat do vývoje zvukového zařízení, bylo vlastně jejím původním záměrem distribuovat kabaretní scénky zaznamenané na film. Forma většiny filmových muzikálů se skládá z jednotlivých čísel vřazených do lineárního vyprávění, ale takzvané revue muzikály za sebou jednoduše řadí výstupy s chabou nebo vůbec žádnou narativní spojitostí. Společnost RKO, patřící mezi velká studia, natočila mnoho muzikálů, v nichž září Fred Astaire a Ginger Rogersová: například *Svět valčíků* George Stevense dokládá, jak může mít i muzikál klasicky uspořádané vyprávění (s. 443–444).

V průběhu třicátých let se začal častěji používat barevný filmový materiál. Některé filmy obsahovaly barevné sekvence již ve dvacátých letech, ale proces Technicolor byl tehdy ještě velmi primitivní, neboť používal jen dvě barvy, jež kombinoval pro vytvoření dalších odstínů. Proto obrazy tíhly k zelenavě modrým a růžovým tónům a navíc byl celý proces dost drahý, pokud měl být

použit ve větší míře 12.39. Avšak na začátku třicátých let byl Technicolor natolik zdokonalen, že používal tři základní barvy, z nichž mohl reprodukovat celou paletu odstínů. I přestože šlo stále o drahý proces, brzy se ukázalo, jak moc dokáže působivost filmů zvýšit. Po natočení *Trhu marnosti*, prvního celovečerního filmu používajícího nový proces Technicoloru, a *Dcery prokletého lesa* (*The Trail of the Lonesome Pine*, 1936) začala studia vyrábět barevné filmy touto technologií ve velkém. Technicolor se používal až do počátku sedmdesátých let. (Jak různě vypadal Technicolor v období mezi čtyřicátými a šedesátými lety, můžete vidět na obrázcích 4.1, 4.11, 4.41–4.43, 5.5 a 5.47.)

Technicolor vyžadoval hodně světla na place, přičemž muselo určité barvy zvýhodňovat, a tak bylo navrženo jasnější osvětlování určené speciálně pro natáčení na barevný filmový materiál. Někteří kameramani začali tato nová světla používat i pro natáčení černobílých filmů. Nová světla v kombinaci se světlocitlivějším filmovým materiálem umožnila zachytit jasnější obraz s větší hloubkou pole i při menší světelnosti. Mnozí kameramani sice zůstávali u běžného stylu jemného zaostření (*soft-focus*), jež se používalo v dvacátých a třicátých letech, ale jiní začali experimentovat. A tak se na konci třicátých let objevil zřetelný trend prosazující velkou hloubkou pole.

Ta se ve značné míře objevovala už ve filmech *Anthony Adverse* (1936) Mervyna LeRoye, *Dobrodružství Sherlocka Holmese* (*The Adventures of Sherlock Holmes*, 1939) Alfreda L. Werкера a *Naše městečko* (*Our Town*, 1940) Sama Wooda a architekta Williama Camerona Menziese, ale až film *Občan Kane* natočený roku 1941 vzbudil využitím velké hloubky pole nebývalou pozornost publika i ostatních filmařů. Welles komponoval záběry tak, že postavy v popředí stály blízko kamery a postavy v pozadí umístil hluboko do prostoru 5.39. V některých případech vznikly obrazy se zdánlivě velkou hloubkou pole pomocí maskování a zadní projekce.

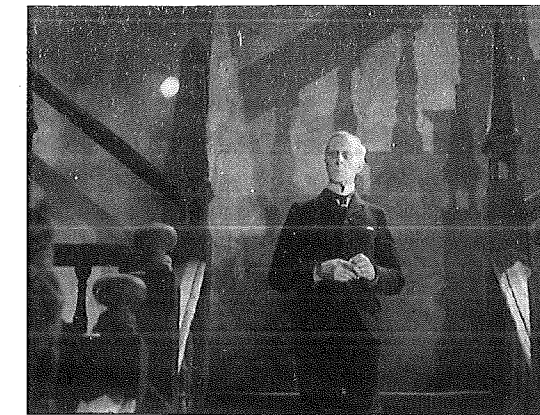
Celkově vzato, *Občan Kane* napomohl tomu, aby se z určitého trendu používání velké hloubky pole stala v následujícím desetiletí hlavní součást klasického hollywoodského stylu. Brzy nato se vyskytla řada filmů, jež využívaly zmíněný postup. Na některých z nich pracoval kameraman *Občana Kanea* Gregg Toland (například *Lištičky*; 12.40).

Osvětlení nezbytně nutné pro natáčení záběrů s velkou hloubkou pole dodávalo snímaným objektům ostřejší kontury. Od mlhavých efektů se většinou začalo upouštět, a tak mnoho filmů ze čtyřicátých let bylo vizuálně zcela odlišných od produkce třicátých let. Při využívání všech zmíněných postupů však zůstával zachován silný důraz na jejich jasnou narativní funkci. Klasické hollywoodské vyprávění se v průběhu let sice upravovalo, ale nijak radikálně se vlastně nezměnilo.

### Italský neorealismus, 1942–1951

Na začátku čtyřicátých let se v textech italských filmových kritiků objevoval termín neorealismus, i když není zcela zřejmé, kde byl použit poprvé. Z určitého pohledu tento termín představoval touhu mladé generace filmařů osvobodit se od konvencí průměrné italské kinematografie. Za Mussoliniho vlády filmový průmysl produkoval velkolepé historické eposy či sentimentální melodramata z prostředí vyšší společnosti (nazývané někdy „filmy bílých telefonů“) a mnozí kritici považovali tyto filmy za vyumělkované a úpadkové. Bylo třeba nového realismu. Někteří z kritiků ho viděli ve francouzských filmech z třicátých let, zvláště v dílech Jeana Renoira. Ti, co sledovali spíše domácí tvorbu, zase oceňovali filmy Luchina Viscontiho, jako třeba *Vášeň* (*Ossessione*, 1942).

Podle současných historiků však neznamenal neorealistický způsob filmování naprostý rozchod s italskou kinematografií z období Mussoliniho režimu. Už pseudodokumentární filmy, jako třeba *Bílá loď* (*La nave bianca*, 1941) Roberta Rosselliniho, i přes svůj propagandistický tón



12.38



12.39



12.40

12.38 *Starý temný dům*. Zlověstné stíny, ostré tvary a výstřední herectví vytvářejí směs hrůzyplné atmosféry s nádechem humoru.

12.39 *Milene z Texasu* (*Under a Texas Moon*, 1930). Typický dvoubarevný Technicolor s převažující oranžovou a zelenou barvou.

12.40 *Lištičky* Williama Wylera. Záběr inscenovaný do hloubky prostoru.

s.  
610–611

Klasický hollywoodský film po příchodu zvuku

kapitola 12  
Filmové umění a dějiny filmu

část VI  
Dějiny filmu

■ Běčkové filmy tvořily převážnou část produkce třicátých let. Naši kolegové se k nám připojili do diskuse o tom, co vlastně v Hollywoodu určovalo, že bude film označen za běčkový. Viz „Bs in their bonnets: A three-day conversation well worth the reading“. [www.davidbordwell.net/blog/?p=438](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=438)

Sériemi filmů s Charliem Chanem a Panem Motem se zabýváme podrobněji v článku „Charlie, meet Kentaro“. [www.davidbordwell.net/blog/?p=484](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=484)



připravily cestu k otevřenějšímu přístupu k současným problémům. Inspirováni dalšími trendy, jako byly regionální dialektové komedie a městská melodramata, obraceli se režiséři i scenáristé k realismu. Ovlivnění zahraniční tvorbou i domácími tradicemi začali někteří filmaři natáčet filmy s cílem upozornit na sociální podmínky poválečné italské společnosti. Tento trend se stal známý jako neorealisticke filmové hnutí.

Ekonomické, politické i kulturní okolnosti napomáhaly neorealismu přežít. Téměř všichni hlavní představitelé neorealismu, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti a další, se k tomuto hnutí přidali již jako zkušení filmaři. Všichni se navzájem znali, často spolupracovali se stejnými scenáristy i filmovými štáby a díky časopisům *Cinema* a *Bianco e Nero* se jim dostalo zájmu veřejnosti. Již před rokem 1948 měli neorealističtí tvůrci tolik přátel ve vládních kruzích, že mohli pracovat skoro bez cenzury. Vedle filmového neorealismu existovalo podobné hnutí i v literatuře, a to v souladu s *verismem*, uměleckým proudem z přelomu 19. a 20. století. Vznikla tak řada italských filmů, kterým se dostalo světového uznání: Viscontioho *Země se chvěje* (*La terra trema*, 1948), Rosselliniho *Řím, otevřené město*, *Paisà* (1946) a *Německo v roce nula* a De Sicovy *Děti ulice* (*Sciuscià*, 1946) a *Zloději kol*.

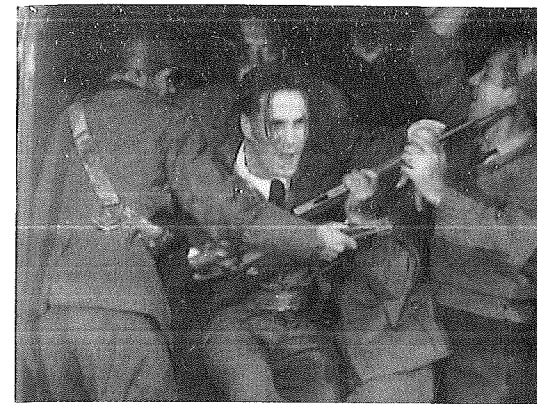
Neorealismus vytvořil poněkud odlišný přístup k filmovému stylu. Cinecittà, ohromný komplex filmových studií v Římě, byla do roku 1945 v bojích téměř celá zničena. Proto se ateliéry daly využívat jen ve velmi omezeném rozsahu a zvuková technika se stala vzácností. Následkem toho se neorealisticke mizanscéna spoléhala na skutečné lokality a práce kamery tihla k drsné syrovosti dokumentárních záběrů. Rossellini se jednou svěřil, že koupil od pouličních fotografů kusy negativu, a tak svůj *Řím, otevřené město* natočil na filmový materiál rozličných fotografických vlastností.

Natáčení na ulicích a v soukromých budovách učinilo z italských švenkrů odborníky na filmování bez použití tříbodového hollywood-

ského osvětlení 4.36. I když se v neorealisticke filmoch často objevují slavní divadelní či filmoví herci, byli do nich obsazováni také neherci, právě pro své přirozené, reálné vzezření i chování. Pro postavu otce, „hvězdu“ filmu *Zloději kol*, vybral De Sica dělníka z továrny: „Jeho pohyby, to, jak si sedal, jeho gesta rukama pracujícího člověka, a nikoli herce... všechno na něm bylo dokonalé.“ Italská kinematografie měla dlouholetou tradici v dabování filmů, a tak zkušenosti s výrobou postsynchronních dialogů dovolávaly filmařům natáčet v lokacích pouze s malými štáby a pohyb kamery byl téměř neomezen. Jistá míra improvizace volnosti při inscenování herců a výběru prostředí vedla také k přizpůsobivosti rámování záběrů, což je dobře vidět ve scéně filmu *Řím, otevřené město*, v níž je zastřelena Pina 12.41–12.43, stejně tak jako v závěrečných sekvencích filmů *Německo v roce nula* i *Země se chvěje* 12.44. Jízda venkovním tržištěm kol ve filmu *Zloději kol* ukazuje možnosti, které neorealističtí režiséři objevili poté, co se vrátili k natáčení v lokacích.

Zřejmě nejvýznamnější byl cit neorealisticke filmářů pro narativní formu. Reagovali totiž na komplikované vyprávění dramata „bílých telefonů“ tím, že se snažili rozvolnit narativní vztahy. Zásadní raná neorealisticke díla, k nimž patří *Vášeň*, *Řím, otevřené město* a *Děti ulice*, mají ještě poměrně konvenčně vystavěný syžet (ačkoli nekončí šťastně). Avšak ty formálně nejvynalézavější neorealisticke filmy se nebrání pronikání nekauzálně motivovaných detailů 12.45. Ačkoli jsou příčiny jednání postav obvykle ukázány zcela konkrétně na základě ekonomických či politických důvodů (bída, nezaměstnanost, vykořisťování), následky bývají často jen dílčí a neuzavřené. Rosselliniho *Paisà* je vskutku epizodická: vypráví šest příběhů ze života v Itálii během invaze Spojenců, přičemž se velmi často nedozvíme vyústění událostí, tedy následky uvedených příčin.

Mnohoznačnost neorealisticke filmů rovněž způsobuje narace, která odmítá poskytnout



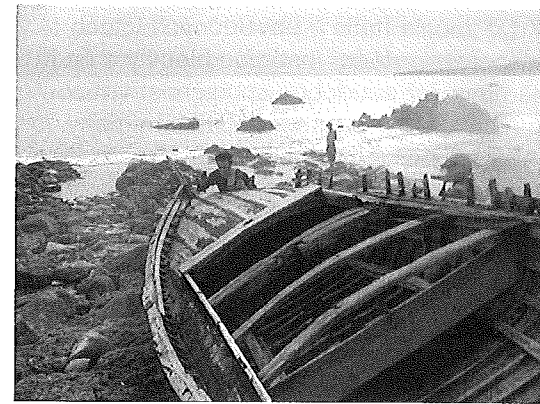
12.41



12.42



12.43



12.44



12.45

12.41 *Řím, otevřené město*. Střelba v ulicích, při níž Pina zemře. Francesco je vojáky vlečen na nákladák...

12.42 ...Pina se vytrhává hlídce...

12.43 ...a v neklidném, rozkymáceném záběru z nákladáku vidíme, jak Pina běží za ním.

12.44 *Země se chvěje*. Jedna ze skvostných krajin v hloubce prostoru.

12.45 *Zloději kol*. Hrdina a skupina kněží se schovávají před deštovou přeháňkou. Tato epizoda nemá žádný vliv na syžet a vypadá úplně obyčejně, jakoby z každodenního života.

s.  
612–613

Italský  
neorealismus,  
1942–1951

kapitola 12  
Filmové  
umění  
a dějiny  
filmu

část VI  
Dějiny  
filmu

vševědoucí vědění. Tyto filmy jako by uznávaly, že realita je prostě ve své úplnosti nepoznatelná, což bývá obzvláště patrné v jejich závěrech. *Zloději kol* končí tím, že otec se synem stále bloudí ulicemi, ukradené kolo ještě nenašli a jejich budoucnost je nejistá. Na konci filmu *Země se chvěje* sice vidíme potlačení vzpoury sicilských rybářů proti obchodníkům, ale pořád zůstává šance, že jejich další vzpoura bude úspěšná. Neorealistická tendence vystavět syžet na základě pouhých útržků ze života vede k otevřeným koncům většiny filmů tohoto hnutí, což je zcela v protikladu k narativní uzavřenosti hollywoodského filmu.

▲ Ekonomické a kulturní síly, které držely neorealistické hnutí při životě, napomohly i jeho konci. Když začala Itálie v poválečných letech opět prosperovat, vládní instituce hleděly s nedůvěrou na filmy, jež soudobou společnost kritizovaly. Po roce 1949 cenzura a další státní tlaky začaly neorealistické hnutí omezovat. Neorealismus ztrácel podporu v malých filmových společnostech a stále více se znovu prosazovaly italské velkorozpočtové produkce. Neorealističtí režiséři, kteří se mezitím proslavili, se navíc soustředili spíše na své osobní zájmy: Rossellini zkoumal křesťanský humanismus a historii Západu, De Sica se věnoval sentimentálním romancím a Visconti rozebíral prostředí vyšších společenských vrstev. Většina historiků spojuje konec neorealistického hnutí s veřejným útokem na De Sicaův film *Umberto D.* (1951). Přesto jsou neorealistické prvky zřetelné ještě v raných dílech Federica Felliniho – jeho film *Darmošlapové (I vitelloni)*, (1953) lze považovat za výborný příklad; a také ve filmech Michelangela Antonioniho jako třeba *Kronika jedné lásky (Cronaca di un amore)*, (1950). Oba režiséři totiž začínali u filmu již v období neorealismu. Toto hnutí mělo silný vliv na jednotlivé filmaře, jako byli třeba Ermanno Olmi nebo Satjádžit Ráj, a také na skupiny tvůrců, například na francouzskou novou vlnu.

## Francouzská nová vlna, 1959–1964

Na konci padesátých a začátkem šedesátých let se v mnoha částech světa objevila nová generace filmařů. V řadě zemí se začali prosazovat režiséři, kteří se narodili před druhou světovou válkou, ale vyrůstali v poválečném čase obnovy a narůstající prosperity. Japonsko, Kanada, Anglie, Itálie, Španělsko, Brazílie i Spojené státy americké měly své nové vlny či skupiny mladého filmu – někteří z režisérů, kteří do nich patřili, vystudovali filmové školy, mnozí spolupracovali se specializovanými filmovými časopisy a většina z nich se bouřila proti svým předchůdcům. Nejvýznamnější z těchto skupin se objevila ve Francii.

▲ V polovině padesátých let několik mladých mužů, kteří psali do pařížského filmového časopisu *Cahiers du cinéma*, opakovaně útočilo na umělecky nejrespektovanější francouzské filmaře té doby. „Pokládám filmovou adaptaci za cennou,“ napsal François Truffaut, „pouze pokud ji napíše člověk od filmu. Aurenche a Bost [tehdejší nejváženější scenáristé] jsou od podstaty muži literatury, a proto jim vytýkám, že pohrdají kinematografií, neboť ji podceňují.“ Jean-Luc Godard adresoval své prohlášení jedenaadvaceti předním režisérům: „Vaše pohyby kamer jsou ošklivé, protože vaše náměty jsou špatné, vaši herci špatně hrají, protože vaše dialogy jsou nicotné, a jedním slovem řečeno, neumíte točit filmy, protože už nevíte, co to je film.“ Truffaut a Godard spolu s Claudem Chabrolem, Ericem Rohmerem a Jacquesem Rivettem ovšem oceňovali režiséry, kteří byli tehdy považováni za poněkud zastaralé (Jean Renoir, Max Ophüls) nebo příliš výstřední (Robert Bresson, Jacques Tatí).

Avšak důležitější byla skutečnost, že tito mladí muži necítili rozpor mezi tím, že opovrhovali zavedenou francouzskou kinematografií a zároveň obdivovali očividně komerční hollywoodské produkty. Rebelové z *Cahiers du cinéma* tvrdili, že i v rámci americké kinematografie lze v dílech jistých režisérů – *auteurů* – objevit umělecké

mistrovství. *Auteur* obvykle sice nepíše scénář, nicméně zanechává v díle jistý otisk své osobnosti navzdory omezením standardizovaného studiového systému, v němž hollywoodské filmy vznikají. Howard Hawks, Otto Preminger, Samuel Fuller, Vincente Minnelli, Nicholas Ray, Alfred Hitchcock nebyli jen řemeslníky. Osobní nasazení každého z nich dalo vzniknout zcela soudržnému světu. Truffaut citoval Giraudoux: „Neexistují díla, jen autoři.“ A Godard později poznamenal: „Vyhráli jsme, protože jsme prosadili princip, že například nějaký Hitchcockův film je stejně důležitý jako Aragonova kniha. Autoři filmů díky nám definitivně vstoupili do dějin umění.“ A skutečně, mnozí z hollywoodských režisérů, jichž se kritici a filmaři z *Cahiers du cinéma* zastávali, se stali uznávanými umělci.

Psaní kritik těmto mladým mužům nestačilo, toužili točit filmy. Za peníze půjčené od přátel začal každý z nich natáčet vlastní krátké filmy v reálu. V roce 1959 už představovali proud, který se nedal přehlédnout. V tomto roce Rivette začal natáčet *Paříž nám patří (Paris nous appartient)*, (1961), Godard natočil *U konce s dechem*, Chabrol dokončil svůj druhý celovečerní film nazvaný *Bratranci (Les Cousins)* a v dubnu vyhrál Truffautův film *Nikdo mě nemá rád* Velkou cenu za režii na Mezinárodním filmovém festivalu v Cannes.

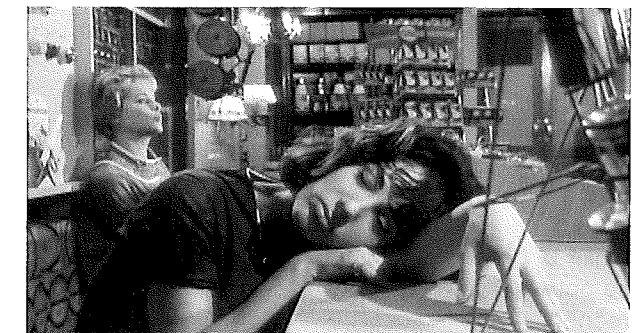
Novost a mladický elán těchto režisérů přiměly novináře, aby je nazvali *novou vlnou (la nouvelle vague)*. Jejich produktivita byla ohromující. V letech 1959 až 1966 natočilo pět hlavních režisérů nové vlny dvaatřicet celovečerních filmů. Dva z nich, Godard a Chabrol, po jedenácti. Vzhledem k množství těchto filmů jsou mezi nimi samozřejmě velké rozdíly, ale najdeme v nich dostatek podobností, abychom mohli rozpoznat, čím se díla nové vlny vyznačují v přístupu ke stylu a formě.

Nejzřetelnější převratnost filmů nové vlny spočívala v tom, že vypadaly úplně obyčejně. Příznivcům vytříbené francouzské *kinematografie kvality* se mladí režiséři museli zdát jako beznadějní lajdáci. Režiséři nové vlny obdivovali

neorealismus, zvláště Rosselliniho, a v odporu ke studiovému natáčení využívali pro mizanscény svých filmů reálná místa v Paříži a okolí. Filmování v lokacích se stalo normou 12.46. A stejně tak bylo dokonalé studiové osvětlování nahrazeno v danou chvíli dostupným světlem a jednoduchými doplňkovými zdroji. Jen v nemnoha francouzských poválečných filmech se objevují tak potemnělé špinavé byty a chodby, jaké lze vidět třeba ve filmu *Paříž nám patří*.

Změnila se i práce kamery. Ta je nesmírně pohyblivá: panorámuje, jede tak, aby následovala postavy nebo vykreslila vztahy v lokalitě. Levné filmování v lokacích vyžadovalo také snadno ovladatelné, přenosné zařízení. Naštěstí Eclair v té době zkonstruoval lehkou kameru, jež se dala držet v ruce. (Stejný typ kamery se používal především pro natáčení dokumentů, což přesně odpovídalo realistické mizanscéně nové vlny.) Filmaři nové vlny byli doslova opojeni dosud nepoznanou svobodou, kterou nabízela ruční kamera. Ve filmu *Nikdo mě nemá rád* kamera prozkoumává stísněný byt nebo se točí na zábavné centrifuze. Ve filmu *U konce s dechem* hrdina složitě prochází kanceláří cestovní agentury a kamera ho sleduje, přičemž kameraman vše snímá z kolečkového křesla 11.36.

Jedním z nejcharakterističtějších rysů filmů nové vlny je jejich nenucený humor. Mladí autoři si záměrně pohrávali s filmovým médiem. Například v *Bandě pro sebe (Bande à part)*, (1964)



12.46

neorealistické. To kinematografie způsobila, že jsme – tedy alespoň v mém případě – chtěli točit vlastní filmy. O životě jsem nevěděl nic, jen to, co jsem znal z filmu.“ Jean-Luc Godard, režisér

12.46 *Hodné holky*. Dvě z hrdinek sedí nečinně v práci, zatímco je sleduje sériový vrah. Stejně jako většina režisérů nové vlny i Claude Chabrol inspirován neorealisty natáčí v lokacích, například v tomto nudném obchodě.

s.  
614–615

Francouzská  
nová vlna,  
1959–1964

kapitola 12  
Filmové  
umění  
a dějiny  
filmu

část VI  
Dějiny  
filmu

▲ „Myšlenka [*Zloději kol*] je vyjádřena jasně. Vyvolané pocity jsou přirozenými následky motivů příběhu a také hlediska, z něhož je film vyprávěn. Je to politicky zaměřený film, naplněný tichou, ale planoucí vášní. Nikdy však nepoučuje.

Spíš pozoruje, než by vysvětloval.“ Sally Potterová, režisérka (*Orlando*, 1992)

▲ „Než jsme začali dělat filmy, byli jsme všichni kritici a já miloval různé druhy filmů – ruské, americké,



se tři hlavní postavy rozhodnou, že budou na chvíli zticha, a Godard je natolik svědomitým režisérem, že v ten moment *úplně* vypne zvukovou stopu. V Truffautově filmu *Střílejte na pianistu* (*Tirez sur le pianiste*, 1960) jedna postava přísahá, že nelže: „Jestli nemluvím pravdu, tak ať moje máma zemře.“ A následuje stříh na záběr staré ženy, která se skácí k zemi.

Vedle tohoto humoru lze ve filmech nové vlny nalézt také skryté odkazy na jiné filmy, hollywoodské i evropské. Jde o počty oblíbeným *auteurům*: Godardovy postavy nepřímo odkazují třeba na filmy *Johnny Guitar* (1954) od Nicholase Raye, *Některé přišli v chvatu* (*Some Came Running*, 1958) Vincenta Minnelliho a na postavu jménem Arizona Jim z Renoirova filmu *Zločin pana Langa*. Ve filmu *Karabiniéři* Godard paroduje bratry Lumiéry a v *Žít svůj život* (*Vivre sa vie*, 1962) vizuálně cituje Dreyerův film *Utrpení Panny orleánské* 12.47, 12.48. V Chabrolových filmech se často objevují citace Hitchcocka a v Truffautových *Uličnících* (*Les Mistons*, 1957) je znovu inscenován záběr z jednoho krátkého filmu bratří Lumiérů. Každá taková citace byla pro režiséry nové vlny potvrzením, že kinematografie, stejně jako literatura a malířství, má úctyhodnou tradici.

Filmy nové vlny experimentovaly s výstavbou syžetu ještě více než filmy neorealisticke. Obecně řečeno, ještě více rozvolnily kauzální spojení. Jde ve filmu *Paříž nám patří* skutečně o politické spiknutí? Proč je Nana na konci *Žít svůj život* zastřelena? Úvodní sekvence *Střílejte na pianistu* se skládá zejména z rozhovoru hrdinova bratra s mužem, kterého náhodně potká na ulici. Ten poměrně dlouho mluví o svých manželských problémech, ačkoli to nemá nic společného s dalším vyprávěním filmu.

Mimo to ve filmech vesměs nenajdeme protagonisty, kteří by sledovali nějaký cíl. Hrdinové se bezúčelně potulují, bez předchozích úvah se pouštějí do různých činností nebo tráví čas řečením, popíjením v kavárnách anebo chozením do kina. Vyprávění filmů nové vlny nás často

překvapí náhlými zlomy v celkovém naladění, což mate naše očekávání. Například poté, co ve filmu *Střílejte na pianistu* dva gangsteři unesou hrdinu a jeho přítelkyni, se všichni zapojí do směšné debaty o sexu. Narativní plynulost narušuje také diskontinuální stříhová skladba. Tuto tendenci dovedly na samu mez Godardovy poskočné stříhy 6.137, 6.138, 11.39, 11.40.

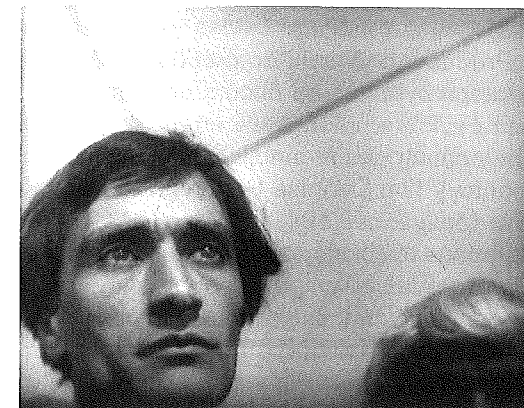
Asi nejdůležitější je, že filmy nové vlny končí nejasně. Viděli jsme to již ve filmu *U konce s dechem* (s. 530–536). Antoine v posledním záběru *Nikdo mě nemá rád* doběhne na kraj moře, otočí se a vykročí k nám – a v ten moment Truffaut použije nájezd transfokací, přerámuje na detail jeho tváře a zastaví obraz do mrtvolky. Film tak končí otázkou: Co bude s Antoinem dál 3.8? V Chabrolových filmech *Hodné holky* (*Les Bonnes Femmes*, 1960) a *Ofélie* (*Ophélie*, 1963), v Rivetově *Paříž nám patří* a téměř ve všech Godardových a Truffautových dílech z tohoto období vede uvolněnost v příčinném řetězci ke koncům, které zůstávají vyzývavě otevřené a nejisté.

Francouzský filmový průmysl nové vlně přál, i přes nároky těchto filmů na diváka a kritické běsnění některých filmařů. Desetiletí 1947 až 1957 bylo pro filmovou výrobu příznivé: vláda podporovala průmysl kvótami, banky hojně investovaly a mezinárodní koprodukce prosperovaly. Jenže v roce 1957 drasticky klesla návštěvnost kin, což způsobilo hlavně narůstající rozšíření televize. Když se během dalších dvou let dostal filmový průmysl do krize, zdálo se, že nezávislé financování nízkorozpočtových filmů nabízí jisté řešení. Režiséři nové vlny natáčeli své filmy mnohem rychleji a levněji než zavedení tvůrci. A navíc si pomáhali navzájem, což snižovalo finanční riziko pro již existující filmové společnosti. Francouzský filmový průmysl tak podporoval novou vlnu na poli distribuce, uvádění a občas i produkce.

Dalo by se říct, že ačkoli měl již roku 1964 každý z režisérů nové vlny svou vlastní produkční společnost, jako skupina se stali součástí mainstreamového filmového průmyslu.

Godard natočil s hlavním komerčním producentem Carlem Pontim *Pohrdání*, Truffaut vytvořil v Anglii *451 stupňů Fahrenheita* v produkci Universalu a Chabrol začal vyrábět parodie na filmy s Jamesem Bondem.

Uvést přesné datum konce tohoto hnutí je obtížné, ale většina historiků se shoduje na roce 1964, kdy se charakteristická forma a styl nové vlny již rozptýlovaly a začaly být napodobovány (například anglickým filmem Tonyho Richardsons *Tom Jones* z roku 1963). Ovšem po roce 1968, v době politických nepokojů ve Francii, se osobní vztahy mezi režiséry nové vlny zásadně změnilly. Chabrol, Truffaut a Rohmer se pevně usadili ve francouzském filmovém průmyslu, zatímco Godard si zařídil experimentální filmové a videostudio ve Švýcarsku a Rivette začal vytvářet svá ohromně komplexní a dlouhá filmová vyprávění jako třeba *Out 1: Nedotýkejte se mě* (*Out 1: Noli me tangere*, 1971), trvajících původně asi dvanáct hodin. V polovině osmdesátých let zemřel Truffaut, Chabrolovy filmy byly jen zřídka k vidění mimo Francii a Rivettovo dílo se stávalo srozumitelné pouze zasvěcencům. Rohmer si získal mezinárodní pozornost svými ironickými příběhy o lásce a sebeklamu odehrávajícími se v kruzích vyšší střední třídy (*Paulina na pláži – Pauline à la plage*, 1983, a *Noci v úplňku – Les Nuits de la pleine lune*, 1984). Godard si udržoval svou prosulost takovými filmy jako *Vášeň* nebo kontroverzním převyprávěním Starého a Nového zákona *Zdravas, Maria* (*Je vous salue, Marie*, 1983). V roce 1990 Godard uvedl elegantní záhadný film ironicky nazvaný *Nová vlna* (*Nouvelle vague*), který nemá takřka nic společného s původní tendencí. Z dnešního pohledu se zdá, že nová vlna nepřinesla pouze originální a hodnotná díla, ale také dokázala, že talent a smělost mladých lidí inspirovaných převážně čistou láskou k filmu mohou oživit celý filmový průmysl.



12.47



12.48

12.47 *Žít svůj život*. Ukázka z filmu *Utrpení Panny orleánské*...

12.48 ...pomáhá zdůraznit pocity hrdinky, která se na film právě dívá.

s.  
616–617

Francouzská  
nová vlna,  
1959–1964

kapitola 12  
Filmové  
umění  
a dějiny  
filmu

část VI  
Dějiny  
filmu

## Nový Hollywood a nezávislá filmová tvorba

V polovině šedesátých let se zdálo, že je hollywoodský filmový průmysl velmi silný. Ohromných zisků dosáhly třeba trháky *Za zvuků hudby* a *Doktor Živago* (*Doctor Zhivago*, 1965). Brzy však přišly problémy. Drahé studiové projekty u diváků neuspěly a televizní sítě, jež platily horentní sumy za vysílání filmů po jejich uvedení v kinech, o ně přestaly mít zájem. Návštěvnost amerických kin klesla až na jednu miliardu prodaných lístků za rok (i přes zavedení domácího kina zůstávala na stejné úrovni do začátku devadesátých let). Do roku 1969 se ztráty hollywoodských společností pohybovaly přes dvě stě milionů dolarů ročně.

Producenti vyrazili do protiútoků. Jednou ze strategií byla výroba filmů s příchutí alternativní kultury, které se obracely na mladé publikum. K nejoblíbenějším a nejvlivnějším patřily nízkorozpočtový film Dennise Hoppera *Bezstarostná jízda* (*Easy Rider*, 1969) a *M\*A\*S\*H* (1970) Roberta Altmana. Celkově vzato však *youthpix* čili filmy pro mládež o kampusových revoltách a nekonvenčním životním stylu nezaznamenaly očekávaný finanční úspěch. Tím, co pozdvihlo filmové podnikání, byly filmy, jež se zaměřovaly na početnější skupiny diváků. Nejúspěšnějšími se staly: *Kmotr* Francise Forda Coppoly, *Vymítač ďábla* Williama Friedkina, *Čelisti* a *Blízká setkání třetího druhu* Stevena Spielberga, *Halloween* (1978) Johna Carpentera, *Americké graffiti* a *Star Wars: Epizoda IV – Nová naděje* George Lucase a *Star Wars: Epizoda V – Impérium vrací úder* Irvina Kershnera. Kritika pak ocenila filmy *Posedlost* (*Obsession*, 1976) Briana De Palmy, *Taxikář* a *Zuřící býk* Martina Scorseseho.

Tito a ještě další režiséři se stali známými jako „filmoví spratci“ (*movie brats*). Místo aby prošli nejrůznějšími profesemi v rámci studiového systému, jak bylo dříve zvykem, většina z nich chodila na filmové školy. Na New York University, University of Southern California a University

of California, Los Angeles, získali nejen znalosti o postupech filmové výroby, ale studovali také filmovou estetiku a historii. Na rozdíl od svých hollywoodských předchůdců „spratci“ podrobně znali významné filmy i díla vynikajících režisérů. Dokonce i ti, kteří neabsolvovali žádnou filmovou školu, byli obdivovatelé a ctitelé tradice klasické hollywoodské kinematografie.

Stejně jako v případě francouzské nové vlny i tito režiséři – filmoví nadšenci – vytvářeli velmi osobní díla, v nichž se odrážely jejich individuality. „Filmoví spratci“ se drželi tradičních žánrů, ale snažili se jim vtisknout jisté autobiografické rysy. A proto film *Americké graffiti* není pouhým muzikálem pro teenagery, nýbrž i Lucasovou reflexí dospívání ve střední Kalifornii šedesátých let. Scorseseho kriminální drama *Špinavé ulice* čerpá z jeho mládí ve čtvrti Little Italy v New Yorku 12.49. Dva Coppolovy filmy – *Kmotr* a *Kmotr II* (*The Godfather: Part II*, 1974) – jsou prosyceny vitálním i melancholickým smyslem pro silná pouta uvnitř italsko-americké rodiny. Paul Schrader zahrnul do scénářů k filmům *Taxikář* a *Zuřící býk* své posedlosti násilím a sexualitou, podobně jako do filmů, jež sám režíroval (*Naostro* – *Hardcore*, 1979).

Protože filmy byly hlavní součástí životů mladých režisérů, mnoho filmů Nového Hollywoodu bylo založeno na starém Hollywoodu. Filmy Briana De Palmy si hodně půjčovaly od Hitchcocka, například *Oblečen na zabití* (*Dressed to Kill*, 1980) je zřejmá předělávka filmu *Psycho*. Nově pojatá ztřeštěná komedie (*screwball comedy*) *...a co dál, doktore?* (*What's Up, Doc?*, 1972) Petera Bogdanoviche odkazuje zase jasně na Hawksovu *Leopardí ženu* a z jiného Hawksova filmu *Rio Bravo* (1959) zčásti čerpá *Přepadení 13. okrsku* režiséra Johna Carpentera, jenž svůj film také sestříhal, ovšem v titulcích je uveden pod pseudonymem John T. Chance, což byla postava šerifa, kterou v Hawksově westernu hrál John Wayne.

▲ Režiséři Nového Hollywoodu vzhlíželi s obdivem také k evropským tradicím. Například

Martin Scorsese se snažil přiblížit vizuální vznešenosti filmů Luchina Viscontiho či Michaela Powella, přičemž mnozí z nich snili o tom, že vytvoří složité umělecké filmy podle evropského vzoru. Pravděpodobně neznámějším takovým pokusem je Coppolův *Rozhovor*, tajuplný příběh upomínající na Antonioniho *Zvětšení* (*Blow-Up*, 1966), který se odehrává nejednoznačně mezi realitou a halucinacemi (s. 380).

Robert Altman a Woody Allen představují dva zcela rozdílné tvůrčí přístupy prosycené evropskou kinematografií. Například Altmanovy *Tři ženy* (*Three Women*, 1977) a Allenovy *Interiéry* (*Interiors*, 1978) vděčí za mnohé dílu Ingmara Bergmana. Hlavní přínos obou režisérů však leží jinde. Woody Allen oživil žánr americké komedie mravů, a to ve filmech *Annie Hall* (*Annie Hall*, 1977), *Manhattan* (1979) a *Hana a její sestry*. Altmanovy filmy *McCabe a paní Millerová* (*McCabe and Mrs. Miller*, 1971) a *Dlouhé loučení* (*The Long Goodbye*, 1973) přinesly nepřekráslené herecké výkony, hutnou zvukovou stopu a neúctu k žánrovým konvencím. Syžet Altmanova filmu *Nashville* je vystavěn z kauzálních spojení mezi dvěma desítkami postav, přičemž žádná z nich není určena jako hlavní. Robert Altman zkoumal možnosti této narativní formy v průběhu celé své tvůrčí kariéry, zejména ve filmech *Svatba* (*A Wedding*, 1978), *Prostřihy* a *Zítرا nehráme!* (*A Prairie Home Companion*, 2006). Podobně založené „síťové vyprávění“ se stalo běžné pro nezávislé filmy, jako byly například *Magnolie*, *Crash* (2005) a *Já a Ty a všichni ostatní*.

Ačkoli Altman i Allen patřili k trochu starší generaci režisérů, mnozí z „filmových spratků“ se dokázali nepřetržitě držet mezi nejúspěšnějšími režiséry své doby. George Lucas a Steven Spielberg se stali vlivnými producenty, kteří spolupracovali na sérii filmů s Indianou Jonesem, a zosobňovali novou hollywoodskou generaci. Francis Ford Coppola sice ukončil činnost vlastního filmového studia, ale i tak zůstal významným režisérem. Renomé Martina Scorseseho stále

stoupalo, takže na konci osmdesátých let byl kritikou považován za nejvýznamnějšího žijícího amerického filmaře.

V průběhu osmdesátých let si získali pozornost noví talentovaní tvůrci, kteří se prosadili, a vytvořili tak Nový nový Hollywood. K řadě velkých hitů dekády stále patřily Lucasovy i Spielbergovy filmy, ale velmi úspěšní byli také o něco mladší režiséři: James Cameron s filmy *Terminátor* a *Terminátor 2: Den zúčtování*, Tim Burton a jeho *Beetlejuice* a *Batman*, a také Robert Zemeckis s filmy *Návrat do budoucnosti* a *Falešná hra s kráľkem Rogerem*. Většinu úspěšných filmů devadesátých let natočili představitelé obou po sobě jdoucích vln režisérů hollywoodské renesance: diváky oslovil Spielbergův *Jurský park*, De Palmův *Mission: Impossible* (1996), Lucasovy *Star Wars: Epizoda I – Skrytá hrozba* a vedle nich Zemeckisův *Forrest Gump* (1994), Cameronův *Titanic* a Burtonova *Ospalá díra* (*Sleepy Hollow*, 1999).

Mainstreamový film oživili rovněž mimohollywoodští tvůrci, přičemž mnozí z nich přišli ze zahraničí. Tony a Ridley Scottové z Británie, Peter Weir a Fred Schepisi z Austrálie, Wolfgang Peterson z Německa, Paul Verhoeven z Nizozemska a Renny Harlin z Finska. Také



12.49

s.  
618–619

Nový  
Hollywood  
a nezávislá  
filmová  
tvorba

kapitola 12  
Filmové  
umění  
a dějiny  
filmu

část VI  
Dějiny  
filmu

▲ „Velmi se mi zamlouvá, že nejsem nezávislým filmařem. Rád jsem pracoval v rámci systému. A obdivoval jsem mnoho starších režisérů, kteří byli takzvaní nájemní režiséři. Jako například Victor Fleming, jenž řadu let pracoval na smlouvu

u MGM... právě tam natočil film *Stateční kapitáni* (*Captains Courageous*, 1937). A jak známo, také svá nejslavnější díla: *Čaroděj ze země Oz* a *Jih proti Severu*.“ Steven Spielberg, producent a režisér

12.49 *Špinavé ulice*. Ve slavné scéně, zachycující rvačku v kulečnickové herně, Scorsese využívá inscenování do hloubky prostoru a velkou hloubku pole.



režisérky zaznamenaly během osmdesátých a devadesátých let komerční úspěchy, jako třeba Amy Heckerlingová (*Zlaté časy na Ridgemont High – Fast Times at Ridgemont High*, 1982, a *Kdo-pak to mluví – Look Who's Talking*, 1989), Martha Coolidgeová (*Dívka z údolí – Valley Girl*, 1983, či *Popínavá růže – Rambling Rose*, 1991) nebo Penelope Spheerisová (*Waynův svět*).

Někteří nezávislí filmaři se dokázali prosadit i v rámci mainstreamu, když natočili film s průměrným rozpočtem, jež obsadili slavnými hvězdami. David Lynch se od své děsuplné prvotiny *Mazací hlava (Eraserhead)*, 1977) dostal ke kultovní klasice *Modrý samet*, zatímco Kanadčan David Cronenberg, specialista na nízkorozpočtové horory jako například *Mrazení (Shivers)*, 1975), se dočkal většího uznání díky filmům *Mrtvá zóna (The Dead Zone)*, 1983; 12.50) a *Moucha*. Nový nový Hollywood vstřebal i některé zástupce menšin, kteří dříve působili v oblasti nezávislé kinematografie. Wayne Wang byl nejúspěšnějším asijsko-americkým filmařem (*Hledá se Čan – Chan Is Missing*, 1982, či *Kouř – Smoke*, 1995). Spike Lee (*Ona to musí mít, Malcolm X*) ukázal cestu mladým africko-americkým režisérům, jako jsou Reginald Hudlin (*House Party*), John Singleton (*Chlapci ze sousedství*), Mario van Peebles (*Říše drog – New Jack City*, 1991) či Allen a Albert Hughesové (*Hrozba společnosti*).

■ Další režiséři zůstávali nezávislími a stáli více či méně na okraji zájmu velkých studií. Jim Jarmusch ve svých filmech *Podivnější než ráj* a *Mimo zákon (Down by Law)*, 1986) předvádí neobvykle decentrované vyprávění plné nic nedělajících ztroskotanců 12.51. Allison Andersová pojednává o současných zkušenostech mladých nespokojených žen žijících jak v malých městech (*Natankovat, najíst se a vyspat – Gas, Food, Lodging*, 1992), tak i centrech metropolí (*Můj bláznivý život – Mi Vida Loca*, 1993). Podobně se ve filmu *Prostě jen další holka v metru* Leslie Harrisová soustředí na problémy městských žen různých etnik.

Ze stylistického hlediska se během osmdesátých a devadesátých let neobjevilo žádné soudržnější filmové hnutí. Většina mladých režisérů hlavního proudu pokračovala v tradicích klasické americké kinematografie. Kontinuální stříhová skladba zůstávala normou, stejně jako jasné označení časových přechodů a vývoje syžetu. Některé tvůrci zpestřili tradiční hollywoodské vyprávěcí strategie buď novými, anebo znovu zavedenými vizuálními postupy. Například Spielberg počínaje filmem *Čelisti* využíval záběry s velkou hloubkou pole připomínající *Občana Kanea* 5.39, 12.52. Lucas vyvinul postup řízeného pohybu při natáčení miniatur a modelů pro filmy *Star Wars* a jeho firma Industrial Light & Magic (ILM) se stala vůdčím činitelem v oblasti zvláštních efektů. A byli to opět Spielberg a Lucas, kteří se zasloužili o zavedení digitálního zvuku a příslušné vybavení kin.

Méně financované hollywoodské filmy rozvíjely okázalejší styly. Například ve filmech *Taxikář, Zuřící býk* (s. 566–571) nebo *Věk nevinosti (The Age of Innocence)*, 1993) Scorsese používal pohyby kamery a zpomalených záběrů k zesílení emoční působivosti scén. Pokud jde o stylistické postupy, ještě odvážnějším byl Brian De Palma. Jeho filmy se honosí velmi dlouhými záběry, překvapujícími kompozicemi záběrů nad hlavami postav nebo nejrůznějšími způsoby využití děleného obrazu. Coppola zase experimentoval se zrychleným pohybem v černobílém filmu *Dravé ryby*, nebo ve filmu *Tucker: Člověk a jeho sen (Tucker)*, 1988) aranžoval telefonní rozhovor do popředí i do pozadí jediného záběru. Pro adaptaci Stokerova románu použil staromódní zvláštní efekty, aby svému *Draculovi* dodal patřičnou dobovou atmosféru.

Několik z nově přichozích režisérů obohatilo žánrové, narativní i stylistické konvence hollywoodského mainstreamu. Jeden z těchto příkladů jsme už viděli, když jsme analyzovali film Spíkea Leea *Jednej správně* (s. 524–529). Dalším zajímavým příkladem je *Klub šťastných žen (The Joy Luck Club)*, 1993; 12.53) Waynea Wanga. Film



12.50



12.51



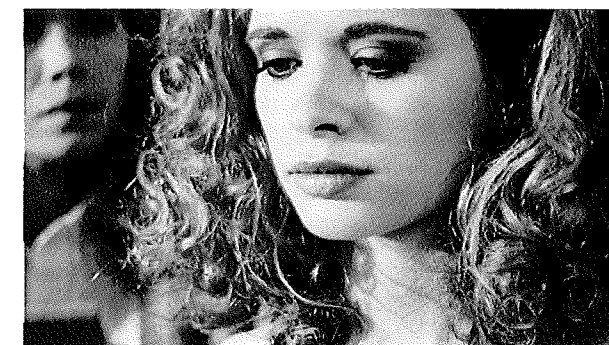
12.52



12.53



12.54



12.55

s.  
620–621

Nový  
Hollywood  
a nezávislá  
filmová  
tvorba

kapitola 12  
Filmové  
umění  
a dějiny  
filmu

část VI  
Dějiny  
filmu

■ Ohlédli jsme se zpět k podzimní sezoně roku 1994 a položili si otázku, zdali se hollywoodská filmová tvorba od těch dob opravdu tolik změnila. Viz „Fantasy franchises, or franchise fantasies?“. [www.davidbordwell.net/blog/?p=1043](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=1043)

12.50 *Mrtvá zóna*. Hrdina má nadpřirozené schopnosti – pronásledují ho předtuchy budoucích událostí. V této scéně se mu zdá, že hoří.

12.51 *Podivnější než ráj*. Eva a Willie, apatičtí protagonisté filmu. Jarmusch vysvětluje: „Tyto postavy procházejí světem filmu

jaksi nazdařbůh, bezúčelně, jako by hledaly včerejší den nebo tak něco.“

12.52 *Jurský park*. Spielberg se vrací k Wellesově kompozici záběru do hloubky prostoru.

12.53 *Klub šťastných žen*.

12.54 *Potře s Arizonou*. Jízda kamery v širokoúhlém záběru následuje dítě lezoucí po podlaze a pod nábytkem.

12.55 *Vzájemná důvěra*. Melodramatickou scénu mezi matkou a dcerou umocňuje inscenování do hloubky prostoru a sefvěný detail.

se odehrává v prostředí čínsko-amerických rodin a soustředí se na čtyři matky, které emigrovaly do Spojených států amerických, a jejich čtyři už asimilované dcery. Příběhy žen se pevně drží narativních principů, jež upomínají na *Občana Kanea*. Když se tři dosud žijící matky sejdou na pravidelném setkání, vzpomínají na své životy před příchodem do Ameriky, přičemž každé z nich je věnován dlouhý flashback. Avšak syžet nabízí také flashbacks sledující zkušenosti všech čtyř dcer ze života v USA. Z toho všeho vzniká bohatá směsice dramatických i tematických paralel. Někdy taková srovnání životů matky a dcery vytvářejí ostré kontrasty, jindy pak zdůrazňují, že i mezi generacemi existují podobnosti. *Voice-over* komentáře žen pokaždé divákům naznačují přechody ve vyprávění, zatímco režisérovi i jeho scenáristům umožňují, aby konvencí flashbacku využili k zesílení emocionálního účinku filmu.

Podobné snahy o úpravy konvencí postupují i dílem dalších nezávislých režisérů. Bratři Joel a Ethan Coenové berou každý svůj film jako záminku ke zkoumání výrazových možností kinematografie. V *Potížích v Arizoně* dosahují nadsázky ve stylu komiksů pomocí rychlé jízdy kamery v kombinaci s detaily zachycenými zkreslujícím širokouhlým objektivem 12.54. Tak trochu podobný přístup lze vidět v *road movie* s homosexuální tematikou *Konec se blíží* (*The Living End*, 1992) Gregga Arakiho. Hal Hartley ve filmech, jako je třeba *Vzájemná důvěra* (*Trust*, 1990), tlumí melodramatický syžet pomalu plynoucími zadumanými detaily a dynamickými kompozicemi záběrů 12.55.

Nezávislí režiséři během osmdesátých a devadesátých let experimentovali také s narativním uspořádáním. *Barton Fink* (1991) bratří Coenů přechází nenápadně od satirického portrétu Hollywoodu třicátých let do halucinační představy. Tarantinovy filmy *Gauneři* a *Pulp Fiction: Historky z podsvětí* si pohrávají s časem fabule a časem syžetu způsobem, jenž připomíná složité flashbacks ze čtyřicátých let. Na rozdíl od flashbacků v *Klubu šťastných žen* navíc nejsou

přechody mezi nimi motivovány vzpomínkami postav, ale divák je nucen sám rozluštit, k čemu různé časové přesuny slouží. Ve filmu *Dcery prachu* (*Daughters of the Dust*, 1991) Julie Dashová využívá košatý jazyk afrického etnika Gullah a zkoumá složité časové schéma, které propojuje přítomnost s budoucností. V jedné scéně například optický efekt umožní postavám letmo zahlédnout dítě, které se ještě nenarodilo.

■ V osmdesátých a devadesátých letech mladší režiséři pracující pro velká studia přizpůsobovali klasické konvence modernímu vkusu, zatímco energická tradice nezávislé kinematografie začala posouvat vlastní limity. V prvních letech nového tisíciletí tyto dva proudy nakonec splynuly do překvapivého spojení. Jak si nezávislé filmy získávaly stále větší zájem publika, velká studia horlivě zřizovala distribuční společnosti, jako například Miramax nebo October Films. Většina médií podporovala dojem, že Hollywood byl rozvrácen nezávislou filmovou tvorbou, avšak ve skutečnosti měla velká studia stále víc a víc pod kontrolou, jakým způsobem se původně nezávislé filmy dostávaly k divákům. Sundance Film Festival, který byl založen jako fórum pro mimohollywoodskou scénu, se později stal místem pro obchod s talenty a velká studia často kupovala filmy jen proto, aby pak jejich autory zatáhla do komerčnějších projektů. Třeba Kevin Smith po úspěchu s *Mladými muži za pultem* natočil pro Universal film *Flákači* (*Mallrats*, 1995), krotkou komedii pro dvacátníky. Stejně tak byl Robert Rodriguez poté, co na sebe upozornil mikrorozpočtovým a velice úspěšným filmem *El Mariachi*, najat k režimování jeho remaku, ryze akčního snímku *Desperado* (1995) s Antoniem Banderasem v hlavní roli.

■ Některé vysokorozpočtové filmy nezávislých režisérů přece jen představovaly zřetelně experimentální postupy. Kevin Smith řeší otázku katolické doktríny ve hvězdami nabitém filmu *Dogma* (1999). David O. Russell, jenž se prosadil v rámci oficiálního filmového průmyslu svými

svéráznými komediami *Leštit tágo* (*Spanking the Monkey*, 1994) a *Flirtování s katastrofou* (*Flirting with Disaster*, 1996), režíroval v okázalém stylu digitálního věku akční film *Tři králové*, kritizující válečný konflikt v Perském zálivu. Podle vzoru *Pulp Fiction* si začaly s narativní formou odvážněji pohrávat i filmy velkých studií. Například žánrový thriller *Šestý smysl* navádí diváky, aby ho zhlédli ještě jednou, pokud chtějí odhalit, jak je filmová narace zmátla. Příběhy mohou být vyprávěny pomocí složitých flashbacků, jako je tomu ve filmu Stevena Soderbergha *Angličan* (*The Limey*, 1999; 12.56). (Viz též Zblízka: Jak si pohrát s časem fabule, s. 120–122). Film také může odhalit, že nějaká postava je imaginární představou jiné postavy (*Klub rváčů*), že nějaká postava se ocitá v mozku někoho jiného (*V kůži Johna Malkoviche*), případně, že vnější svět je pouhou iluzí vytvořenou sofistikovaným softwarem (*Matrix*) či spisovatelem (*Horší to už nebude – Stranger than Fiction*, 2006). V ochotě experimentovat s matoucími a dráždivými způsoby narace začalo mnoho amerických studiových filmů soupeřit se svými evropskými protějšky, jako byly *Prolomit vlny*, *Srdcová sedma* a *Lola běží o život*.

■ Na začátku nového století byla řada těch nejpronikavějších hollywoodských filmů vytvořena novou silnou generací filmařů, kteří se narodili v šedesátých a sedmdesátých letech a vyrůstali v době videa, videoher a internetu. Stejně jako jejich předchůdci i tito režiséři měnili formální a stylistické konvence klasické kinematografie, přičemž své inovace přizpůsobovali také širšímu publiku.

## Hongkongský film 80. a 90. let

Zatímco režiséři Nového Hollywoodu předělávali americké filmy, mladá generace hongkongských filmařů našla oporu v místním průmyslu a proměnila jeho tradiční žánry i tvůrčí metody. Výsledkem toho nebylo pouze jednotné filmové hnutí, ale celá regionální kinematografie

s výraznou identitou. Hongkongské inovace ve stylu a stavbě vyprávění významně ovlivnily filmovou tvorbu na celém světě, a to i v 21. století.

V Hongkongu se filmy vyráběly už v období němé kinematografie i během třicátých let, avšak druhá světová válka tuto produkci zastavila. K oživení průmyslu došlo v padesátých letech, tedy v době, kdy byla nejsilnějším studiem společnost Shaw Brothers. Ta vlastnila síť kin po celé východní Asii a využívala Hongkong jako svou základnu pro výrobu filmů v mnoha jazycích, především v mandarínské čínštině. Shaw Brothers produkovala filmy různých žánrů, ovšem k nejuspěšnějším patřily dynamické krvavé šermířské filmy, takzvané *wu-sia pchien* („příběhy bojové ušlechtilosti“). V sedmdesátých letech se do popředí dostala společnost Golden Harvest, v jejíž *kung-fu* filmech zazářil Bruce Lee. Ačkoli Lee, než v roce 1973 zemřel, dokončil pouhé čtyři *kung-fu* filmy, dokázal přitáhnout k hongkongské kinematografii celosvětovou pozornost a navždy ji ztotožnil s filmy hýřícími akrobatickými a násilnými akcemi.

V té době tvořilo mnoho významných filmařů. Nejslavnějším z nich je King Hu, jenž začínal jako režisér společnosti Shaw Brothers. Jeho filmy jako třeba *Dragon Inn* (*Lung-men kche-čan*, 1967) a *Stateční 5.69* obohatily žánr



12.56

■ Proč některým filmařům trvá tak dlouho, než natočí další film? Možné důvody probíráme v článku „Running on almost empty“. [www.davidbordwell.net/blog/?p=367](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=367)

12.56 *Angličan*. Záhadný obraz, který se vrací: může být vykládán buď jako flashback hrdinovy cesty do USA, nebo flashforward jeho návratu do Británie, jež zachycuje závěrečná scéna filmu.

s.  
622–623

Nový  
Hollywood  
a nezávislá  
filmová  
tvorba

kapitola 12  
Filmové  
umění  
a dějiny  
filmu

část VI  
Dějiny  
filmu

■ Někteří nezávislí filmaři využívají jisté senzacnosti, aby ke svému dílu upoutali pozornost. Píšeme o tom v článku „Visionary Outlaw Mavericks on the dark edge; or, Indie Guignol“. [www.davidbordwell.net/blog/?p=339](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=339)

■ K diskusi o režiséru Jamesi Mangoldovi a o jeho vztahu k tradicím klasické hollywoodské filmové tvorby viz článek „Legacies“. [www.davidbordwell.net/blog/?p=1261](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=1261)



wu-sia pchien o graciézní šermířské souboje ve vzduchu a nápaditou střihovou skladbu. Chang Cheh, další z režisérů společnosti Shaw Brothers, proměnil filmy s šermířskými souboji na násilná mužská melodramata, jako je například *Jednoruký šermíř* (*Tu-pej tao*, 1966), načež se specializoval na okázalé kung-fu filmy, třeba *Zmrzačení mstitele* (*Cchan čchüe*, 1978). Hu ani Cheh sami bojují umění neprovozovali, avšak další režisér, Lau Kar Leung, než se stal plnohodnotným režisérem, pracoval jako choreograf akčních scén, a tak není divu, že se v jeho filmech, například *36. komnata Shaolinu* (*Šao-lin san š'liou fang*, 1978) nebo *Bojovník s tyčí osmi trigramů* (*Wu-lang pa-kua kun*, 1984), objevuje řada oslnivých technik bojového umění.

Začátkem osmdesátých let kung-fu filmy ztrácely na popularitě. Společnost Shaw Brothers přestala produkovat filmy a soustředila se na výnosnější podnikání v oblasti televizní zábavy. Tou dobou přicházela ke slovu nová generace filmařů. Část z nich neměla takřka žádné formální vzdělání, ale vyrostla v prostředí filmového průmyslu, jako kaskadéři a představitelé bojovníků. Z některých se pak stali režiséři: Yuen Woo-ping, Corey Yuen, jenž natočil *Red Force 2* (*Wong ga si je*, 1985), a také Sammo Hung Kam Bo, choreograf, režisér a herec řady působivých akčních filmů, jako je třeba *Poslední kondor* (*Dung fong tuk ying*, 1987).

Tím nejslavnějším, kdo prošel zkušenostmi studiového systému, byl Jackie Chan, který nejdříve hrál ve filmech kopírujících styl Bruce Leea a posléze si našel vlastní místo jako protagonista komediálních kung-fu filmů. *Mistrův syn* (*Jui kuen*, 1978) Yuen Woo-pinga z něj v celé Asii učinil hvězdu, což mu dodalo kuráž, aby začal režírovat vlastní filmy. Začátkem osmdesátých let si Chan a jeho kolegové uvědomili, že kung-fu filmy by se daly včlenit do akčních filmů v hollywoodském stylu. A tak natočil dobrodružný historický film *Projekt A* (*A gai waak*, 1983) či policejní drama ze současnosti *Police Story*, v nichž také

hrál. Tyto i jiné jeho filmy byly nesmírně úspěšné po celé Asii. Částečně kvůli hvězdné osobnosti Jackieho Chana, který ztělesňoval roztomile legrační postavy, a zčásti proto, že předváděl důmyslné a nebezpečné akční scény 6.47–6.49.

Jiná skupina filmařů měla o něco lepší odborné vzdělání, přičemž mnozí navštěvovali filmové školy v USA nebo ve Velké Británii. Když se Ann Hui, Allen Fong a další vrátili do Hongkongu, našli uplatnění v televizi, než začali točit vlastní celovečerní filmy. Časem se jim podařilo vytvořit specifický druh umělecké kinematografie, která upoutávala pozornost na mezinárodních festivalech. Jedním z děl, které sem můžeme zařadit, byl film *Na rozbourřeném moři* (*Tou bun no hoi*, 1982) režisérky Ann Hui. Většina tvůrců této skupiny se však držela nezávislých filmových společností, jež natáčely komedie, dramata i akční filmy. Vůdčím představitelům zmíněného trendu byl Tsui Hark. Jako režisér a producent oživil a předělal řadu žánrů: šermířskou fantasy (*Hora Shu – Suk san: San Suk saan geen hap*, 1983), romantickou komedii (*Šanghajské noci – Seung Hoi ji yau*, 1984), dobrodružný historický film (*Bojovnice z Pekingské opery – Do ma daan*, 1986; 12.57), nadpřirozenou romanci (*Duch krásné dívky – Sinnui yauwan*, 1987; režie Ching Siu Tung) i klasický kung-fu film (*Tenkrát v Číně – Wong Fei Hung*, 1991).

Tsui Hark si uvědomoval úspěch moderně pojatých filmů o policistech a gangsterech, a proto se dal dohromady s Johnem Wooem a natočili *Lepší zítřek* (*Ying hung boon sik*, 1986), remake filmu z šedesátých let 12.58. John Woo byl vlastně tvůrcem, který stál někde mezi těmito dvěma skupinami: byl úspěšným režisérem studiových komedií sedmdesátých let a spolupráce s producentem Tsuiem Harkem pro něj znamenala určitý návrat na výsluní. *Lepší zítřek* se stal jedním z nejúspěšnějších hongkongských filmů osmdesátých let a z charismatického herce jménem Chow Yun Fat rázem učinil populární hvězdu. Tým Tsui Hark, John Woo a Chow Yun Fat následně natočil ještě pokračování

*Lepší zítřek 2* (*Ying hung boon sik II*, 1987) a dále pak svěží a spektakulární příběh o nečekaném spojení mezi zabijákem a detektivem nazvaný *Killer*, který Wooa proslavil na Západě 12.59.

Hongkongská kinematografie osmdesátých a začátku devadesátých let se řtila vpřed téměř nekontrolovanou rychlostí. Uspěchané produkční plány nedávaly dost času na přípravu scénářů, což vedlo k tomu, že syžety, vycházející z čínské mytologie a hollywoodských žánrů, nejsou tak soudržné, jak tomu bývá u amerických filmů. Postrádají pevné vazby příčin a následků a upřednostňují náhodnější a útržkovité uspořádání. To ovšem nemá naznačovat nahodilost každodenního života, jak tomu bylo v italském neorealismu, ale spíše umožnit snadnější vkládání honiček a soubojů. Choreografie akčních sekvencí bývaly pečlivě připravovány, zatímco scény mezi nimi se často improvizovaly a natáčely narychlo. Stejně tak kung-fu filmy balancovaly mezi patosem a přihlouplou komedií, a tento sklon k směšování nálad jim vydržel i během osmdesátých let. Například v *Lepším zítřku* se Tsui Hark objevuje v groteskní mezihře s violoncellem. Kvůli uspěchanému natáčení končily syžety často nečekaně, třeba velkolepě pojatou akční scénou, a nikoli epilogem, který by navodil patřičnou náladu. Jednou z inovací, o něž se postaral Tsui Hark, bylo poněkud uspokojujější zakončení příběhu, jako třeba konec na vlakovém nádraží ve filmu *Šanghajské noci*, v němž se dav pohybuje v rytmu doprovodné písně.

Z hlediska vizuálního stylu posunuli hongkongští režiséři akční film k novému stupni vzrušení. Zabijáci (muži i ženy) skáčou a střelí ve zpomaleném pohybu, přičemž létají vzduchem podobně jako šermíři a kung-fu bojovníci ve filmech ze sedmdesátých let. John Woo, jenž býval asistentem Changa Cheha, dovedl některé z těchto záběrů až do krajnosti. Tito režiséři rovněž rozvinuli okázalé barevné pojetí svých filmů: sytější červené, modré a žluté barvy září v zakouřených nočních podnikcích či úzkých uličkách.

David Bordwell se mimo jiné zajímá o hongkongskou kinematografii, a proto o ní často píše na svém blogu. Pojednání o Edwardu Yungovi a Charlesi Wangovi najdete v článku „Two Chinese men of the cinema“.  
[www.davidbordwell.net/blog/?p=1097](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=1097)

O filmu *Na východě ďábel, na západě jed* (*Dung che sai duk*, 1994) viz „Ashes to Ashes (Redux)“.  
[www.davidbordwell.net/blog/?p=3133](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=3133)

K stylistickému rozboru filmu *Dvě esa* (*Ččakpčhā*, 2006) viz článek „A glance at blows“.  
[www.davidbordwell.net/blog/?p=3208](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=3208)



12.57



12.58



12.59

12.57 *Bojovnice z Pekingské opery*. Rychlé pohyby z mimoobrazového prostoru do prostoru v obraze a naopak jsou pro hongkongský filmový styl charakteristické. V tomto záběru se tři hrdinky dívají z okna, přičemž v popředí se objeví šerif a jeho zajatec.

12.58 *Lepší zítřek*. Wooův dluh westernu: velmi působivý dlouhý záběr, jak hrdina kráčí vstříc svému osudu.

12.59 *Killer*. Policiajt a zabiják jako pokrevní bratři.

s.  
624–625

Hongkongský  
film  
80. a 90. let

kapitola 12  
Filmové  
umění  
a dějiny  
filmu

část VI  
Dějiny  
filmu

Až do devadesátých let tento nerealisticky laděný způsob osvětlování zůstal obchodní značkou hongkongské kinematografie 12.60. A především: vše bylo obětováno neustálému pohybu, dokonce i během dialogových scén kamera a postavy málokdy setrvaly na jednom místě.

S cílem nabudit diváky vycházela nová generace režisérů akčních filmů z inovací King Hua a jeho současníků. Vyvinuli rychlou, *staccato* stříhovou skladbu založenou na tempu technik bojových umění a představení Pekingské opery, střídající svižný pohyb a náhlé pauzy. Pokud byl záběr komponován jednoduše, mohla být akce sestřizena tak, že plyne přes stříhy velmi rychle, zatímco další stříh mohl zdůraznit klidový moment 12.61–12.63. Většina hongkongských režisérů asi netušila o existenci sovětské montážní školy, avšak jejich úsilí zburcovat diváky pomocí výrazného pohybu a stříhové skladby – tedy díky estetickým kvalitám, jež jsou filmu vlastní – znovu oživovalo myšlenky a snahy filmových tvůrců dvacátých let.

V devadesátých letech se schylovalo ke konci zlaté éry hongkongské akční kinematografie. Jackie Chan, John Woo, Chow Yun Fat, Sammo Hung Kam Bo a hvězda akčních filmů Jet Li začali pracovat v Hollywoodu. Yuen Woo-ping byl choreografem akčních scén filmů *Matrix* a *Tygra a drak*. Hospodářský pokles Hongkongu po jeho návratu pod čínskou správu roku 1997 způsobil úpadek místního filmového průmyslu. Jakmile začal Hollywood hongkongské filmy napodobovat, jako třeba ve *Střelcích na útěku* (*The Replacement Killers*, 1998), diváci v Hongkongu přicházeli americkým filmům na chuť. Ve stejné době nabýval na ctí žádost proud umělecké kinematografie a festivalové poroty oceňovaly například nekonvenční díla Wong Kar Waie (viz analýzu filmu *Chungking Express*, s. 542–547). Tradice akčního filmu udržovalo jen několik režisérů, jako třeba Johnnie To svým lakonickým filmem noir *Střelba* (*Cheung fo*, 1999), jež do žánru gangsterky vnáší uměřenost a obrazovou abstrakci.



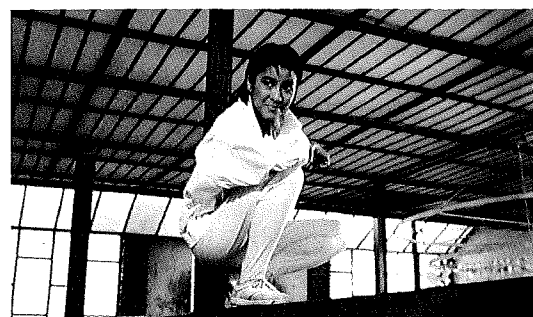
12.60



12.61



12.62



12.63

s.  
626–627

Hongkongský  
film  
80. a 90. let

kapitola 12  
Filmové  
umění  
a dějiny  
filmu

část VI  
Dějiny  
filmu

## Kam dál

### Obecně

- Allen, Robert C. – Gomery, Douglas: *Film History: Theory and Practice*. New York, Random House 1985.
- Bordwell, David: *On the History of Film Style*. Cambridge (MA), Harvard University Press 1997.
- Gomery, Douglas: *The Hollywood Studio System: A History*. London, BFI 2005.
- Lanzoni, Rémi Fournier: *French Cinema: From Its Beginnings to the Present*. New York, Continuum 2002.
- Luhr, William (ed.): *World Cinema Since 1945*. New York, Ungar 1987.
- Salt, Barry: *Film Style and Technology: History and Analysis*. London, Starword 1992.
- Thompsonová, Kristin – Bordwell, David: *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. Praha, AMU/NLN 2007.

### Němý film

- Abel, Richard: *The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896–1914*. Berkeley, University of California Press 1994.
- Allen, Robert C.: *Vaudeville and Film, 1895–1915: A Study in Media Interaction*. New York, Arno Press 1980.
- Brewster, Ben – Jacobs, Lea: *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford, Oxford University Press 1997.
- Cherchi Usai, Paolo: *Silent Cinema: An Introduction*. London, BFI 2000.
- Cherchi Usai, Paolo – Codelli, Lorenzo (eds.): *Before Caligari: German Cinema, 1895–1920*. Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine 1990.
- Dibbets, Karl – Hogenkamp, Bert (eds.): *Film and the First World War*. Amsterdam, Amsterdam University Press 1995.
- Elsaesser, Thomas (ed.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London, BFI 1990.

- Fell, John L. (ed.): *Film Before Griffith*. Berkeley, University of California Press 1983.
- Fullerton, John (ed.): *Celebrating 1895: The Centenary of Cinema*. Sydney, John Libbey 1998.
- Grieverson, Lee – Krämer, Peter (eds.): *The Silent Cinema Reader*. London, Routledge 2004.
- Gunning, Tom: *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. Urbana – Chicago, University of Illinois Press 1991.
- Hammond, Paul: *Marvelous Méliès*. New York, St. Martin's Press 1975.
- Hendricks, Gordon: *The Edison Motion Picture Myth*. Berkeley, University of California Press 1961.
- Leyda, Jay – Musser Charles (eds.): *Before Hollywood: Turn-of-the-Century Film from American Archives*. New York, American Federation of the Arts 1986.
- Musser, Charles: *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley, University of California Press 1991.
- Musser, Charles: *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York, Scribner 1991.
- Pratt, George (ed.): *Spellbound in Darkness*. Greenwich (CT), New York Graphic Society 1973.
- Rossell, Deac: *Living Pictures: The Origins of the Movies*. Albany, State University of New York Press 1998.
- Tsivian, Yuri (ed.): *Testimoni silenziosi: Film russi 1908–1919*. Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine 1989.
- Youngblood, Denise: *The Magic Mirror: Movie-making in Russia, 1908–1918*. Madison, University of Wisconsin Press 1999.

### Klasický hollywoodský film

- Balio, Tino (ed.): *The American Film Industry*. Madison, University of Wisconsin Press 1985.
- Bordwell, David – Staiger, Janet – Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema: Film*

12.60 *Nejdelší noc* (*Am faa*, 1998). Stylizované světelné bloky.

12.62 ...odstředivou silou uhodí gaunera (15 okének)...

12.61 *Red Force 2*. Rázná stříhová skladba: V záběru trvajícím pouhých sedm okének se Michelle Yeoh rychle rozhoupe...

12.63 ...a poté hladce doskočí do úlevné pozice na zábradlí (17 okének).



- Style and Mode of Production to 1960*. New York, Columbia University Press 1985.
- Bowser, Eileen: *The Transformation of Cinema, 1907–1915*. New York, Scribner 1990.
- Brownlow, Kevin: *The Parade's Gone By*. New York, Knopf 1968.
- DeBauche, Leslie Midkiff: *Reel Patriotism: The Movies and World War I*. Madison, University of Wisconsin Press 1997.
- Gomery, Douglas: *Shared Pleasures: A History of American Moviegoing*. Madison, University of Wisconsin Press 1992.
- Hampton, Benjamin B.: *History of the American Film Industry*. New York, Dover 1970 (pův. vyd. 1931).
- Keil, Charlie: *Early American Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking, 1907–1918*. Madison, University of Wisconsin Press 2001.
- Keil, Charlie – Stamp, Shelley (eds.): *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices*. Berkeley, University of California Press 2004.
- Koszarski, Richard: *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915–1928*. New York, Scribner 1990.
- Staiger, Janet: *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton (NJ), Princeton University Press 1992.
- Vasey, Ruth: *The World According to Hollywood, 1928–1939*. Madison, University of Wisconsin Press 1997.

### Německý expresionismus

- Barlow, John D.: *German Expressionist Film*. Boston, Twayne 1982.
- Budd, Mike (ed.): *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*. New Brunswick (NJ), Rutgers University Press 1990.
- Eisner, Lotte: *F. W. Murnau*. Berkeley, University of California Press 1983.
- Eisner, Lotte: *Fritz Lang*. New York, Oxford University Press 1977.
- Eisner, Lotte: *The Haunted Screen*. Berkeley, University of California Press 1969.

- Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler*. Princeton (NJ), Princeton University Press 1947.<sup>1</sup>
- Kreimeier, Klaus: *The UFA Story: A History of Germany's Greatest Film Company 1918–1945*. New York, Hill & Wang 1996.
- Myers, Bernard S.: *The German Expressionists*. New York, Praeger 1963.
- Robinson, David: *Das Cabinet des Dr. Caligari*. London, BFI 1997.
- Selz, Peter: *German Expressionist Painting*. Berkeley, University of California Press 1957.
- Scheunemann, Dietrich (ed.): *Expressionist Film: New Perspectives*. Rochester (NY), Camden House 2003.
- Thompson, Kristin: *Herr Lubitsch Goes to Hollywood: German and American Film After World War I*. Amsterdam, Amsterdam University Press 2005.
- Willett, John: *Expressionism*. New York, McGraw-Hill 1970.
- Willett, John: *The New Sobriety: Art and Politics in the Weimar Republic, 1917–1933*. London, Thames & Hudson 1978.

### Francouzský impresionismus

- Abel, Richard: *French Cinema: The First Wave, 1915–1929*. Princeton (NJ), Princeton University Press 1984.
- Abel, Richard: *French Film Theory and Criticism, 1907–1939*. Vol. 1. Princeton (NJ), Princeton University Press 1988.
- Brownlow, Kevin: „Napoleon“: *Abel Gance's Classic Film*. New York, Knopf 1983.
- Clair, René: *Cinema Yesterday and Today*. New York, Dover 1972.
- King, Norman: *Abel Gance: A Politics of Spectacle*. London, BFI 1984.

### Sovětská montážní škola

- Bordwell, David: *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge (MA), Harvard University Press 1993.
- Bowlt, John (ed.): *Russian Art of the Avant-Garde*. New York, Viking Press 1973.

- Carynyk, Marco (ed.): *Alexander Dovzhenko: Poet as Filmmaker*. Cambridge (MA), MIT Press 1973.
- Kepley, Vance jr.: *In the Service of the State: The Cinema of Alexander Dovzhenko*. Madison, University of Wisconsin Press 1986.
- Kepley, Vance jr.: *The End of St. Petersburg*. London, I. B. Tauris 2003.
- Levaco, Ronald (ed.): *Kuleshov on Film*. Berkeley, University of California Press 1974.<sup>2</sup>
- Leyda, Jay: *Kino*. Princeton (NJ), Princeton University Press 1983.
- Lodder, Christina: *Russian Constructivism*. New Haven (CT), Yale University Press 1983.
- Michelson, Annette (ed.): *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley, University of California Press 1984.
- Nilsen, Vladimir: *The Cinema as a Graphic Art*. New York, Hill & Wang 1959.
- Petric, Vlada: *Constructivism in Film: The Man with a Movie Camera – A Cinematic Analysis*. London, Cambridge University Press 1987.
- Pudovkin, V. I.: *Film Technique and Film Acting*. New York, Grove Press 1960.
- Schnitzer, Luda – Schnitzer, Jean – Martin, Marcel (eds.): *Cinema and Revolution*. New York, Hill & Wang 1973.
- Taylor, Richard: *The Politics of the Soviet Cinema, 1917–1929*. Cambridge, Cambridge University Press 1979.
- Taylor, Richard (ed.): *Eisenstein Writings 1934–1947*. Vol. 3. London, BFI 1996.<sup>3</sup>
- Taylor, Richard (ed.): *S. M. Eisenstein: Writings 1922–1934*. Vol. 1. London, BFI 1988.
- Taylor, Richard – Glenny, Michael (eds.): *Eisenstein: Towards a Theory of Montage*. Vol. 2. London, BFI 1991.
- Taylor, Richard – Christie, Ian (eds.): *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. London, Routledge 1991.
- Taylor, Richard – Christie, Ian (eds.): *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in*

- Documents, 1896–1939*. Cambridge (MA), Harvard University Press 1988.
- Taylor, Richard – Powell, William (eds.): *Beyond the Stars: The Memoirs of Sergei Eisenstein*. Vol. 4. London, BFI 1995.
- Youngblood, Denise: *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918–1933*. Ann Arbor (MI), UMI Research Press 1985.

### Klasický hollywoodský film po příchodu zvuku

- Balio, Tino: *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*. New York, Scribner 1993.
- Balio, Tino (ed.): *Hollywood in the Age of Television*. Boston, Unwin Hyman 1990.
- Balio, Tino (ed.): *The American Film Industry*. Madison, University of Wisconsin Press 1985.
- Bordwell, David – Staiger, Janet – Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York, Columbia University Press 1985.
- Crafton, Donald: *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound 1926–1931*. New York, Scribner 1997.
- Koszarski, Richard (ed.): *Hollywood Directors, 1914–1940*. New York, Oxford University Press 1976.
- Maltby, Richard: *Harmless Entertainment: Hollywood and the Ideology of Consensus*. Metuchen (NJ), Scarecrow 1983.
- Maltby, Richard: *Hollywood Cinema*. Oxford, Blackwell 2003.
- Schatz, Thomas: *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*. Berkeley, University of California Press 1997.
- Silver, Alain – Ward, Elizabeth: *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. Woodstock (NY), Overlook Press 1979.
- Walker, Alexander: *The Shattered Silents: How the Talkies Came to Stay*. New York, Morrow 1979.
- Widescreen*, 1985, č. 21 (Velvet Light Trap).

### Italský neorealismus

- Armes, Roy: *Patterns of Realism*. New York, A. S. Barnes 1970.
- Bazin, André: *Cinema and Television. Sight and Sound* 28, 1958/1959, č. 1, s. 26–30.
- Bazin, André: *What Is Cinema?* Vol. 2. Berkeley, University of California Press 1971.
- Bondanella, Peter: *Italian Cinema from Neorealism to the Present*. New York, Ungar 1983.
- Brunette, Peter: *Roberto Rossellini*. New York, Oxford University Press 1987.
- Leprohon, Pierre: *The Italian Cinema*. New York, Praeger 1984.
- Liehm, Mira: *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present*. Berkeley, University of California Press 1984.
- Marcus, Millicent: *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton (NJ), Princeton University Press 1986.
- Overbey, David (ed.): *Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism*. London, Talisman 1978.
- Sitney, P. Adams: *Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics*. Austin, University of Texas Press 1995.

### Francouzská nová vlna

- Crisp, Colin: *The Classic French Cinema, 1930–1960*. Bloomington, Indiana University Press 1994.
- Godard, Jean-Luc: *Godard on Godard*. New York, Viking Press 1972.<sup>4</sup>
- Hillier, Jim (ed.): *Cahiers du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge (MA), Harvard University Press 1985.
- Hillier, Jim (ed.): *Cahiers du Cinéma: The 1960s: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge (MA), Harvard University Press 1986.
- Insdorf, Annette: *François Truffaut*. New York, William Morrow 1979.
- McCabe, Colin: *Godard: A Portrait of the Artist at Seventy*. New York, Farrar, Straus & Giroux 2003.
- Mussman, Toby (ed.): *Jean-Luc Godard*. New York, Dutton 1968.

- Neupert, Richard: *A History of the French New Wave Cinema*. Madison, University of Wisconsin Press 2007.
- Sterritt, David: *The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible*. Cambridge, Cambridge University Press 1999.
- Truffaut, François: *The Films in My Life*. New York, Simon & Schuster 1978.

### Nový Hollywood a nezávislá filmová tvorba

- Andrew, Geoff: *Stranger Than Paradise: Maverick Film-Makers in Recent American Cinema*. London, Prion 1998.
- Bordwell, David: *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley, University of California Press 2006.
- Diawara, Manthia (ed.): *Black American Cinema*. New York, Routledge 1993.
- Donahue, Suzanne Mary: *American Film Distribution: The Changing Marketplace*. Ann Arbor (MI), UMI Research Press 1987.
- Fuchs, Cynthia (ed.): *Spike Lee Interviews*. Jackson, University Press of Mississippi 2002.
- Goodwin, Michael – Wise, Naomi: *On the Edge: The Life and Times of Francis Coppola*. New York, Morrow 1989.
- King, Geoff: *American Independent Cinema*. Bloomington, Indiana University Press 2005.
- Levy, Emmanuel: *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*. New York, New York University Press 1999.
- Lewis, Jon (ed.): *The New American Cinema*. Durham (NC), Duke University Press 1998.
- McBride, Joseph: *Steven Spielberg: A Biography*. New York, Simon & Schuster 1997.
- McGilligan, Patrick: *Robert Altman: Jumping off the Cliff*. New York, St. Martin's Press 1989.
- Neale, Steve – Smith, Murray (eds.): *Contemporary Hollywood Cinema*. New York, Routledge 1998.
- Noriega, Chon A.: *Chicanos and Film: Representation and Resistance*. Minneapolis, University of Minnesota Press 1992.

- Pye, Michael – Myles, Lynda: *The Movie Brats: How the Film Generation Took Over Hollywood*. New York, Holt – Rinehart & Winston 1979.
- Reid, Mark A.: *Redefining Black Film*. Berkeley, University of California Press 1993.
- Thompson, Kristin: *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge (MA), Harvard University Press 1999.
- Thompson, Kristin: *The Frodo Franchise: The Lord of the Rings and Modern Hollywood*. Berkeley, University of California Press 2007.
- Welbon, Yvonne: „Calling the Shots: Black Women Directors Take the Helm”. *Independent* 15, 1992, č. 2, s. 18–22.

### Současný hongkongský film

- Bordwell, David: *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Cambridge (MA), Harvard University Press 2000.
- Fu, Poshek – Desser, David (eds.): *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*. Cambridge (MA), Cambridge University Press 2000.
- Charles, John: *The Hong Kong Filmography, 1977–1997*. Jefferson (NC), McFarland 2000.
- Logan, Bey: *Hong Kong Action Cinema*. London, Titan Books 1995.
- Teo, Stephen: *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*. London, BFI 1997.
- Yau, Esther C. M. (ed.): *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*. Minneapolis, University of Minnesota Press 2001.

### Doporučená DVD

Většina titulů zmiňovaných v této kapitole je k dispozici na DVD. Distribuční společnosti Kino International, dříve pod názvem Kino Video ([www.kino.com](http://www.kino.com)), a Image Entertainment ([www.image-entertainment.com](http://www.image-entertainment.com)) uvedly na trh mnoho starých klasických filmů.

Některé soubory raných filmů nabízejí dobrý přehled tvorby daného období, jednotlivých autorů nebo jsou sestaveny podle

žánrů. Jako úvodní seznámení s filmovou tvorbou do roku 1913 poslouží kolekce *Landmarks of Early Film* (1 disk, Image Entertainment), která obsahuje čtyřicet krátkých filmů. *Edison: The Invention of the Movies* (4 disky, Kino Video / Museum of Modern Art) zahrnuje 140 filmů z produkce Edisonovy filmové společnosti, včetně *Velké vlakové loupeže*. Disky obsahují též rozhovory s filmovými historiky a archiváři a jsou doplněny řadou dobových dokumentů – fotografiemi, ukázkami ze scénářů, reklamními materiály apod. Kolekce s názvem *The Movies Begin: A Treasury of Early Cinema 1894–1913* (5 disků, Kino Video) shromáždí 133 filmů a je řazena tematicky: disk 1 – „*The Great Train Robbery* and Other Primary works”, disk 2 – „*The European Pioneers*” (včetně filmů bratří Lumièrů a prvních britských filmařů), disk 3 – „*Experimentation and Discovery*” (převážně britské a francouzské filmy), disk 4 – „*The Magic of Méliès*” a disk 5 – „*Comedy, Spectacle and New Horizons*”.

*Slapstick Encyclopedia* (5 disků, Image Entertainment) představuje zlatý věk grotesky z desátých a počátku dvacátých let 20. století. Rozsáhlý soubor filmů s jedním z mistrů němé komedie nabízí obsáhlá kolekce *The Harold Lloyd Comedy Collection* (7 disků, New Line), kterou doplňuje disk s bonusy.

Nejrůznější typy filmů jsou uspořádány v souborech nazvaných: *Treasures from American Film Archives: 50 Preserved Films* (4 disky), *More Treasures from American Film Archives, 1894–1931* (3 disky, Image Entertainment) a *Treasures III: Social Issues in American Film, 1900–1934* (4 disky, Image Entertainment). Najdete zde dokumentární a animované filmy, zastoupeny jsou také filmy amatérské i experimentální. Nechybí ani fikční filmy, například Griffithův jednocívkový snímek z roku 1911 *Odvaha telegrafistky* (*The Lonedale Operator*), ilustrující režisérovi schopnost využití příčného střihu, dále pak *Bezbožná dívka* (*The Godless Girl*, 1928) Cecilia B. De Millea a *Vějíř lady Windemerové* (*Lady*



*Windermere's Fan*, 1925) Ernsta Lubitsche. Každý ze souborů obsahuje i knihu s detailními programovými letáky.

### Doporučené články na našem blogu

O filmových archivech, restaurování a uvádění starších filmů jsme na blogu uveřejnili několik článků. Například o komerčním významu vydávání starých filmů na DVD, o tom, co obnáší jejich restaurování, o znovuuvedení *Amerického šílenství* (*American Madness*, 1932) Franka Capry, filmové klasiky třicátých let, v rámci restaurátorského programu společnosti Sony/Columbia. O tom všem viz příspěvek „American (Movie) Madness“ na: [www.davidbordwell.net/blog/?p=2326](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=2326). Televizní kanál Turner Classic Movies je hlavním činitelem při restaurování a uvádění starších filmů, což oceňujeme v příspěvku „From Hollywood to Atlanta to us“ na: [www.davidbordwell.net/blog/?p=335](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=335).

V textu „An appetite for artifice“ ([www.davidbordwell.net/blog/?p=237](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=237)) stručně shrnujeme některé trendy filmového natáčení, které jsme zaznamenali při sledování filmů z roku 2006.

Příležitostně píšeme také o filmech, které jsou důležité z historického hlediska, jako například o britském válečném příběhu, viz „Cavalcanti + Ealing = a little-known gem“ na: [www.davidbordwell.net/blog/?p=2303](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=2303). O Bělu Tarrovi a jeho *Satanském tangu* (*Sátántangó*, 1994) viz „TANGO marathon“ na: [www.davidbordwell.net/blog/?p=31](http://www.davidbordwell.net/blog/?p=31).

Když navštívíme nějaký filmový festival, často potom komentujeme nejrůznější moderní filmy z celého světa. Komentáře k filmům, které jsme viděli na festivalech ve Vancouveru, Hongkongu, Boloni a jiných městech, najdete na našem blogu pod záložkou „Festivals“ na: [www.davidbordwell.net/blog/?cat=90](http://www.davidbordwell.net/blog/?cat=90).

## Poznámky překladatelů

Práce na překladu a redakce knihy *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* zabrala víc než rok. Převážnou část textu přeložila Petra Dominková. S výjimkou kapitoly 5, kterou částečně přeložil Jan Hanzlík, a kapitoly 12, jejíhož překladu se ujal Václav Kofroň.

Překlad a editování knihy takového rozsahu, tolika odborných pojmů a nespočetně názvů a jmen si vyžaduje určitá systematická řešení, ale zrovna tak i jisté kompromisy. V následujících řádcích se pokusíme osvětlit, s jakými hlavními problémy jsme se při překladu a editování knihy setkali a jak jsme je vyřešili.

V rozporu s obecným územ uvádíme u názvů filmů (při jejich prvním výskytu) vždy nejprve český název, za ním pak v závorce název originální a rok dokončení filmu, případně jeho premiéry. V dnešní době, kdy se řada filmů již běžně uvádí pouze v digitální podobě pro domácí potřebu (DVD, VOD), se nám zdálo nepoužitelné dříve zavedené pravidlo uvádět na prvním místě český název pouze v případě, že byl film uveden v české kinodistribuci. Pokud tomu tak bylo, uvádíme český distribuční titul. Pokud ne, uvádíme buď titul, pod nímž film vysílala některá z našich televizních stanic, případně pod nímž je k dispozici na videu. Nebyl-li český název dohledatelný, přeložili jsme název původní. U asijských titulů jsme v některých případech upravili titul v našem prostředí již známý, aby lépe odpovídal názvu originálnímu. (Na tomto místě je třeba poděkovat Jiřímu Flíglvi za kontrolu všech asijských názvů i jmen, jež se v textu vyskytují.)

Výjimku při tomto postupu tvoří názvy avantgardních a experimentálních filmů, které uvádíme pod originálními názvy. Jejich překlad do češtiny není totiž často možný nebo bývá víceméně zavádějící. Jistou „výjimku z výjimky“ představují české názvy čtyř děl, jež považujeme za všeobecně známá – jde o filmy: *Andaluský pes*, *Mechanický balet*, *Odpolední osidla* a *Zlatý věk*.

U písní a skladeb ponecháváme původní titul. Pokud je název sám o sobě důležitý pro rozbor filmu, doplňujeme při jeho prvním výskytu i český překlad v závorce (např. *California Dreamin' – Snění o Kalifornii* ve filmu *Chungking Express*). Jsou-li dané skladby dobře známé i u nás (např. *Římské pinie*), uvádíme pouze český titul.

V knize je citována celá řada dialogů z analyzovaných filmů. I zde jsme se snažili sjednotit tyto citace

s tím, jak jsou promluvy přeložené ve filmech, které jsou u nás běžně k dispozici (v tomto rozsahu samozřejmě nebylo možné dohledávat promluvy na filmových kopiích, ale měli jsme k dispozici filmy distribuované na videu či v televizích). Někdy jsme se museli od již existujících českých překladů odklonit, jelikož buď byly prostě špatné (někdy i fakticky, např. „South Dakota“, která zazní v jedné promluvě ve filmu *Na sever Severozápadní linkou*, je ve verzi vysílané Českou televizí přeložena jako „Severní Dakota“), nebo by příslušný český „překlad“ postrádal smysl v konkrétní analýze filmu (např. Glindina věta „*It's always best start at the beginning.*“ v *Čaroději ze země Oz* byla v české verzi nahrazena větou „*Neboj se, tobě se to jistě podaří.*“, jež nijak nesouvisí s výkladem o formálním vzorci putování – zde představovaným žlutou cestou, na jejímž začátku Dorotka stojí).

Knihy o umění filmu musí nezbytně obsahovat množství popisů jednotlivých scén. Nejinak je tomu v této knize. Díky dnešní nebyvalé dostupnosti filmů jsme měli možnost zhlédnout téměř všechny filmy a ověřit popisy, jež autoři v publikaci šířeji zmiňují. Někdy se ovšem scény neshodují s tím, jak jsou v knize popsány. V těchto případech dáváme samozřejmě přednost faktické přesnosti nad přesností překladu, a proto příslušné pasáže nahrazujeme tak, aby odpovídaly tomu, co se ve filmech skutečně děje. Jelikož by množství poznámek působilo rušivě, činíme tak bez zvláštního upozornění (pokud ovšem nepřesný popis nemá význam v další analýze – v takovém případě ponecháváme chybný popis a upřesňujeme ho poznámkou; viz např. analýzu scény rozbití sněhuláků ve filmu *Setkáme se v St. Louis*).

Knihy je úvodem do studia formy a stylu a jako taková obsahuje velké množství pojmů. Snažili jsme se společně s odborným redaktorem volit v překladu takové termíny, které jsou v českém jazyce běžně užívané. Narazili jsme však na nemalé problémy – například ten-tyž pojem bývá často jinak zařazen mezi filmovými badateli a jinak mezi filmovými tvůrci. Pro některé pojmy nemáme v češtině adekvátní výrazy, pro jiné naopak lze najít zavedených termínů hned několik. Mnohé profese, o nichž se autoři v publikaci zmiňují, v našem prostředí zkrátka neexistují. Zde bylo nezbytné uchylovat se ke kompromisům. Často jsme byli nuceni volit z množství možných překladů, abychom se vyhnuli dlouhému soupisu synonym či krkolomným opisům. V některých případech jsme použili novotvar (např. *okrajové osvětlení*), v jiných (zejména v případech u nás neznámých nebo vůbec neexistujících profesí) jsme prostě nechali anglický termín (např. *third man*).

V oddílech Kam dál, jež uzavírají každou z dvanácti kapitol, uvádějí autoři odbornou literaturu pro další studium. Několik málo z těchto publikací bylo přeloženo do češtiny, v tom případě uvádíme odkaz pouze na český překlad. Jestliže byla česky přeložena pouze část knihy, případně jiné eseje autora či editora související s probíraným tématem, odkazujeme na ně v následujících poznámkách k jednotlivým kapitolám. Někde uvádíme odkazy i na relevantní překlady do slovenštiny.

Ve všech oddílech Kam dál autoři rovněž doporučují velké množství bonusů, jež lze nalézt na DVD k probíraným filmům. I v těchto případech uvádíme jako první český název. V naprosté většině jsme přeložili název původní, neboť i když šlo o bonusy k filmům vydaným na DVD v České republice, tyto bonusy na nich buď zcela chybí, nebo pokud tam přece jen jsou, pouze zřídka bývají opatřeny titulky a českým názvem. Bylo-li to možné dohledat či určit, nechybí u bonusů rok jejich výroby.

Za konzultací odborné terminologie i faktické připomínky k textu děkujeme Liboru Alexovi, Tomáši Baldýnskému, Anně Batistové, Jaromíru Blažejovskému, Janu Buštovi, Lucii Česákové, Martinu Čihákovi, Aleši Danielisovi, Jiřímu Fialovi, Jiřímu Flíglvi, Bohumilu Fořtovi, Tereze Frodlové, Františku Fukovi, Pavlu Horáčkovi, Zdeňku Hudcovi, Jakubu Klímovi, Adéle Kokešové, Aleši Merenusovi, Ondřeji Nekvasilovi, Aleši Němcovi, Františku A. Podhajskému, Ondřeji Sládkovi, Andree Slovákové, Petru Steinerovi, Petru Szczezanikovi, Pavlu Tomeškovi, Jakubu Václavkovi, Michalu Večeřovi a Martinu Witoszekovi.

Překlad knihy byl v mnohém náročný a výrazně nám při něm pomohla vstřícnost její spoluautorky, Kristin Thompsonové, která byla ochotná s námi o nastalých překladatelských problémech sáhodlouze diskutovat. Bez její pomoci by byl pro nás překlad ještě o něco složitější a možná na některých místech i ne zcela přesný.

Na závěr bychom rádi poděkovali Evě Blahové, Jarce a Katce Indrové, Leoně Lukešové, Zdeně Pavelkové, Gitě Šindelářové a především Lídě Stejskalové a Františku Trávníčkovi za jejich pomoc při hlídání naší dcery Luisy. Bez jejich ochoty a trpělivosti by tato kniha zůstala ještě dlouho jen v našich představách.

Petra Dominková, Václav Kofroň

## Poznámky k jednotlivým kapitolám

kapitola 1

<sup>1</sup> Video na vyžádání je alternativa k videopůjčovnám; zákazník si přes internet objedná film, který mu je poté nějakým způsobem doručen.

<sup>2</sup> Autoři neuvádějí přesný zdroj citátu. V česky vydaných *Poznámkách o kinematografu* (Praha, Dauphin 1998) Roberta Bressona lze na s. 20 nalézt pasáž, která se s uvedeným citátem částečně kryje: „*Můj film se rodí v mé hlavě, umírá na papíru; je přiveden k životu živými lidmi a skutečnými předměty, které užívám a kteří jsou usmrceni filmem, ale začlenění v jistém řádu a promítnutí na plátno ožijí jako květiny ve vodě.*“

<sup>3</sup> iMovie je softwarová aplikace pro počítače firmy Apple, umožňující stříh domácích videí.

<sup>4</sup> Balíčkový systém (*package-unit system*) je způsob výroby, který se rozvinul v Hollywoodu v polovině padesátých let po dezintegraci klasických studií a jenž nahradil sériovou interní produkci studií sestavovaným jednorázových „balíčků“ finančních zdrojů, pracovních sil a výrobních prostředků (námet, herci, aparatura, ateliérové prostory atd.) pro každý filmový projekt zvlášť.

<sup>5</sup> *Filmový architekt* má v tomto kontextu mnohem širší význam než v našem jazykovém prostředí. U nás se toto označení pro pracovníka, který vykonává funkci, jež by v amerických produkcích byla označena termínem *production designer*, již vílo, a proto ho zde užíváme i my. Je však třeba upozornit, že zde zmiňovaný *filmový architekt* zodpovídá za celkovou vizuální podobu filmu a s architektem, jak jej obecně chápeme, nemá příliš společného.

<sup>6</sup> Vzhledem k tomu, že se anglická zkratka CGI zavedla jako označení pro počítačové generování obrazu i v českém prostředí, budeme ji ve zbytku knihy používat i my.

<sup>7</sup> Tyto údaje platí pro distribuci v USA, v dalších zemích platí pro rozdělování tržeb jiná pravidla.

<sup>8</sup> Na rozdíl od České republiky se dnes v USA většina víček od nápojů neotevívá otvírákem, nýbrž pouhým otočením.

<sup>9</sup> Protože mnohé odkazy na webové stránky, které autoři ve své knize uvádějí, nebyly již při práci na překladu funkční, kde to bylo možné, nahradili jsme je odkazy jinými, jež na zmíněné články vedou také. Vzhledem k nestálé povaze internetové sítě ovšem nejsme schopni zaručit, že zde budou k dispozici i po vydání knihy.

<sup>10</sup> Pracovník, který při práci na loutkovém filmu vyměňuje ústa nebo zobáky postav tak, aby ladily s promluvy.



<sup>1</sup> Na následujících stránkách se autoři podrobně věnují filmu *Čaroděj ze země Oz*. Rozhodli jsme se veškeré názvy postav, míst, písní apod. uvádět podle toho, jak zazněly při premiérovém vysílání filmu v České televizi 2. ledna 2000.

Postavy, s nimiž se Dorotka setkává, než začne svou pouť k čaroději ze země Oz, tedy nazýváme „Munchkinové“, nikoli „Mlaskalové“, jak se obvykle uvádí v překladech knihy *Čaroděj ze země Oz* Lymana Franka Bauma, která je předlohou filmu. Nezdál se nám ovšem vhodný fonetický přepis, který se ve zmíněné premiéře objevil v titulcích k jedné písni („Mančkinové“), a proto dáváme přednost anglické podobě. Ponecháváme i nepřesné označení „zámek“ pro sídlo Zlé čarodějnice.

<sup>2</sup> *Slasher* je označení pro horory, v nichž jsou systematicky vyvražďováni lidé, obvykle teenageři. Vrah většinou používá řeznou zbraň, proto bývá tento podžánr takto označován – *slash* znamená řezat nebo sekat. U nás se pro *slasher* vžil označení *vyvražďovačka*.

<sup>3</sup> Zde nejsou autoři zcela přesní – Dorotka pronese tato slova předtím, než se potká se Zbábělým lvem, a jsou tedy cílena pouze Strašákovi a Plecháčkovi.

<sup>4</sup> Ve verzi *Čaroděje ze země Oz* vysílané v České televizi 2. ledna 2000 byla tato věta, kterou Glinda pronese jako reakci na Dorotčin dotaz „Jak najdu Smaragdové město?“ dosti volně přeložena: „Neboj se, tobě se to jistě podaří.“

<sup>5</sup> Film *Kiss Me Deadly* dosud nebyl uveden v české distribuci. Jeho literární předloha, román Mickeye Spillaneho, vyšla v češtině pod názvem *S polibkem přijde smrt* (Praha, Beta 2001), a proto lze zmíněný film někdy nalézt také pod tímto názvem.

<sup>6</sup> V češtině k tomu viz Maya Derenová, „Kinematografie jako tvůrčí využití reality“, *Iluminace* 11, 1999, č. 3, s. 5–17.

<sup>7</sup> Překlad části této knihy najdete: Noël Carroll, „Horor a napětí“, *Kino-Ikon* 10, 2006, č. 1, s. 131–152; dále také viz: Noël Carroll, „Podstata hororu“, *Iluminace* 5, 1993, č. 3, s. 53–63, a Ray Privett – James Kreul, „Podivný případ Noëla Carrola: Rozhovor s kontroverzním filosofem filmu“, *Iluminace* 14, 2002, č. 1, s. 89–113, kde se Carroll sám k problematice emocí ve filmu podrobně vyjadřuje.

<sup>8</sup> Překlad částí této knihy najdete: Torben Grodal, „Lidé, roboti, monstra, psychopati a klauni“, *Kino-Ikon* 5, 2001, č. 1, s. 60–76.

<sup>9</sup> Překlad částí této knihy najdete: Janet Staigerová, „Mody recepce“. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha, Herrmann a synové 2004, s. 283–297.

<sup>1</sup> Podle kontextu zde pojem *story* překládáme jako *příběh*, podobně jako v některých jeho dalších výskytech. V ostatních případech se držíme ustáleného termínu *fabule*.

<sup>2</sup> Film je u nás uváděn též pod názvem *Konečně trhák!*

<sup>3</sup> Cit. dle *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. Praha, ČSFÚ 1987, s. 43.

<sup>4</sup> Informace, že Kane koupí deník, je zavádějící. Společnost jeho poručníka Thatcher & spol. získala deník jako náhradu za nesplacený dluh. Thatcher dříve Kaneově matce přislíbil, že jeho banka bude do Kaneových pětadvaceti let spravovat jmění, jež mu náleželo. Až poté mu ho předal. Thatcher tedy posílá Kaneovi soupis jeho majetku, přičemž Kane projeví zájem zejména o deník.

<sup>5</sup> Kniha nebyla vydána v češtině, ale k dispozici jsou překlady některých článků editora a dvou dalších příspěvůatelů do sborníku, které se týkají blízkých témat: David Herman, *Přírozený jazyk vyprávění*. Brno – Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR 2005; David Herman, „Nové směry naratologických zkoumání: rozhovor s Davidem Hermanem“, *Česká literatura* 56, 2008, č. 3, s. 390–399; Marie-Laure Ryanová, „Možné světy v soudobé teorii literatury“, *Česká literatura* 45, 1997, č. 6, s. 570–599; Marie-Laure Ryanová, „Narativní prostor“, *Aluze* 14, 2010, č. 3, s. 38–46; Marie-Laure Ryanová, „Fikce, nefaktuální a princip minimální odchylky“, *Aluze* 9, 2005, č. 3, s. 105–118; Uri Margolin, *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Brno – Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR 2008.

<sup>6</sup> V českém překladu je k dispozici Braniganův článek „Zvuk a epistemologie ve filmu“, *Iluminace* 6, 1994, č. 2, s. 5–22.

<sup>7</sup> Esej Thomase Elsaessera, k němuž zde autoři odkazují, vyšel v češtině: Thomas Elsaesser, „Zrcadlovost a pohlčení: Francis Ford Coppola a Dracula“. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie*. Praha, Herrmann a synové 2004, s. 323–341.

<sup>8</sup> V českém překladu je k dispozici Bordwellova studie „Zesílená kontinuita. Vizuální styl v současném americkém filmu“ z knihy *The Way Hollywood Tells It, Iluminace* 15, 2003, č. 1, s. 5–28; a dále texty „Konvence, konstrukce a filmové vidění“, *Iluminace* 19, 2007, č. 2, s. 25–45; „Cinefilní hrátky“, *Cinepur* 16, 2008, č. 60, s. 26–28. Viz též „Bordwell o Bordwellovi. Rozhovor Jakoba Isaka Nielsena s Davidem Bordwellem“, *Aluze* 12, 2008, č. 2 a č. 3. K dispozici na: [www.aluze.cz](http://www.aluze.cz).

<sup>1</sup> Cit. dle André Bazin, *Co je to film?* Praha, ČSFÚ 1979, s. 126.

<sup>2</sup> V českém kontextu tento typ osvětlování nebývá nijak speciálně označen. Termín, který je zde navržen, je novotvarem.

<sup>3</sup> V českém překladu je též k dispozici část Bazinova textu zabývající se podobnou tematikou „Filmové plátno. a realistické působení prostoru“, *Film a doba* 7, 1961, č. 4, s. 253–257.

<sup>4</sup> V českém překladu je k dispozici výběr z knihy, který vyšel pod názvem *Teorie filmu. Studijní materiály dramaturgie II*. Praha, SPN 1968. Překlad třetí kapitoly vyšel jako „Znárodnění fyzické reality“, *Film a doba* 40, 1994, č. 4, s. 202–207.

<sup>1</sup> V češtině se lze o myšlenkách Dziga Vertova dočíst například v knize Antonína Navrátila *Dziga Vertov: Revolucionář dokumentárního filmu*. Praha, ČSFÚ 1974.

<sup>2</sup> Cit. dle André Bazin, *Co je to film?* Praha, ČSFÚ 1979, s. 18.

<sup>1</sup> Cit. dle Antonín Navrátil, *Dziga Vertov: Revolucionář dokumentárního filmu*. Praha, ČSFÚ 1974, s. 181.

<sup>2</sup> V českém kontextu se významy těchto střihových postupů zásadně liší – zatímco paralelní montáž *spojuje* akce odehrávající se na různých místech a v různém čase, křížový střih *rozděluje* jednu akci, odehrávající se na různých místech – srov. Jan Kučera, *Střihová skladba ve filmu a televizi*. Praha, AMU 2002, s. 153–155. Kučera zde vysvětluje, že: „Křížový střih a paralelní vazbu nesmíme zaměňovat. Při křížovém střihu rozčleníme, či rozštěpíme jeden křížový proud na dvě linie. Paralelní skladba naopak soustavně a postupně slučuje, splétá dva relativně samostatné proudy v jeden tok. Křížového střihu užíváme jen pro pohybové, vnějškové, poměrně krátké a psychologicky prosté výjevy. Paralelní skladba vyžaduje naopak značně složitých vztahů jak prostorových a časových, tak psychologických a dramatických.“ (s. 155)

<sup>3</sup> Při uvedení filmu v České televizi byla postava přejmenována na slečnu Wonderlyovou.

<sup>4</sup> V anglickém kontextu se termín *crosscutting* (což je originální název této podkapitoly) používá pro dva různé typy střihu: křížový střih a paralelní montáž (o rozdílu mezi nimi viz pozn. 2 této kapitoly). Proto zde v závorce uvádíme oba pojmy, byť se v této podkapitole hovoří

výhradně o křížovém střihu. V dalším textu překládáme termín *crosscutting* s ohledem na kontext buď jako křížový střih, nebo jako paralelní montáž. Pokud z kontextu není zřejmé, o jaký typ střihu jde, používáme souhrnný termín příčný střih.

<sup>5</sup> V tomto kontextu by byl zřejmě přesnější termín „hustota záběrů“ (viz Jan Kučera, *Filmová tvorba amatéra*. Praha, Orbis 1961, s. 90–94), ovšem vzhledem k tomu, že triáda pořádek-frekvence-trvání je již definována v kapitole 3 a v naratologickém kontextu jde o ustálené pojmy, přiklonili jsme se i zde k těmto termínům, třebaže mohou být v diskusi o střihu poněkud zavádějící.

<sup>6</sup> Na DVD, které bylo vydáno v České republice (Levné knihy 2006), je zavádějící překlad „bochník chleba“, „půl bochníku“, byť v originále je použito slovo *fun*, tedy libra. Ačkoli se při překladu snažíme držet českých verzí dialogů a titulků – pokud existují –, zde to není možné, jelikož by nevyzněla pointa věty.

<sup>7</sup> Překlad části této knihy najdete v Barry Salt, „Praktická filmová teorie“ a „Filmový styl a filmová technika v letech 1895–1900“, *Iluminace* 7, 1995, č. 1, s. 17–25 a 27–41.

<sup>8</sup> V českém překladu je k dispozici publikace Peter Kubelka, *Peter Kubelka*. Olomouc, Pastiche Filmz 2008. Několik Kubelkových textů vyšlo ve slovenštině nebo češtině ve sborníku *Hladné oko*. Bratislava, Sorosovo centrum současného umenia 2001, s. 32–77.

<sup>9</sup> Kniha se částečně překrývá se slovenskou publikací Vsevolod Pudovkin, *Film, scénár, režie, herec. Vlastnosti filmového umenia*. Bratislava, Tatran 1982. Do češtiny byla též přeložena útlá publikace Vsevolod Pudovkin, *Vývoj sovětské filmové režie*. V Karlíně, Levá fronta, nedatováno.

<sup>10</sup> V českém kontextu viz např. Lev V. Kulešov, *Základy filmové režie I*. Praha, SPN 1978, s. 24–25, kde Lev Kulešov popisuje své experimenty (jde o překlad z časopisu *Film Culture*, č. 44, jaro 1967).

<sup>11</sup> V českém překladu je k dispozici výběr z knihy: Karel Reisz, *Umění filmové skladby*. Praha, SPN 1972.

<sup>12</sup> V češtině k tomu viz Bordwellova studie „Zesílená kontinuita. Vizuální styl v současném americkém filmu“, *Iluminace* 15, 2003, č. 1, s. 5–28.

<sup>13</sup> V češtině byly publikovány následující sbírky esejů Sergeje Ejzenštejna: *Kamerou, tužkou i perem* (Praha, Orbis 1961), *O stavbě uměleckého díla* (Praha, Československý spisovatel 1963); a ve slovenštině dvoudílná publikace *Umenie mizanscény* (Bratislava, Divadelný ústav 1998 a 1999). Dále jsou v českém překladu k dispozici *Paměti* (Praha, Odeon 1987) a ve slovenštině *Scénár*

mého života (Bratislava, SVKL 1961). O Sergeji Ejzenštejnovi byla v češtině publikována například kniha Viktor Šklovskij, *Ejzenštejn* (Praha, Odeon 1983).

<sup>14</sup> Viz poznámka 1 ke kapitole 5.

kapitola 7

<sup>1</sup> Slovenský překlad části této knihy najdete: Rick Altman, „Úvod: Zvuk/dejiny“, *Kino-Ikon* 7, 2003, č. 2, s. 45–58. Od tohoto autora vyšlo v češtině několik studií, z nichž některé se zabývají zvukem: Rick Altman, „Filmový zvuk – se vším všudy“. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie*. Praha, Herrmann a synové 2004, s. 359–375. Dále pak „Zvuk s velkou hloubkou ostrosti: Občan Kane a rozhlasová estetika“, *Illuminace* 18, 2006, č. 3, s. 5–42; „Film a populární píseň: ztracená tradice“, *Illuminace* 19, 2007, č. 3, s. 35–44. Odkazy na české překlady Altmanových textů o filmovém žánru najdete v poznámce 4 ke kapitole 9.

<sup>2</sup> Ve slovenštině je k dispozici esej jednoho z autorů: Jay Beck, „Zviditeľnenie zvuku: Rozhovor, Výbuch a mytologická ontológia zvukovej stopy vo filme sedemdesiatych rokov“, *Kino-Ikon* 7, 2003, č. 2, s. 97–109.

<sup>3</sup> Nakladatelství AMU připravuje k vydání knihu Michela Chiona *Hlas ve filmu*. Ve slovenštině je k dispozici esej: Michel Chion, „Odhalenie hlasu“, *Kino-Ikon* 7, 2003, č. 2, s. 85–96.

<sup>4</sup> Jedna kapitola ze dvou, na něž zde autoři odkazují (*Dokument a používání zvuku*), byla přeložena do češtiny: Karel Reisz, *Umění filmové skladby*. Praha, SPN 1972, s. 133–140.

<sup>5</sup> Část knihy je k dispozici v českém překladu: Siegfried Kracauer, *Studijní materiály dramaturgie 2. Teorie filmu*. Praha, SPN 1968.

<sup>6</sup> Překlad části této knihy najdete: James Lastra, „Standardy a praktiky. Estetická norma a technologická inovace v americké kinematografii“. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie*. Praha, Herrmann a synové 2004, s. 376–400. Další část knihy byla přeložena do slovenštiny: James Lastra, „Všetko možné: Zvuk a obraz pred zvukovým filmom“, *Kino-Ikon* 7, 2003, č. 2, s. 59–84.

<sup>7</sup> Část knihy byla publikována v češtině: Jeff Smith, „Zvuky obchodu. Marketing populární filmové hudby“, *Illuminace* 19, 2007, č. 3, s. 45–94.

kapitola 8

<sup>1</sup> Ačkoli oficiální český distribuční titul je *Ani stín podezření*, jde o nepřesný překlad, který by v uvedené větě nedával smysl. *Shadow of a Doubt* totiž znamená *Stín podezření*.

<sup>2</sup> „Rough Riders“ se říkalo kavalerii, která byla roku 1898 vyslána na Kubu během americko-španělské války.

<sup>3</sup> V češtině vyšly následující eseje: Monroe C. Beardsley, „Estetická definice umění“. In: Tomáš Kulka – Denis Čiporanov (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec, Pavel Mervart 2010, s. 237–254, a William K. Wimsatt – Monroe C. Beardsley, „Intencionální klam“, *Revolver Revue*, 2004, č. 55, s. 151–162.

<sup>4</sup> Jiná díla dvou autorů, jejichž eseje jsou zahrnuty do sborníku, vyšla česky: Hayden White, *Tropika diskursu*. Praha, Karolinum 2010; Hayden White, „Modernistická událost“, *Illuminace* 11, 1999, č. 4, s. 5–21; Seymour Chatman, *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci*. Olomouc, Univerzita Palackého 2000; Seymour Chatman, *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno, Host 2008.

kapitola 9

<sup>1</sup> Filmy jsou u nás uváděny též pod názvy *Války hvězd naruby* a *Kosmíči*.

<sup>2</sup> Myšleny jsou především hranice Spojených států amerických, které se v době dobývání Západu postupně rozšiřovaly.

<sup>3</sup> Románová předloha je u nás též známa pod počeštěnými názvy *Drákula* nebo *Drakula*.

<sup>4</sup> Od autora bylo v češtině publikováno několik studií. Uvedme zde ty, které se zabývají žánrem (odkazy na studie o filmovém zvuku naleznete v poznámce 1 ke kapitole 7). Rick Altman, „Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru“, *Illuminace* 1, č. 1, 1989, s. 17–29; Rick Altman, „Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace“, *Illuminace* 14, č. 4, 2002, s. 5–40.

<sup>5</sup> Viz poznámka 7 ke kapitole 2.

<sup>6</sup> Od autorky byla v češtině publikována kniha a jedna studie, obojí se ovšem týká jiné problematiky: Cynthia A. Freelandová, „Vznešeno ve filmu“, *Illuminace* 14, č. 3, 2002, s. 5–21; Cynthia Freelandová, *Teorie umění*. Dokořán, Praha 2011.

kapitola 10

<sup>1</sup> Začátek a závěr motta jsou citovány z Geoffrey Chaucer, *Canterburské povídky*. Praha, Odeon 1970, s. 20. V tomto překladu Františka Vrby zcela chybí zmínka o mezeře mezi zuby. Po první větě „Dost zkušeností měla ze svých poutí“ následuje verš: „neb byla chlípná jest mi podotknouti“. Vzhledem k tomu, že citát v českém překladu by v tomto kontextu nedával žádný smysl, dovolili jsme si ho takto upravit.

<sup>2</sup> „Gap power“ odkazuje na slogan „black power“, který byl používán především na sklonku šedesátých a v sedmdesátých letech černošskou komunitou v boji za jejich práva.

<sup>3</sup> Filmy využívající tuto formu bývají též označovány jako absolutní.

<sup>4</sup> Prisma (též optický hranol) je obvykle trojboký hranol, který láme dopadající světlo.

<sup>5</sup> V češtině je k dispozici rozhovor: Lucie Česálková, „Příběhy z vlastního dvorečku. Rozhovor s Michaelem Renovem“, *Illuminace* 21, 2009, č. 2, s. 171–177.

<sup>6</sup> Jde o sedmidílný dokument, jehož jednotlivé díly jsou známy pod tituly: *Začátek války, Nacistický úder, Rozděluj a panuj, Bitva o Británii, Bitva o Rusko, Bitva o Čínu a Začátek války v Americe*. U nás soubor vyšel také pod souhrnným názvem *Druhá světová válka* (BMS Company). V tomto vydání mají některé z dokumentů jiné názvy, chybí *Bitva o Čínu*, a naopak jsou do série přidány další dva dokumenty.

<sup>7</sup> Na DVD byly v České republice uvedeny následující filmy: *Grizzly Man* (H.C.E.; Blesk), *Ptačí svět* (SPI Films), *Super Size Me* (X Publishing; FilmX), *Nanuk – člověk primitivní* (Levné knihy).

<sup>8</sup> Film *Andaluský pes* byl uveden na DVD i v České republice (Levné knihy).

<sup>9</sup> *Multiplane camera* je speciální kamera, která se používá při animaci: jednotlivé vrstvy obrazu se pohybují v různých rychlostech a různých vzdálenostech od kamery, a tím je docílen třidimenzionální efekt.

<sup>10</sup> Viz též dokument *Jiří Trnka* (1969; rež. Jiří Lehovec).

kapitola 11

<sup>1</sup> Anglické slovo „criticism“ neodpovídá plně českému slovu „kritika“, které může v našem kontextu odkazovat i k povrchním „kritikám“ v denících, je to však běžně užívaný pojem, proto jsme ho zde zvolili i my, byť se v některých výskytech spíše blíží pojmu „teorie“.

<sup>2</sup> Film je u nás též znám pod chybným názvem *Pověstný muž*.

<sup>3</sup> Film je u nás též znám pod názvem *Tréma*.

<sup>4</sup> Dva ze sněhuláků určitě nemají předobraz ve členech rodiny Smithovy: jeden z nich má být Lonova přítelkyně

Lucille Ballardová (jak poznamená Tootie) a další připomíná vojáka. Není ani zřejmé, zda další tři sněhuláci mají odkazovat na členy rodiny. Interpretace, kterou zde autoři vyvozují z chybného předpokladu, je tedy poněkud zavádějící.

<sup>5</sup> V originále „to see“, což je v tomto kontextu nepřeložitelná slovní hříčka. Znamená jak „vidět“, tak i „chápat“.

<sup>6</sup> Jedna kapitola z jiné autorovy knihy, *Theorizing the Moving Image*, vyšla česky: Noël Carroll, „Definování pohyblivého obrazu“, *Illuminace* 13, 2001, č. 2, s. 5–32.

<sup>7</sup> Tři kapitoly z této knihy vyšly česky: Kristin Thompsonová, „Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod“, *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 5–36; „Realismus ve filmu: Zloději kol“, *Illuminace* 10, 1998, č. 2, s. 69–86; „Estetika diskrepance: Pravidla hry“, *Illuminace* 10, 1998, č. 3, s. 65–91.

<sup>8</sup> British Film Institute nedávno sloučil tyto dvě edice do jedné, která má název „BFI Film Classics“.

<sup>9</sup> V češtině vyšlo několik titulů ze zmíněných sérií, všechny v nakladatelství Casablanca: Dana Polan: *Pulp Fiction* (2007); Robert Bird, *Andrej Rublev* (2007); Joshua Clover, *Matrix* (2008); Thomas Elsaesser, *Metropolis* (2008); Laura Mulveyová, *Občan Kane* (2009); Jonathan Rosenbaum, *Mrtvý muž* (2010); Melvyn Bragg, *Sedmá pečeť* (2010).

<sup>10</sup> V České republice byly vydány na DVD následující filmy: *Jeho dívka Pátek* (Levné knihy 2010), *Na sever Severozápadní linkou* (Warner Home Video 2001 a MagicBox 2007), *U konce s dechem* (FilmX 2009), *Setkáme se v St. Louis* (Warner Home Video 2004 a MagicBox 2009), *Zuřící býk* (Bonton 2005).

kapitola 12

<sup>1</sup> Siegfried Kracauer, *Dějiny německého filmu: od Caligario k Hitlerovi. Psychologické dějiny německého filmu*. Praha, SPN 1958.

<sup>2</sup> Viz poznámku 10 ke kapitole 6.

<sup>3</sup> Viz poznámku 13 ke kapitole 6.

<sup>4</sup> V češtině je k dispozici kniha pod názvem *Jean-Luc Godard: Texty a rozhovory*. MFDJ Jihlava – FAMU 2005.

s.  
638–639

Poznámky  
překladatelů



# Slovník vybraných pojmů

**americký plán (americký záběr) medium long shot, plan américain** Velikost rámování (záběru), při níž objekt přibližně 120 až 150 cm vysoký zaplňuje na výšku většinu obrazu. Americký plán (*plan américain*) označuje rámování zobrazující postavy od kolen k hlavě. Pokud záběr nezobrazuje postavy, je označován jako *medium long shot*; pro tento termín však čeština nemá synonymum.

**animace animation** Jakýkoli proces, při němž je vytvořen umělý pohyb postupným nasnímáním série kreseb (viz *animace na ultrafánech*) či objektů nebo pomocí CGI. Malé změny pozice, natočené okénko po okénku, vytvářejí iluzi pohybu.

**animace na ultrafánech cel animation** Animace, která používá série kreseb na celuloidových fóliích. Nepatrné změny mezi kresbami vytvářejí iluzi pohybu.

**auteur** Předpokládaný nebo skutečný autor filmu, většinou ztotožňovaný s režisérem. Pojem je také někdy užíván i v hodnotícím smyslu k rozlišení dobrých filmařů (*auteurs*) od těch špatných.

**celek long shot** Velikost rámování (záběru), při níž je měřítko zobrazovaného objektu malé. Stojící lidská postava zabírá takřka celou výšku obrazu.

**celek velký extreme long shot** Velikost rámování (záběru), při níž je měřítko zobrazovaného objektu velmi malé; obraz zaplňují budova, krajina nebo davy lidí.

**CGI (obrazy generované počítačem) CGI (Computer-generated imagery)** Použití digitálních softwarových systémů k vytvoření postav, prostředí nebo čehokoli jiného v obrazu.

**clona irisová iris** Kulatá pohyblivá maska, která se může: 1. uzavřít k ukončení scény nebo k zdůraznění určité podrobnosti, 2. otevřít, aby scénu začala anebo vytvořila více prostoru kolem určitého objektu.

**čas projekce viewing time** Délka sledování filmu promítaného standardní rychlostí.

**dabing dubbing** Proces nahrazení některých nebo všech hlasů ve zvukové stopě kvůli opravě chyb nebo novému záznamu dialogů. Viz též *postsynchron*.

**detail close-up** Velikost rámování (záběru), při níž je měřítko zobrazovaného objektu poměrně velké. Nejčastěji detail ukazuje lidskou hlavu od krku nahoru nebo objekt podobné velikosti, jenž zaplňuje většinu obrazu.

**detail velký extreme close-up** Velikost rámování (záběru), při níž je měřítko zobrazovaného objektu velmi velké; nejčastěji ukazuje malý předmět nebo část těla.

**diegeze diegesis** V narativním filmu: svět filmového příběhu. Do diegeze patří i ty události, o nichž pouze předpokládáme, že se odehrály, i akce a místa, jež nejsou ukázány v obraze. Viz též *vsuvka nediagetická, zvuk diegetický, zvuk nediagetický*.

**distribuce distribution** Jedno ze tří odvětví filmového průmyslu, proces obchodování s filmy a dodávání filmových kopií na místa, kde budou promítány veřejnosti. Viz též *produkce, uvádění*.

**efekty zvláštní (triky) special effects** Obecný pojem pro různé fotografické manipulace, které vytvářejí iluzorní prostorové vztahy v záběru, jako *expozice vícenásobná, maska putující a zadní projekce*.

**elipsa ellipsis** V narativním filmu: zkrácení *syžetu* vynecháním některých částí *fabule*. Viz též *čas projekce, stříh eliptický*.

**expozice (osvit) exposure** Nastavení kamery tak, aby bylo možné kontrolovat, kolik světla dopadne na každé okénko filmu probíhajícího skrze okeničku.

**expozice vícenásobná (např. dvojexpozice) superimposition** Expozice více než jednoho obrazu na stejném místě filmového pásu nebo v tomtéž záběru.

**fabule (příběh) story** V narativním filmu: všechny události, které vidíme a slyšíme, a navíc všechny ty, které vyvozujeme a předpokládáme, že se staly. Jsou uspořádány v předpokládaných kauzálních vztazích, chronologickém pořádku, trvání, frekvenci a místním určení. Protiklad k *syžetu*, který je přímou prezentací událostí *fabule* ve filmu. Viz též *čas projekce, elipsa, frekvence, pořádek, prostor, syžet, trvání*.

**film noir** Pojem byl poprvé použit francouzskými kritiky pro typ amerického filmu, obvykle v detektivním žánru nebo thrilleru, s *low-key osvětlováním* a ponurou atmosférou.

**filtr filter** Sklo nebo fólie umístěné před objektivem kamery nebo kopírky, jež umožňují upravovat vlastnosti nebo kvalitu světla dopadajícího na filmový pás.

**flashback** Změna vyprávěcího pořádku, při níž se *syžet* vrací zpět, aby ukázal události, které ve *fabuli* předcházely událostem již ukázaným.

**flashforward** Změna vyprávěcího pořádku, při níž se *syžet* posune dopředu k budoucím událostem *fabule*, načež se vrací zpět do současnosti.

**forma form** Celkový systém vztahů mezi jednotlivými částmi filmu.

**forma abstraktní abstract form** Druh uspořádání filmu, v němž se k sobě jednotlivé části vztahují na základě opakování a variace vizuálních vlastností, jako jsou tvar, barva, *rytmus* a směr pohybu.

**forma asociativní associational form** Druh uspořádání filmu, v němž jsou jeho jednotlivé části seřazeny tak, aby upozornily na podobnosti, kontrasty, koncepty, emoce a výrazové vlastnosti.

**forma kategorická categorical form** Druh uspořádání filmu, v němž jednotlivé části pojednávají o různých současech jednoho tématu. Například film o Spojených státech amerických může být složen z padesáti částí, z nichž každá je věnována jednomu státu.

**forma narativní narrative form** Druh uspořádání filmu, v němž se jednotlivé části k sobě vztahují na základě série kauzálně propojených událostí, které se odehrávají v určitém čase a *prostoru*.

**forma rétorická rhetorical form** Druh uspořádání filmu, v němž jednotlivé části vytvářejí a podporují argumentaci.

**formát aspect ratio** Poměr výšky filmového rámu vzhledem k jeho šířce. Standardní *klasický formát* je v současné době 1 : 1,85.

**formát klasický academy ratio** Standardizovaný rozměr filmového rámu byl ustanoven americkou Akademií filmového umění a věd (The Academy of Motion Picture Arts and Science). Původní formát filmového rámu byl 1 1/3krát širší, než byla jeho výška (1 : 1,33); později se normalizoval poměr výšky k šířce na 1 : 1,85.

**frekvence frequency** V narativním filmu: aspekt manipulace s časem. Označuje počet opakování konkrétní události *fabule* v *syžetu*. Viz též *pořádek, trvání*.

**funkce function** Úloha nebo účel jakéhokoli prvku v rámci filmové formy.

**hloubka pole depth of field** Vzdálenost mezi nejbližším a nejvzdálenějším plánem před *objektivem* kamery, v níž bude vše ostré. Například hloubka pole od dvou do pěti metrů znamená, že všechno blíže než dva metry a dále než pět metrů bude rozostřené.

**hloubka pole malá shallow focus** Omezená *hloubka pole*, kdy je ostrý pouze jeden plán, opak *hloubky pole velké*.

**hloubka pole velká deep focus** Užití takového *objektivu* kamery a osvětlování, které umožňují zachovat ostré objekty jak v blízkých, tak i ve vzdálených plánech.

**ideologie ideology** Relativně soudržný soubor hodnot, přesvědčení nebo myšlenek, sdílený nějakou společenskou skupinou. Často je považován za přirozenou a nevyvratitelnou pravdu.

**intermediát digitální digital intermediate** Filmový pás, který je vyvolán a okénko po okénku naskenován, čímž se

vytvoří digitální kopie *sekvence* nebo celého filmu. Digitální kopie se upravuje na počítači a poté se opět okénko po okénku zaznamená zpět na negativní film, který bude použit na výrobu kopií k promítání v kinech.

**interpretace interpretation** Divákova aktivita, při níž analyzuje implicitní a symptomatické významy naznačené ve filmu. Viz též *význam*.

**jetí (záběr) take** Při tvorbě filmu jde o záběr vytvořený nepřerušným chodem kamery. Jeden záběr v hotovém filmu může být vybrán z několika jetí téže akce.

**jízda tracking shot** Pohyblivé rámování; kamera se při jízdě pohybuje *prostorem* dopředu, dozadu nebo do strany. Viz též *panoráma, švenk vertikální, záběr z jeřábu*.

**kamera ruční handheld camera** Užití kameramanaova těla jako opory kamery, přičemž kameraman ji buď drží rukou, nebo používá opěrku.

**kontrast contrast** Rozdíl mezi nejjasnějšími a nejtmavšími místy v rámu.

**linearita (přímočarost) linearity** Jasně motivovaná série příčin a následků ve vyprávění, která se vyvíjí bez významných odboček, zdržení nebo nepodstatných akcí.

**maska mask** Neprůhledná clona umístěná v kameře nebo kopírce, která mění tvar snímaného obrazu a blokuje část obsahu rámu, jež zůstává v jedné barvě. Masky na plátně jsou většinou černé, mohou být však také bílé nebo jinak barevné.

**maska putující matte shot** Druh *trikového záběru*, v němž jsou rozdílné oblasti obrazu (obvykle herci a prostředí) nasnímány zvlášť a zkombinovány v laboratoři.

**maskování masking** Pásky černé látky, které při projekci rámuji projekční plátno. Maskování může být přizpůsobováno *formátu* filmu, který má být promítán.

**materiál filmový (surovina) film stock** Pás materiálu, na němž je zachycena řada statických fotografií. Je tvořen čirou podložkou, která je z jedné strany pokryta světlocitlivou emulzí.

**mix (mixáž, míchání zvuku) mixing** Smíchání dvou nebo více zvukových stop jejich přepisem do jedné zvukové stopy.

**mizanscéna mise-en-scene** Všechny prvky umístěné před kamerou, které mají být natočeny: prostředí, rekvizity, osvětlování, kostýmy, masky a figury.

**monochromatické barevné provedení monochromatic color design** Barevné ladění filmu zdůrazňující omezenou škálu odstínů jedné barvy.

**montáž montage** 1. Synonymum pro *stříhovou skladbu*. 2. Přístup ke stříhu, který rozvinuli sovětská filmaři ve dvacátých letech 20. století. Sovětská montáž klade důraz na dynamické, často diskontinuální vztahy mezi záběry.

Klade vedle sebe různé obrazy, a tak vytváří myšlenky, které nenaznačuje žádný ze záběrů sám o sobě. Viz též *montáž intelektuální, skladba střihová diskontinuální*.

**montáž intelektuální *intellectual montage*** Série vedle sebe seřazených obrazů, jejichž spojení vytváří abstraktní myšlenku, kterou ani jeden z obrazů sám o sobě nenaznačuje.

**motiv *motif*** Důležitý prvek ve filmu, který se opakuje.

**motivace *motivation*** Ospravedlnění přítomnosti nějakého prvku ve filmu. Může to být odvolání se na divákovu znalost reálného světa, k žánrovým konvencím, narativní kauzalitě nebo stylistickému vzorci patrnému ve filmu.

**můstek zvukový *sound bridge*** 1. Na začátku scény krátce zazní zvuk z předchozí scény, než je slyšet zvuk, který k této scéně náleží. 2. Na konci scény je již slyšet zvuk ze scény následující, která se záhy objeví.

**narace *narration*** Proces, pomocí něž *syžet* sděluje nebo zatajuje informace o *fabuli*. Narace může být více či méně omezená na vědění postavy a může do větší či menší hloubky přibližovat její vnímání a myšlenky.

**návaznost akce *match on action*** Kontinuální střih, který spojuje dva různé *záběry* téže akce v tomtéž momentě, takže to vypadá, že pokračuje bez přerušení.

**návaznost kompoziční *graphic match*** Dva po sobě jdoucí *záběry* jsou spojeny tak, aby vykazovaly značnou podobnost mezi svými kompozičními prvky, jako je barva nebo tvar.

**návaznost pohledu *eyeline match*** Střih podřízený pravidlu *osy akce*, přičemž první *záběr* ukáže postavu hledící jedním směrem mimo obraz a druhý ukáže to, co osoba vidí. Pokud se osoba dívá doleva, následující *záběr* by měl naznačovat, že tato osoba je vpravo mimo obraz.

**objektiv (čočky) *lens*** Tvarovaný kus průhledného materiálu (obvykle skla) s jednou nebo oběma zaoblenými stranami tak, aby zachytil a soustředil paprsky světla. Většina kamer i promítacích strojů je opatřena sérií čoček v kovové tubě, z nichž se skládá objektiv.

**objektiv normální *normal lens*** Objektiv, který ukazuje objekty bez zásadního zvýraznění či redukce hloubky plánu scény. Při natáčení na 35mm film je ohnisková délka normálního objektivu 35 až 50 mm. Viz též *objektiv širokoúhlý, teleobjektiv*.

**objektiv širokoúhlý *wide-angle lens*** Objektiv s krátkou *ohniskovou vzdáleností*, který ovlivňuje perspektivu scény deformací přímků na okrajích rámu a zvětšením vzdáleností mezi předními a zadními plány. Při filmování na 35mm formát má širokoúhlý objektiv 35 mm nebo méně. Viz též *objektiv normální, teleobjektiv*.

**ohnisko *focus*** Vyjadřuje míru sbíhavosti světelných paprsků vycházejících z jedné části objektu. Ty se skrže

různé části *objektivu* sbíhají do téhož bodu na *filmovém okénku*, kde vytvářejí ostré obrysy a zřetelné textury.

**okénko filmové (rám) *frame*** Jednotlivý obraz na filmovém pásu. Když je série obrazů promítána na plátno v rychlém sledu, divák vidí iluzorní pohyb.

**osa akce *axis of action*** V *kontinuální střihové skladbě* jde o pomyslnou linii, která prochází z jedné strany na druhou „skrz“ hlavní herce a určuje prostorové vztahy všech prvků ve scéně napravo nebo nalevo od ní. Kamera by neměla osu akce překročit a tyto prostorové vztahy obrátit. Viz též *pravidlo osy*.

**osvětlení ostré *hard lighting*** Osvětlování vytvářející jasně vymezené stíny.

**osvětlení rozptýlené *soft lighting*** Osvětlování, jež se vyhýbá výrazně ohraničeným světlým a tmavým oblastem, spíše mezi nimi vytváří postupný přechod.

**osvětlení tříbodové *three-point lighting*** Obvyklý způsob osvětlování, při němž je scéna osvětlena ze tří směrů: zpoza objektů (*zadní světlo*), z jednoho jasného zdroje (*hlavní světlo*) a z méně jasného zdroje (*doplňkové světlo*), které vyrovnává hlavní světlo.

**osvětlování high-key *high-key lighting*** Osvětlování, které vytváří poměrně slabý kontrast mezi světlými a tmavými oblastmi obrazu. Stíny nejsou zřetelné a jsou prosvětlené *doplňkovým světlem*.

**osvětlování low-key *low-key lighting*** Osvětlování, které vytváří výrazný kontrast mezi světlými a tmavými oblastmi obrazu, s hlubokými stíny a slabým *doplňkovým světlem*.

**panoráma *pan*** Pohyb kamery, při němž se kamera otáčí zprava doleva, nebo naopak. Výsledkem v obraze je horizontální snímání *prostoru*.

**perspektiva vzdušná *aerial perspective*** Naznačení hloubky filmového obrazu tím, že se objekty v dálce zobrazí méně zřetelně než objekty v popředí.

**perspektiva zvuková *sound perspective*** Dojem umístění zvuku v prostoru vyvolaný hlasitostí, barvou, výškou a při vícekanálovém reprodukčním systému stereofonní informací.

**pixilace *pixillation*** Druh animace, při němž se zdá, že se trojrozměrné objekty, často lidé, trhavě pohybují. Vzniká pomocí pookénkového snímání.

**podsvícení (dolní světlo) *underlighting*** Osvětlování postav nebo předmětů ze spodu.

**pohled čelní (frontální) *frontality*** Při inscenování jde o umístění figur čelem k divákům.

**polocelek *medium shot*** Velikost rámování (záběru), při níž je měřítko zobrazovaného objektu střední. Postava zabírá od pasu nahoru vyplní většinu obrazu.

**polodetail *medium close-up*** Velikost rámování (záběru), při níž je měřítko zobrazovaného objektu dosti velké. Postava zabírá od prsou nahoru zaplňuje většinu obrazu.

**pořádek *order*** V narativním filmu: aspekt manipulace s časem; označuje pořadí, v jakém jsou události *fabule* (které jsou vždy v chronologickém pořádku) prezentovány v *syžetu*. Viz též *frekvence, trvání*.

**postsynchron *postsynchronization*** Proces, při němž je zvuk připojen k obrazům až poté, co byly natočeny a sestříhány. Může zahrnovat jak *dabing* hlasů, tak přidání diegetické hudby nebo ruchů. Tento postup je opakem *kontaktního zvuku*.

**postup *technique*** Jakýkoli aspekt filmového média, který se dá během tvorby filmu zvolit a využít.

**práce kamery / vyvolávání filmu *cinematography*** Obecný pojem pro veškeré zacházení s filmovým pásem jak v kameře během natáčení, tak v laboratoři při vyvolávání.

**pravidlo osy 180° *system*** V případě *kontinuální střihové skladby* má kamera zůstat na jedné straně akce tak, aby byly mezi dvěma po sobě následujícími záběry zajištěny neměnné prostorové vztahy mezi předměty. Viz též *osa akce, skladba střihová kontinuální, uspořádání scény prostorové*.

**produkce (výroba) *production*** Jedno ze tří odvětví filmového průmyslu, proces výroby filmu. Viz též *distribuce, uvádění*.

**projekce přední *front projection*** Trikový proces, při němž to, co se má objevit v pozadí *záběru*, je promítáno zepředu na plátno. Společně s pozadím jsou natáčeny i figury v popředí umístěné před plátnem. Opakem přední projekce je *projekce zadní*.

**projekce zadní *rear projection*** Postup kombinující akci v popředí s dříve natočenou akcí v pozadí. Popředí je natočeno ve studiu před plátnem, na nějž je ze zadu promítán obraz. Tento postup je opakem *projekce přední*.

**prolínáčka *dissolve*** Přechod mezi dvěma *záběry*, během něhož první obraz postupně mizí, zatímco se postupně objevuje druhý. Na okamžik se tyto dva obrazy překrývají ve *vícenásobné expozici*.

**prostor *space*** Každý film ukazuje přinejmenším dvojrozměrný prostor, plochou kompozici obrazu. Ve filmech, které zobrazují rozpoznatelné objekty, postavy a místa, je prezentován i trojrozměrný prostor. V každém momentě může být trojrozměrný prostor buď přímo zobrazován jako prostor viditelný v obraze, nebo naznačen jako *mimoobrazový prostor*. V narativním filmu můžeme také rozlišovat mezi prostorem *fabule*, což jsou místa v rámci celku příběhu (ať jsou ukázána, nebo ne), a prostorem *syžetu*, což jsou místa viditelná a slyšitelně prezentovaná v jednotlivých *scénách* filmu.

**prostor hluboký *deep space*** Uspořádání prvků *mizanscény* tak, aby mezi plánem nejbližší ke kameře a plánem od ní nejvzdálenějším byla výrazná vzdálenost. Zaostřený přitom může být jakýkoli z těchto plánů, případně všechny z nich. Viz též *prostor mělký*.

**prostor mělký *shallow space*** Způsob inscenování akce v relativně malé hloubce, opak *prostoru hlubokého*.

**prostor mimoobrazový *offscreen space*** Šest oblastí, které nejsou vidět v obraze, ale i tak jsou součástí prostoru scény; jde o prostor vedle rámu, nad a pod ním, za pozadím a za kamerou. Viz též *prostor*.

**předsádka anamorfotická *anamorphic lens*** Objektiv pro natáčení širokoúhlých filmů s využitím běžného *klasického formátu filmového okénka*. Objektiv kamery s anamorfotickou předsádkou široký obraz při snímání stlačí do velikosti běžného *filmového okénka* a promítací stroj s anamorfotickou předsádkou jej pak roztáhne na velikost širokoúhlého plátna.

**překrývání *overlap*** Naznačení hloubky filmového obrazu tím, že se bližší objekty umístí částečně před objekty vzdálenější.

**překrývání dialogu *dialogue overlap*** Postup užívaný při střihu *scény*, kdy je část dialogu z předchozího *záběru* slyšet i v *záběru* následujícím, který ukazuje jinou postavu nebo jiný prvek scény.

**přeostření *racking focus*** Posunutí zaostřené oblasti v průběhu trvání *záběru* z jednoho plánu do druhého; výsledkem v obraze se také říká přeostření.

**přerámování *reframing*** Užití krátkých *panorám* nebo *vertikálních švenků* či jiných pohybů kamery k udržení pohybujících se postav či předmětů v obraze nebo v centru rámu.

**rám pohyblivý *mobile frame*** Zdání pohybu kamery na plátně způsobené *transfokací* či některým ze *zvláštních efektů* nebo skutečná změna rámování ve vztahu k právě snímanému materiálu. Viz též *jízda, panoráma, švenk vertikální, záběr z jeřábu*.

**rámování *framing*** Využití okrajů filmového rámu k výběru a uspořádání toho, co má být viditelné v obraze.

**rámování nakloněné *canted framing*** Pohled, při němž rám není rovnoběžný s horizontem, ale jeho pravá nebo levá strana je níže než ta druhá, takže objekty na scéně vypadají nahnuté.

**rotoskop *rotoscope*** Přístroj, který promítá záznam živé akce okénko po okénku na kreslicí desku, aby animátor mohl obkreslit figury. Cílem je dosáhnout realističtějšího pohybu v kresleném filmu.

**roztmívačka *fade-in*** Černý obraz se postupně s tím, jak se zjevuje *záběr*, projasňuje.



**rychlost poměrná rate** Při natáčení: počet okének exponovaných za vteřinu; při projekci: počet okének promítaných na plátno za vteřinu. Pokud jsou obě tyto rychlosti stejné, pak se rychlost akce jeví normální, pokud se liší, dochází tím k jejímu zpomalení nebo zrychlení. Standardní rychlost u zvukového filmu je 24 okének.

**rytmus rhythm** Vnímatelná rychlost a pravidelnost zvuků, série záběrů a pohybů v záběrech. Rytmičké faktory zahrnují metrum (neboli pulzaci), důraz (čili přízvukně a nepřízvukně doby) a tempo (neboli rychlost).

**řízení pohybu motion control** Počítačová metoda umožňující plánování a opakování pohybů kamery v miniatu-  
rách, modelech a během *trikových záběrů*.

**scéna scene** Část narativního filmu, která se odehrává ve stejném čase a *prostoru* nebo ukazuje prostřednictvím *příčného střihu* dvě či více současně probíhajících akcí.

**segmentace segmentation** Rozčlenění filmu do jednotlivých částí, které je užitečné pro jeho analýzu.

**sekvence sequence** Termín běžně užívaný pro středně dlouhou část filmu obsahující jednu ukončenou akci. V narativním filmu je to často ekvivalent *scény*.

**sekvence montážní montage sequence** Část filmu, která shrnuje určité téma nebo zhustí nějaký časový úsek do několika symbolických či příznačných obrazů. K jejich spojování jsou často užívány *expozice vícenásobné, prolí-  
načky, stíračky, roztmívačky a zatmívačky*.

**skladba střihová (střih, montáž) editing**  
1. Výběr a spojování *záběrů* nasnímaných kamerou během natáčení. 2. V hotovém filmu soubor *postupů*, který řídí vztahy mezi *záběry*.

**skladba střihová diskontinuální discontinuity editing**  
Všechny alternativní způsoby spojení záběrů s využitím *postupů*, které neodpovídají pravidlům *kontinuální střihové skladby*. Patří mezi ně nevhodná spojení časových a prostorových vztahů, narušení *osy akce* a soustředění se na kompoziční vztahy. Viz též *montáž intelektuální, návaznost kompoziční, střih eliptický, střih poskočný, střih s přesahem, vsuvka nediegetická*.

**skladba střihová kontinuální continuity editing**  
Systém střihové skladby, který zachovává kontinuální a zřetelnou narativní akci ve filmu. Kontinuální střih spoléhá na odpovídající si prostorové uspořádání scény, postavení osob i objektů a časové vztahy mezi záběry. K specifickým postupům kontinuálního střihu viz *návaznost akce, návaznost pohledu, osa akce, střih na detailnější rámování, střih příčný, uspořádání scény prostorové, záběr/protizáběr, záběr ustavující, záběr znovuustavující*.

**soudržnost unity** Určuje, do jaké míry spolu jednotlivé části filmu souvisejí a nakolik motivují všechny prvky obsažené ve filmu.

**sound over** Jakýkoli zvuk, který není prezentován jako přímo slyšitelný v prostoru a čase obrazů na plátně. Zahrnuje *interní diegetické zvuky, nediegetické zvuky a nesimultánní zvuky*.

**stíračka wipe** Přejít mezi dvěma *záběry*, při němž napříč obrazem prochází linie, která postupně „maže“ první záběr a nahrazuje ho dalším.

**storyboard** Užívá se při plánování filmové výroby; připomíná komiks, protože je tvořen kresbami jednotlivých *záběrů* nebo jejich částí, s vysvětlujícími popiskami pod každou z nich.

**strh whip** Mimořádně rychlý pohyb kamery ze strany na stranu, který způsobí krátké rozmazání obrazu do nezřetelných horizontálních linií. Často jsou dva strhy spojeny nepostřehnutelným střihem, který vytváří rafinovaný přechod mezi scénami.

**střih cut** 1. Při tvorbě filmu spojení dvou filmových pásů dohromady slepkou. 2. V hotovém filmu náhlá změna jednoho *rámování* v jiné. Viz též *střih poskočný*.

**střih eliptický elliptical editing** Střih, jenž vypustí části události, což způsobí *elipsu* v trvání *syžetu*.

**střih na detailnější rámování (nástřih) cut-in** Náhlý přechod ze vzdáleného *rámování* k detailnějšímu pohledu na některou část téhož prostoru.

**střih podvodný cheat cut** Druh střihu při *kontinuální střihové skladbě*, který zachovává souvislost času mezi dvěma záběry, ale narušuje pozice postav nebo objektů.

**střih poskočný jump cut** *Eliptický střih*, který působí jako přerušování jediného *záběru*. Buď se zdá, že se náhle pohnuly postavy na konstantním pozadí, nebo že se najednou proměnilo pozadí, zatímco postavy zůstaly na místě. Viz též *elipsa*.

**střih příčný crosscutting** Střihový skladebný postup střídající *záběry* ze dvou nebo více dějových linií, které se odehrávají na různých místech, většinou souběžně. Mezi příčný střih patří křížový střih a paralelní montáž.

**střih s přesahem overlapping editing** *Střihy*, které opakují části akce nebo akcí celou, a tak prodlužují její *trvání* na plátně.

**styl style** Systematické a charakteristické užívání filmových *postupů* typické pro jeden film nebo skupinu filmů (například tvorba režiséra nebo filmového hnutí).

**světlo boční (postranní, stranové, laterální) side lighting**  
Světlo přicházející z jedné strany postavy nebo objektu. Využívá se obvykle k docílení dojmu objemnosti, k zdůraznění vlastností povrchu nebo k osvětlení oblastí zastíněných vlivem světla z jiného zdroje.

**světlo doplňkové fill light** Osvětlení vycházející z méně intenzivního zdroje, než je *hlavní světlo*; používá se k zjemnění hlubokých stínů na scéně. Viz též *osvětlení tříbodové*.

**světlo hlavní key light** V tříbodovém systému osvětlení nejintenzivnější zdroj světla dopadajícího na natáčený prostor. Viz též *osvětlení tříbodové, světlo doplňkové, světlo zadní*.

**světlo horní top lighting** Světlo vycházející ze zdroje umístěného nad osobou nebo předmětem. Většinou slouží k zdůraznění horní části postavy či předmětu nebo k jejich zřetelnějšímu oddělení od pozadí.

**světlo přední (čelní, frontální) frontal lighting** Osvětlení z místa vedle kamery.

**světlo zadní (protisvětlo) backlighting** Osvětlení zaměřené na osoby na scéně z opačné strany, než je umístěna kamera, většinou kolem nich vytváří tenký světelný obrys.

**syžet plot** V narativním filmu: všechny události, které jsou přímo uvedeny, včetně jejich kauzálních vztahů, chronologického *pořádku, trvání, frekvence* a místního určení. Oproti *syžetu* je *fabule* pouze konstrukt v divákově mysli: zahrnuje všechny události v rámci vyprávění (i ty, které nejsou přímo uvedeny *syžetem*). Viz též *čas projekce, elipsa, fabule, frekvence, pořádek, trvání*.

**šířka (formát) gauge** Šířka filmového pásu měřená v milimetrech.

**ševk vertikální tilt** Pohyb kamery, při němž se kamera umístěná na nehybném podstavci otáčí nahoru a dolů, čímž se vytváří pohyblivé *rámování*, které snímá prostor vertikálně.

**teleobjektiv telephoto lens** *Objektiv* s velkou *ohniskovou vzdáleností*, který působí na perspektivu scény zvětšením vzdálených plánů a jejich zdánlivým přiblížením k plánům v popředí. Při natáčení na 35mm formát je teleobjektiv nejméně 75 mm dlouhý. Viz též *objektiv normální, objektiv širokoúhlý*.

**transfokátor (transfokace) zoom lens** *Objektiv* s proměnlivou *ohniskovou vzdáleností*, která může být během *záběru* změněna. Posun k dlouhoohniskovému rozsahu (nájezd transfokací) přibližuje obraz a zplošťuje jeho plány, což vyvolává dojem zvětšeného prostoru scény, zatímco posun k širokoúhlému rozsahu (odjezd transfokací) způsobuje opak: vzdaluje obraz a jednotlivé plány od sebe zdánlivě odděluje. Viz též *objektiv širokoúhlý, teleobjektiv*.

**trvání duration** V narativním filmu: aspekt manipulace s časem. Zahrnuje jak časový úsek prezentovaný *syžetem*, tak i předpokládaný časový úsek, který proběhne ve *fabuli*. Viz též *frekvence, pořádek*.

**tyč mikrofonová (tágo, bidlo) boom** Tyč, na kterou lze zavěsit mikrofon. Dá se s ním pak pohybovat nad právě filmovanou scénou podle toho, jak se akce přesouvá.

**typáž typage** Inscenační postup sovětského montážního filmu. Vzhled herců a jejich chování odpovídají představě o určité sociální nebo jiné skupině.

**úhel rámování (rakurs) angle of framing** Pozice rámu vzhledem k zobrazovanému objektu: nad ním – směruje dolů (nahled), horizontální – na stejné úrovni (přímý pohled), pod ním – vzhlíží nahoru (podhled).

**uspořádání scény prostorové screen direction** Prostorové vztahy na scéně, zavedené *ustavujícím záběrem* a určité pozicí postav a objektů v rámu, směry pohybů a pohledů postav. *Kontinuální střihová skladba* se pokouší udržet konzistentní uspořádání scény mezi záběry. Viz též *návaznost pohledu, osa akce a pravidlo osy*.

**uvádění exhibition** Jedno ze tří odvětví filmového průmyslu, proces předvedení hotového filmu divákům. Viz též *distribuce, produkce*.

**uzavřenost closure** Určuje, do jaké míry závěr narativního filmu odhaluje následky veškerých příčinných událostí a řeší (neboli „uzavírá“) všechny dějové linie.

**variace variation** V rámci filmové formy je variace návrat nějakého prvku s patrnými změnami.

**velikost rámování (záběru) distance of framing** Zdánlivá vzdálenost rámu od prvků *mizanscény*. Viz též *americký plán, celek, celek velký, detail, detail velký, polocelk, polodetail*.

**velikost relativní size diminution** Naznačení hloubky filmového obrazu tím, že se objekty, které jsou vzdálenější, ukáží jako menší než objekty v popředí.

**vozik kamerový (jízda) dolly** Kamerový vozík na kolečkách, který se používá pro *jízdy*.

**vsuvka nediegetická nondiegetic insert** Záběr nebo série záběrů vložené do *sekvence*, jež ukazují objekty, které jsou prezentovány jako existující mimo svět příběhu.

**výška rámování height of framing** Vzdálenost kamery od země, bez ohledu na *úhel rámování*.

**význam meaning** 1. *Referenční význam*: Narážka na jednotlivé znalosti ze světa mimo filmovou *fabuli*, o nichž se předpokládá, že je divák rozezná. 2. *Explicitní význam*: Zřetelně prezentovaný smysl uvedený většinou slovně a často na začátku nebo na konci filmu. 3. *Implicitní význam*: Nevyjádřený smysl, který divák objeví až při analýze nebo reflexi filmu. 4. *Symptomatický význam*: Smysl, jež film prozrazuje, často nezáměrně na základě svých historických a společenských souvislostí.

**vzdálenost ohnisková focal length** Vzdálenost od středu objektivu k bodu, v němž se světelné paprsky setkávají v zaostření. Určuje perspektivní vztahy prostoru reprezentovaného na plochem plátně. Viz též *objektiv normální, objektiv širokoúhlý, teleobjektiv*.

**záběr shot** 1. Během natáčení jeden nepřerušovaný běh kamery, který má exponovat souvislou řadu *filmových okének*. Známy také jako *jeté*. 2. V hotovém filmu jeden nepřerušovaný obraz se statickým nebo pohyblivým rámováním.

**záběr dlouhý long take** Záběr, který trvá neobvykle dlouhou dobu, než je vystřídán dalším záběrem.

**záběr hlediskový point-of-view (POV) shot** Záběr snímáný kamerou umístěnou zhruba ve výši očí postavy, který ukazuje přibližně totéž, co vidí postava. Většinou mu předchází nebo po něm následuje záběr na dívající se postavu.

**záběr sledovací following shot** Záběr, jehož rámování se mění tak, aby pohybující se postava neustále zůstávala v obraze.

**záběr trikový process shot** Jakýkoli záběr vyžadující opětovné nasnímání, aby bylo možné sloučit dva nebo více obrazů do jednoho, případně vytvořit zvláštní efekt (trik). Viz též *efekty zvláštní (triky), maska putující, projekce přední, projekce zadní*.

**záběr ustavující establishing shot** Záběr většinou využívaný vzdálenější *rámování*, který ukazuje, jaké prostorové vztahy panují na scéně mezi důležitými postavami, předměty a prostředím.

**záběr z jeřábu crane shot** Záběr, v němž je změny *rámování* dosaženo pomocí toho, že nad objektem je umístěna kamera, která se pohybuje vzduchem nahoru, dolů nebo do stran.

**záběr znovuustavující reestablishing shot** Návrat k pohledu na celý *prostor* po sérii detailnějších záběrů následujících po *ustavujícím záběru*.

**záběr/protizáběr (pohled/protipohled) shot/reverse shot** Dva nebo více záběrů sestřihaných dohromady, ve kterých se střídají postavy, obvykle při rozhovoru. Při *kontinuální střihové skladbě* se postavy v jednom *rámování* dívají doleva a v druhém doprava. Běžně se při *záběru/protizáběru* využívá *rámování* přes rameno.

**záběr-sekvence plan-séquence** Termín pro *scénu*, která je natočena v jediném záběru, většinou jde o *dlouhý záběr*.

**zatmívačka fade-out** Záběr postupně mizí, až zcela zčerná. Příležitostně se zatmívačka rozjasní do čistě bílé (vyšisování) nebo do barvy.

**zvuk asynchronní asynchronous sound** Zvuk, jenž časově neodpovídá pohybům objevujícím se v obraze, například promluva není sjednocena s pohyby rtů.

**zvuk diegetický diegetic sound** Jakýkoli hlas, hudební pasáž nebo ruch, jejichž zdroj pochází ze světa filmového příběhu. Viz též *zvuk nediegetický*.

**zvuk externí diegetický external diegetic sound** Zvuk, který je prezentován jako přicházející z hmotného zdroje uvnitř prostoru příběhu a o kterém předpokládáme, že ho slyší také postavy v dané scéně. Viz též *zvuk interní diegetický*.

**zvuk interní diegetický internal diegetic sound** Zvuk, který je prezentován jako přicházející z myslí postavy nacházející se v prostoru příběhu. Předpokládáme, že zatímco tato postava a my zvuk slyšíme, ostatní postavy ho neslyší. Viz též *zvuk externí diegetický*.

**zvuk kontaktní direct sound** Hudba, ruchy a řeč zaznamenané v okamžiku natáčení, opak *postsynchronu*.

**zvuk mimoobrazový offscreen sound** Simultánní zvuk ze zdroje, který sice nevidíme v obraze, ale předpokládáme, že se přesto vyskytuje v prostoru scény.

**zvuk nediegetický nondiegetic sound** Zvuk, který je prezentován jako vycházející ze zdroje mimo svět filmového příběhu, například náladová hudba nebo komentář vypravěče.

**zvuk nesimultánní nonsimultaneous sound** Diegetický zvuk, jehož zdroj se vyskytuje dříve nebo později než obrazy, které doprovází.

**zvuk simultánní simultaneous sound** Diegetický zvuk, který je prezentován jako vyskytující se v tomtéž čase *fabule* jako obrazy, které ho doprovázejí.

**zvuk synchronní synchronous sound** Zvuk, který je časově sladěn s pohyby odehrávajícími se v obrazech, třeba když promluva odpovídá pohybům rtů.

**žánry genres** Různé typy filmů, které diváci a filmoví tvůrci rozpoznávají podle jejich zaběhnutých narativních konvencí. Mezi běžné žánry patří muzikály, gangsterky nebo sci-fi filmy.

## Rejstřík

Při tvorbě rejstříku jsme vycházeli z jeho anglické předlohy, proto zůstává pouze výběrový, přičemž zahrnuje kapitoly 1 až 12. Rejstřík obsahuje české názvy filmů, v případě filmů avantgardních a experimentálních názvy původní (k tomu blíže viz Poznámky překladatelů), jména osob, kromě těch, jež jsou pouze součástí názvů filmů nebo označují filmové postavy. Výjimku tvoří několik postav animovaných

„co kdyby“ vyprávění, 120

„vyrob si sám“ produkce (DIY), 52, 56, 78

„Wilhelmův výkřik“, 353

...a co dál, *doktore?*, 618

16mm (film), 32, 33

2001: *Vesmírná odysea*, 236, 323, 425

23<sup>rd</sup> *Psalm Branch*, 54

2K oozlišení, 36–37, 52

300: *Bitva u Thermopyl*, 427

35mm (film), 32, 33

formáty, 247

srovnání s HD, 34–37

36. *komnata Shaolinu*, 624

3D, 34, 63, 66, 199–201, 397, 451

42. *ulice*, 204, 205, 299, 330, 440, 441, 610

451 *stupňů Fahrenheita*, 343, 617

4K rozlišení, 36–37

50x a stále poprvé, 433

70mm (film), 32, 33

8½, 50, 125, 130, 166, 169, 378

zvukový můstek, 378

8. *míle*, 344, 442

### A

*A co dále, Balthazare*, 191

*A Movie*, 300, 301, 328, 357, 364, 472, 485–492, 558

hudební doprovod, 485, 486, 488, 489, 490

jako asociativní forma, 485–491, 491

očekávání, 486, 488, 490

opakování/variace, 490, 492

střih, 487, 487, 488

symbolika, 488, 489

vliv symfonické básně *Římské pinie*, 485, 486, 489

vzorce, 485, 492

*A Study in Choreography for Camera*, 471

*Absolvent*, 232

abstraktní forma, 292, 471. Viz též experimentální filmy,

experimentální filmy, 471–482

kritika, 475

*Mechanický balet* jako příklad, 476–483

témata v abstraktní formě, 474–476

ACE (American Cinema Editors), 46

*Ace Ventura: Zvířecí detektiv*, 426

AD. Viz první asistent režie

*Adamovo žebro*, 206, 207

Adams, Randall, 552–559, 577

filmů. Mezi další položky rejstříku patří jména některých institucí či společností, ale především hlavní pojmy, s nimiž autoři knihy při svém výkladu pracují. Číselné údaje vyznačené *kurzivou* odkazují na popisky pod obrázky, **tučně** označené údaje na stránky textu, kde je daný pojem definován nebo přesněji vysvětlen. Červeně uvedené pojmy lze nalézt v Slovníku vybraných pojmů.

ADR. Viz postsynchron

Achbar, Mark. *Hledání konsenzu: Noam Chomsky a média*, 56

akční scény

automobilové havárie, 28

coverage, 44

*Akeelah*, 62

Akermanová, Chantal. *Jeanne Dielmanová, Obchodní nábřeží 23, 1080 Brusel*, 203, 204

*Aleksandra*, 356

*Alenka v kreslené říši*, seriál, 498

*Alexander Veliký*, 321, 427

*Alexandr Něvský*, 362, 393

Allen, Woody, 53, 91, 422

*Annie Hallova*, 619

*Co dál, tygřice Lily?*, 375, 376

*Hana a její sestry*, 138, 139, 189, 582, 619

herectví v jeho filmech, 187

*Interiéry*, 619

*Láska a smrt*, 432

*Manhattan*, 619

*Match Point – Hra osudu*, 59

*Seber prachy a zmiz*, 432

*Spáček*, 432

*Tajemná vražda na Manhattanu*, 432

*Zelig*, 125

Almendros, Nestor, 175

Almodóvar, Pedro, 132

*Ženy na pokraji nervového zhroutení*, 133

Altman, Robert, 57, 159

*Dlouhé loučení*, 619

*Hráč*, 39, 433

*M\*A\*S\*H*, 618

*McCabe a paní Millerová*, 619

*Nashville*, 153, 525, 542, 619

*Prostřihy*, 542, 619

*Svatba*, 619

*Tři ženy*, 619

*Zítřka nehrajeme!*, 619

amatérské kamery, 34

*Amélie z Montmartru*, 175, 179

American Cinema Editors (ACE), profesní asociace, 46

americká noc, 226, 229

*Americká noc*, 24, 50, 255

*Americké graffiti*, 80, 220, 342, 354, 419, 525, 618

zvuková stopa, 354

*Americký film*, 451



americký plán, 252  
*Americký přítel*, 378  
*Američan*, 594  
*Amistad*, 400  
analýza  
dokumentárních filmů, 548–559  
forma eseje, 399–406, 572–577  
*Chungking Express*, 542–547  
*Jednej správně*, 524–529  
*Jeho dívka Pátek*, 513–517  
*Král komedie*, 578–581  
*Muž s kinoaparátem*, 548–552  
*Na sever Severozápadní linkou*, 518–524  
*Příběh z Tokia*, 536–542  
příprava na analýzu, 572–573  
psaní analýzy, 399–406, 574–577  
segmentace syžetu jako část analýzy, 523–524  
*Setkám se v St. Louis*, 559–566, 561, 563, 565  
*Tenká modrá čára*, 552–559  
teze analýzy, 572–573  
*U konce s dechem*, 530–436  
uspořádání analýzy, 399–406, 574–577  
výjimečné příklady k všimnutí, 574  
*Zuřící býk*, 566–571  
*Andaluský pes*, 509, 603–604  
*Andělská tvář*, 73  
Anderson, Paul Thomas. *Viz též Magnolie*  
*Hříšné noci*, 260  
*Magnolie*, 69, 81, 153, 372, 525, 542, 619  
Andersová, Allison, 620  
Angelopoulos, Theo. *Odyseův pohled*, 262, 263  
Anger, Kenneth. *Scorpio Rising*, 88, 364, 472, 473, 485  
*Anglický pacient*, 342, 356  
*Angličan*, 623  
*Ani stín podezření*, 402–406  
filmový styl, 402–406  
animatics, 40  
anime, 496, 507–508  
animovaný film, 56, 472  
barva, 198  
*Fuji*, 500–503  
Industrial Light & Magic, 496  
jako experimentální film, 500–503  
jako muzikál, 442  
*Kačeří amok*, 498–500  
kresba, 493–494  
loutkový film, 494  
narativní forma, 498–500  
omezená (částecná) animace, 493  
osvětlování, 178–179  
Pixar, 180, 496, 507, 510  
pixilace, 496  
plastelína, 494  
plná animace, 493  
plošková (papírková) animace, 494  
pohyblivé rámování, 262, 263  
pookénková animace, 182, 183, 238, 494, 496, 551  
ultrafány, 493–494  
versus filmy s živými objekty, 493

vliv CGI, 496  
Walt Disney, 498  
Warner Bros., 498–500  
Annaud, Jean-Jacques. *Medvěd*, 191  
*Annie Hallová*, 619  
*Anthony Adverse*, 140, 610  
Antonioni, Michelangelo  
*Dobrodružství*, 138, 190, 192–194, 196, 198, 204, 206, 208  
*Kronika jedné lásky*, 614  
mizanscéna, 190–192  
*Výkřik*, 194, 195  
*Zatmění*, 126  
*Apokalypsa*, 45, 49, 342, 372, 375  
*Apollo 13*, 452  
Araki Gregg. *Konec se blíží*, 622  
*art director*, 40  
*Asfaltová džungle*, 172, 173, 174, 429  
asistent stavby, 46  
asistent střihu, 44  
asistent vrchního osvětlovače, asistent vedoucího kamerové techniky, 46  
asistenti produkce (PAs), 42  
asociativní forma  
*A Movie* jako příklad, 485–491  
experimentální film, 482, 484–491  
*Koyaanisqatsi*, 482, 484–485  
symbolika, 482, 484, 488–489  
vzorce, 485  
*associate producer*, 38  
Astaire, Fred, 87, 348, 360, 610  
muzikály, 440–445  
asynchronní zvuk, 375  
*Ať žije svoboda!*, 299  
*Auta*, 180, 181  
auteuři  
francouzská nová vlna, 614–617  
režiséři, 57  
automobilové havárie, 28  
autorství a filmová produkce, 57  
avantgardní film. *Viz experimentální filmy*  
*Až si vydechnu*, 61  
**B**  
*Babel*, 351  
Baillie, Bruce. *Mass for the Dakota Sioux*, 470  
Bale, Christian, 381  
*Bamboozled*, 36  
Banderas, Antonio, 622  
*Barton Fink*, 622  
Baruchello, Gianfranco. *La Verifica incerta*, 473  
barva  
animovaný film, 198  
barevné motivy v *Tenké modré čáře*, 558  
emulze barevného filmu, 32  
Hitchcock, 292  
jako motiv, 204  
monochromaticnost, 195  
obrazový prostor a barevný kontrast, 194–196  
omezené palety, 196  
osvětlování, 178–180

prostředí, 164, 168  
překrývání, 198–200  
ruční kolorování, 224  
barva zvuku (témbr), 350, 352  
Bass, Saul. *Rada a souhlas*, 133  
*Batman*, 60, 619  
*Batman začíná*, 427  
Bauer, Jevgenij. *Umírající labuť*, 195, 206  
Bazin, André, 74, 162, 216, 218, 219, 270, 274, 286, 342, 392, 630  
Beattie, Stuart, 25  
Beebe, Dion, 26, 42  
*Beetlejuice*, 439, 619  
*Begone, Dull Care*, 199  
Berge, François, 597  
Berger, Christian, 37  
Bergman, Ingmar. *Lesní jahody*, 225  
Berkeley, Busby, 440  
42. ulice, 204, 205, 299, 330, 440, 441, 610  
*Přehledka v záplavě světla*, 299, 330  
*Slečinky*, 330, 610  
*Zlatokopové roku 1933*, 330, 610  
*Zlatokopové roku 1935*, 330  
*Berlín, symfonie velkoměsta*, 550  
Bertolucci, Bernardo  
*Poslední tango v Paříži*, 236, 237, 245  
*Strategie pavouka*, 190, 191  
Betty Boop, 493, 507  
*Bez střechy i bez zákona*, 82, 235, 247  
*Bezstarostná jízda*, 618  
*Běžin luh*, 175, 177  
*Bílá loď*, 611, 612  
*Bílý žár*, 180, 183  
Biograph, 590  
Bird, Brad. *Úžasňákovi*, 493, 510  
*Bitva v bezové roklí*, 318, 321  
*Blade Runner*, 178, 430  
Blanchettová, Cate, 48  
Blank, Les. *Viz též Ženy s mezerou mezi zuby*  
*Česnek se vyrovná deseti matkám*, 455  
*Ženy s mezerou mezi zuby*, 454–462, 573, 575  
*Bláznivá střela: Z archivů policejního oddělení*, 374  
*Bláznivý Petříček*, 334, 337  
*Blinkety Blank*, 494, 495  
*Blízká setkání třetího druhu*, 234, 618  
Block, Mitchell. *Nic než pravda*, 452  
boční světlo, 174  
Bogart, Humphrey, 57  
Bogdanovich, Peter  
...a co dál, doktore?, 618  
o velikosti plátna, 71  
*Bojovnice z Pekingské opery*, 624, 625  
*Bojovník s tyčí osmi trigramů*, 624  
*Bonnie a Clyde*, 536  
Boorman, John, 303, 307  
Borthwick, Dave. *Tajná Palečková dobrodružství*, 496  
*Bourneovo ultimátum*, 428  
*Bouře nad Asii*, 606, 608  
*Bouřlivá dvacátá léta*, 328  
Boyle, Danny. *Milionář z chatrče*, 52, 59, 89, 130, 131, 135

Brakhage, Stan  
*23<sup>rd</sup> Psalm Branch*, 54  
*Dog Star Man*, 54, 470  
*Mothlight*, 494  
pracovní postup, 54  
*Reflections on Black*, 224, 227  
*The Riddle of Lumen*, 55  
*Window Water Baby Moving*, 54  
Brando, Marlon, 159, 182, 452  
*Kmotr*, herecký výkon, 187  
*Bratrance*, 615  
*Bratřičku, kde jsi?*, 432  
Breer, Robert. *Viz též Fuji*  
*Fist Fight*, 328, 331, 470  
*Fuji*, 472, 493, 494, 500  
Bresson, Robert, 38, 188, 221, 391, 587, 614  
*A co dále, Balthazare*, 191  
*Čtyři noci jednoho snílka*, 361  
herectví, 188, 191  
*K smrti odsouzený uprchl*, 18, 353  
*Kapsář*, 173, 221, 256, 257  
*Lancelot od jezera*, 203, 204, 289  
*Peníze*, 164, 165, 168, 198, 200  
Breton, André, 602, 604  
Brooks, Mel  
*Dějiny světa: Část I*, 432  
*Vesmírná tělesa*, 432  
*Závrať*, 432  
*Žhavá sedla*, 371, 373, 432  
Broughton, James. *Mother's day*, 473  
*Bugsy Malone*, 425  
Buiceová, Susan. *Čtyřoká monstra*, 56  
Bullocková, Sandra, 173  
Buñuel, Luis  
*Andaluský pes*, 509, 603–604  
*Kráska dne*, 130, 604  
*Nenápadný půvab buržoazie*, 161, 604  
*Ten tajemný předmět touhy*, 116  
*Zlatý věk*, 509, 603  
Burch, Noël, 219, 248, 582  
Burns, Robert, 484  
Burton, Tim  
*Batman*, 60, 619  
*Beetlejuice*, 439, 619  
*Ed Wood*, 283  
*Mars útočil*, 193  
*Mrtvá nevěsta Tima Burtona*, 56  
*Ospalá díra*, 619  
*Střihoruký Edward*, 118  
*Ukradené Vánoce*, 494, 497  
Burt, Ben, 353, 354  
*Byl jsem lynčován*, 254, 257, 316, 335  
*Byl lásky čas*, 140, 329  
*Byli obětováni*, 251  
*Bylo jednou zelené údolí*, 350, 378  
Byrne, David. *Tak to bylo*, 292, 293, 424  
**C**  
*cabaretera*, žánr, 423  
*Cabiriiny noci*, 178, 181

Cameron, James, 64  
*Propast*, 288, 496  
*Terminátor*, 330, 619  
*Terminátor 2: Den zúčtování*, 48, 81, 166, 217, 288, 619  
*Titanic*, 52, 73, 619  
*Vetřelci*, 113, 155, 190, 193, 196, 197, 293, 433-434, 435

Cameron, Paul, 25, 42

Campionová, Jane. *Portrét dámy*, 400

Cantor, Eddie, 442

Caouette, Jonathan. *Zatracený*, 38

Carax, Leo  
*Když chlapec potká dívku*, 201, 235  
*Zlá krev*, 178, 179

Carpenter, John  
*Halloween*, 618  
*Přepadení 13. okrsku*, 618, 330

Carrey, Jim, 182, 187, 425  
*Carrie*, 439

Carroll, Noël, 93, 108, 154, 344, 445-446, 504, 582  
*Casablanca*, 57, 225, 347  
*Casanova*, 171, 178, 196, 200

Cavalcanti, Alberto. *Jen hodiny*, 550

celek, 252-254

centrální perspektiva, 200

*Cesta do fantazie*, 58  
*Cesta na Měsíc*, 160, 161

CGI, 42, 48, 236, 238-241, 262, 287, 288, 426, 496, 504, 506-508, 510  
Jackson, Peter, 36, 62, 81, 240, 241, 447  
*Pán prstenů: Dvě věže*, 240, 241  
*Pán prstenů: Návrat krále*, 61, 240, 241  
*Pán prstenů: Společenstvo prstenu*, 240, 241

Cimino, Michael. *Lovec jelenů*, 568

*cinéma vérité*, 260, 451, 452

Cissé, Souleymane  
*Světlo*, 247  
*Vlár*, 166, 169

*Civilizace*, 593

Clair, René, 392, 628  
*Ať žije svoboda!*, 299  
*Mezihra*, 257  
*Milion*, 125, 299, 330, 363

Clarke, Arthur C., 39

*click track*, 49

*Co dál, tygřice Lily?*, 375-376

Coenové, Ethan a Joel, 52, 98. *Viz též Potíže s Arizonou*  
*Barton Fink*, 622  
*Bratříčku, kde jsi?*, 432  
*Fargo*, 98, 429, 430  
filmový styl, 622  
*Muž, který nebyl*, 431  
*Potíže s Arizonou*, 98, 358, 621, 622  
*Tahle země není pro starý*, 364  
*Záskok*, 99, 183  
*Zbytečná krutost*, 98, 431

Cohn, Norman, 54, 55

*Collateral*, 18, 25-29, 36, 37, 42, 51, 74, 85, 89, 220, 287, 428  
hudební doprovod, 28, 29

osvětlování, 26-29  
použití HD techniky, 36  
práce kamery, 26  
scénář, 25  
střih, 28  
umělecké volby při natáčení filmu, 25-29  
vodítka, 85

Comingoreová, Dorothy, 43

Conner, Bruce, 506. *Viz též A Movie*  
*A Movie*, 300, 301, 328, 357, 364, 471, 472, 485-492, 558  
*Cosmic Ray*, 328  
*Report*, 304, 328

Coolidgeová, Martha, 620

Coppola, Francis Ford, 392, 619. *Viz též Rozhovor; Kmotr*  
*Apokalypsa*, 45, 49, 342, 372, 375  
*Dracula*, 162, 165, 228, 439, 620  
*Dravé ryby*, 178, 239, 620  
filmový styl, 620  
*Kmotr*, 155, 187, 220, 302, 303, 322, 342, 356, 357, 390, 424, 427, 452, 618  
*Kmotr II*, 618  
*Kmotr III*, 171  
práce s rychlostí pohybu, 228  
*Rozhovor*, 232, 233, 380, 619  
*Tucker: Člověk a jeho sen*, 620

Coppolová, Sophia. *Ztraceno v překladu*, 347

*Cosmic Ray*, 328

Cotten, Joseph, 403

Coutard, Raoul, 287, 530, 533, 535

*coverage*, 43-44

Craig, Stuart, 167

*Crash*, 619

*Critical Mass*, 471

Cronenberg, David, 52  
*Dějiny násilí*, 430, 431, 582  
*Moucha*, 172, 173, 620  
*Mrazení*, 620  
*Mrtvá zóna*, 620, 621  
*Příliš dokonalá podoba*, 382  
*Východní přísliby*, 582

Crowe, Cameron. *Jerry Maguire*, 184, 185, 320, 323

Cruise, Tom, 25, 27, 220

*Crumb*, 451

Crumley, Arin. *Čtyřoká monstra*, 56

Cukor, George, 609  
*Adamovo žebro*, 206, 207

Curtis, Adam. *Moc nočních můr aneb Vzestup politiky strachu*, 56

Curtis, Tony, 231

Curtiz, Michael. *Útok lehké kavalerie*, 201

cvičitel zvířat, 42

Č

*Čaroděj ze země Oz*, 86, 88-94, 96, 97, 100-106, 109, 110, 112, 125, 138, 182, 282, 352, 442, 447, 564, 619  
explicitní význam, 92, 93  
hodnocení, 95, 96  
implicitní význam, 93, 94  
konvence, 89, 90

motivace, 97, 100  
motivy, 100, 102  
narrativní forma, 86  
očekávání, 88  
pocity, 91  
referenční význam, 92, 93  
segmentace syžetu, 103-105  
soudržnost/nesoudržnost, 105, 106  
symptomatický význam, 94, 95  
vývoj filmové formy, 103-105  
vzorec záhady, 103

čas vyprávění, 118-123  
frekvence, 123  
*Jeho dívka Pátek*, 515  
mizanscéna, 204-208  
narrativní forma, 111  
*Návrat do budoucnosti*, 121  
*Občan Kane*, 119, 143-146  
pohyblivé rámování, 266  
pořádek, 118, 119  
*Příběh z Tokia*, 536-538  
*Pulp Fiction: Historiky z podsvětí*, 119  
střih, 300-304  
trvání, 119, 123  
*Zakázané ovoce*, 120  
zvuk, 375-380

čas. *Viz čas vyprávění*  
časoběrné natáčení (metoda), 228  
časová diskontinuita, 330-336  
časová kontinuita, 322-328  
*Maltézský sokol*, 322  
montážní sekvence, 323

časovač, 47  
jeho umělecké volby, 47

časové elipsy, 322

časové vztahy: frekvence, 123, 300-304, 322  
časové vztahy: pořádek, 118, 119, 300-304, 322  
časové vztahy: trvání, 119, 123, 300-304, 322

*Čelisti*, 80, 117, 126, 234, 264, 328, 348, 439, 618, 620  
montážní sekvence, 328  
zvuk, 348

Čerkasov, Nikolaj, 170, 188, 189

Černá Máry, 589

*Černočerná tma*, 432

*Česnek se vyrovná deseti matkám*, 455

*Číňanka*, 43, 174, 177, 198, 200, 335

*Činžák v Trubné ulici*, 607

*Čtyři noci jednoho snílka*, 361

*Čtyřoká monstra*, 56

D

da Vinci, Leonardo, 24

dabing, 48. *Viz též postsynchron*

Dalí, Salvador, 603

*Damned If You Don't*, 470

*Dannyho partáci*, 429

*Dannyho partáci 2*, 429

*Dannyho partáci 3*, 429

*Darmošlapové*, 614

Dashová, Julie, 622

Dassin, Jules. *Obnažené město*, 135, 548

David, Arvind Ethan, 71

Davies, Terence. *Vzdálené hlasy, klidné životy*, 119

Davisová, Bette, 175

*Dcera prokletého lesa*, 610

de Chirico, Giorgio, 603-604

De Mille, Cecil B. *Podvod*, 173, 593-595, 600

De Niro, Robert, 566, 568, 569

de Noailles, Charles (vikomt), 604

De Palma, Brian, 234, 620  
*Carrie*, 439  
filmový styl, 620  
*Mission: Impossible*, 619  
*Neúplatní*, 76, 235  
*Oblečen na zabíjení*, 618  
*Ohňostrojná marnost*, 260  
*Posedlost*, 618  
*Sestry*, 248  
*Výstřel*, 50

De Sica, Vittorio, 612, 614  
*Děti ulice*, 612  
*Umberto D.*, 614  
*Zloději kol*, 194, 195, 612-615

Debussy, Claude, 358

Decla, 597

dějiny filmu, 587-627  
od jedné kamery k více kamerám, 43, 44  
střih, 45  
umění versus zábava, 23, 24  
začátky, 23, 24

*Dějiny násilí*, 430, 431, 582

*Dějiny světa: Část I*, 432

dějová linie  
*Chungking Express*, 542, 546  
*Jeho dívka Pátek*, 514, 515  
*Na sever Severozápadní linkou*, 518, 520, 522

dělený obraz, 248, 249

Delerue, Georges, 358

Demme, Jonathan  
*Mlčení jehňátek*, 81, 118, 159, 289, 364, 377, 400, 401, 403, 424, 447  
o hudebním doprovodu, 359  
*Rachel se vdává*, 375

*Den hněvu*, 202, 203, 204, 206, 406, 452, 582

*Den noc den noc*, 135

denní práce na videu, 44, 45

denní práce, 44, 45

Derenová, Maya, 78, 108, 506, 510, 602  
*A Study in Choreography for Camera*, 471  
diskontinuální střih, 336-340  
*Odpolední osídla*, 54, 55, 108  
rámování, 254  
trvání, 123

*Desátá symfonie*, 600

*Deset dní, které otřásl svět*, 89, 123, 138, 254, 255, 304, 330, 336-340, 398, 400, 552, 606

detail, 252-254

*Detektiv*, 73

*Děti ulice*, 612

*devocionální filmy*, žánr, 423

*Dezertér*, 608

DI. *Viz digitální intermediát*, 48



*Diagonální symfonie*, 597  
dialog  
    *Dokonalý trik* a matoucí dialog, 383  
    *Jeho dívka Pátek*, rytmus dialogu, 360, 391  
    Hawks o dialogu, 515  
    *Setkáme se v St. Louis*, 564  
    zvuk, 353  
dialogový háček, 383  
*dialogue coach*, 41  
Dickson, W. K. L., 588, 589  
    vývoj kamer, 242, 243  
diegetický vypravěč, 135–136  
diegetický zvuk  
    externí, 370  
    interní, 370  
    *Jackie Brownová*, 366–369  
    *Občan Kane*, 412  
    *Přepadení*, 365  
    *Tahle země není pro starý*, 364  
    versus nediegetický zvuk, 363, 364, 370–372  
    zdroj v obraze/zdroj mimo obraz, 370  
    zvuková perspektiva, 372, 374  
diegeze, 113  
Dietrichová, Marlene, 174, 175, 176, 350  
digitální efekty, 166  
digitální intermediát (DI), 48–49  
digitální korekce barev, 48, 224, 241, 287  
digitální média, 34–37  
digitální projekce, 31, 64  
*direct-cinema* dokument, 451  
diskontinuální střih, 294  
    časový, 330–336  
    *Deset dní, které otřásly světem*, 336–340  
    prostorový, 330–336  
    *Řeka*, 465, 466  
    *U konce s dechem*, 332–333  
Disney, Walt, 111, 360, 442, 493, 496, 498, 501, 507, 508  
distribuce. Viz filmová distribuce  
distribuční kopie, 50  
*Dívka z údolí*, 620  
*Dívka ze Západu*, 432  
*Divoká banda*, 435  
*Divoký a zmatený*, 594  
*Divotvůrkyně*, 174, 177  
DIY filmový festival, 67  
DIY. Viz „vyrob si sám“ produkce  
*Dlouhé loučení*, 619  
dlouhé záběry, 274  
    *Dotek zla*, 278, 280–281  
    Jancsó, Miklós, 276  
    *Jediný syn*, 274, 275  
    *Jednej správně*, 527, 528  
    *My Hustler*, 272, 278  
    pohyblivé rámování, 278–281  
    *Provaz*, 98, 276, 278  
    *Ruská archa*, 277, 278  
    *Sestry z Gionu*, 278, 279  
    *Slon*, 276, 277  
    Spielberg, Steven o využití dlouhých záběrů,  
    278  
*Dobrá země*, 610

*Dobré ráno*, 330, 331, 401  
    filmový styl, 330, 331, 401  
*Dobrodružství*, 138, 190, 192–194, 196, 198, 204, 206, 208  
    frontalita, 206–208  
    mizanscéna, 190–193  
*Dobrodružství prince Achmeda*, 495  
*Dobrodružství Sherlocka Holmese*, 610  
*Dobytelé ztracené archy*, 42, 116, 125, 298, 353  
    vlastnosti postavy, 116  
dodatečné záběry, 46  
*Dog Star Man*, 54, 470  
*Dogma*, 622  
*Dokonalý trik*, 380–389, 392, 398, 406, 407, 577  
    dialogový háček, 383  
    fabule, 380–382  
    flashbacky, 382  
    hudební doprovod, 382, 383  
    matoucí dialog, 383  
    mimoobrazový/obrazový zvuk, 387  
    narace, 384–387  
    zvuk v úvodu, 387–389  
    zvukové efekty, 383, 384  
    zvukové motivy, 387–389  
*Doktor Živago*, 618  
dokumentární film  
    analýza, 548–559  
    *cinéma vérité*, 451, 452  
    definice, 449, 450  
    direct-cinema, 451  
    filmový portrét, 451  
    kategorická forma, 453–455  
    přírodovědný, 451  
    psaní scénáře, 449  
    rétorická forma, 462–464  
    rozhovor, 450, 451  
    *Řeka*, 464–470  
    srovnání s fikčními filmy, 452, 453  
    stříhový, 450  
    syntetický, 452  
    typy dokumentárního filmu, 450–452  
    *Ženy s mezerou mezi zuby*, 454–462  
*Don Juan*, 608  
*Donnie Darko*, 68, 122  
*Doom*, 432  
*Dopis třem manželkám*, 182  
*Dopis ze Sibíře*, 348, 349, 366, 391  
doplňkové světlo, 174  
*Dopolední strašidlo*, 597  
*Doručovací služba slečny Kiki*, 508  
*Dotek zla*, 177, 266, 278, 280, 281, 285, 294, 295, 406,  
    408  
    dlouhé záběry, 278, 280, 281  
    stříh, 294, 295, 406, 408  
doznívání zrakového vjemu, 30  
*Dracula* (1931), 438  
*Dracula* (1992), 162, 165, 228, 439, 620  
    rychlost pohybu, 228  
*Dragnet*, 71  
*Dragon Inn*, 623  
*Dravé ryby*, 178, 239, 620  
Dreyer, Carl Theodor, 139, 275

*Den hněvu*, 202, 203, 204, 206, 406, 452, 582  
*Slovo*, 259  
*Utrpení Panny orleánské*, 170, 171, 199, 252,  
    254, 255, 256, 257, 300, 616, 617  
druhý asistent režie, 41  
druhý štáb, 45  
Dryburgh, Stuart, 400  
*Duch*, 139  
*Duch krásné dívky*, 624  
Dulacová, Germaine, 600, 601, 603  
    *Škeble a kněz*, 603  
*Duna*, 370  
duplikační kopie, 49  
duplikátní negativ, 49  
*Dva vremena u jednom prostoru*, 472  
*Dvanáct rozhněvaných mužů*, 108, 123  
DVD (digital video discs)  
    bonusy, 68  
    filmové skládky rozšířené díky DVD, 122  
    letterbox, 70  
    pirátství, 60, 61  
    zisky, 65–67  
*Dvě nebo tři věci, které o ní vím*, 372  
*Dvočata Falls* z *Idaha*, 50  
*Dvoji obvinění*, 427, 428  
  
E  
*E.T. – Mimozemšťan*, 436  
Eastman, George, 588  
*Eat*, 88, 289, 470  
*Ed Wood*, 283  
Edison, Thomas A., 244, 284, 588–592  
Eggeling, Viking, 597  
*Eiga-zuke*, 470  
*Ejchuchul*, 427, 442  
Ejzenštejn, Sergej, 138, 139, 219, 244, 323, 342, 344,  
    347, 391, 393, 458, 552, 605, 606, 608  
    *Alexandr Něvský*, 362, 393  
    *Běžin luh*, 175, 177  
    *Deset dní, které otřásly světem*, 89, 123, 138,  
    254, 255, 304, 330, 336–340, 398, 400, 552,  
    606  
    *Generální linie*, 336  
    *Ivan Hrozný*, 162, 165, 166, 169, 170, 171, 174,  
    178, 181, 188, 189, 258, 260, 261, 350, 351,  
    *Křižník Potěmkin*, 138, 224, 289, 336, 606  
    o střihu, 605  
    *Stávka*, 138, 189, 304, 305, 334, 336, 338, 606  
    vliv, 604, 605  
*El Dorado*, 601  
*El Mariachi*, 52, 345, 622  
elektronické press kity, 43  
eliptický střih, 302  
    *Příběh z Tokia*, 538–540  
emoce. Viz pocity  
*Empire*, 289  
*Empire II*, 54–55  
emulze. Viz filmová emulze  
Erice, Victor, 178, 179  
*Everest*, 451  
*Exodus*, 124, 125

experimentální filmy, 470  
    abstraktní, 472–476  
    animovaný film jako experimentální film,  
    500–503  
    asociativní, 482, 484–491  
    důvody pro natáčení, 470  
    *found footage*, 472, 485, 505  
    *Fuji*, 500–503  
    hudební klipy, 472  
explicitní význam, 92, 93  
    *Muž s kinoaparát*, 550, 551  
    *Tenká modrá čára*, 554  
exploatační filmová produkce, 52  
expoze  
    filtry, 226  
    kamera, manipulace, 224, 226  
expoze (úvod), 124, 125  
expresionismus, 596–599  
externí diegetický zvuk, 370  
  
F  
fabule, 113–114  
    *Dokonalý trik*, 380–382  
    *Chungking Express*, 542, 543, 546  
    *Občan Kane*, 141  
    *Setkáme se v St. Louis*, 560  
    *U konce s dechem*, 530, 532, 534  
    v narativní formě, 113, 114  
    versus syžet, 113, 114  
    *Zuřící býk*, 568  
*Fahrenheit 9/11*, 451  
Fairbanks, Douglas, 593–596, 600, 605  
*Falešná hra s králem Rogerem*, 238, 239, 282, 498, 506,  
    619  
    triková práce s maskou, 238, 239  
fantasy s přemístěním, 427  
*Fantom opery*, 438  
*Fargo*, 98, 429, 430  
Farrowová, Mia, 189  
Fassbinder, Rainer Werner, 132  
*Faust*, 598  
fekální komedie, 424  
Fellini, Federico. Viz též 8 ½  
    8 ½, 50, 125, 130, 166, 169, 378  
    *Cabiriiny noci*, 178, 181  
    *Casanova*, 171, 178, 196, 200  
    *Darmošlapové*, 614  
    o osvětlování, 175  
Feuillade, Louis, *Upříti*, 162, 165  
film noir, 106, 178, 226, 530, 532–534, 556, 557, 575,  
    599, 602, 626  
*Film o ženě, která...*, 471  
filmová distribuce, 57  
    internet, 66–68  
    Majors/Minors, 59  
    postupná distribuce, 60  
    pro ostatní trhy, 65–67  
    široká distribuce, 60  
    umělecké důsledky, 68–73  
    vliv na filmový styl, 68–71  
    využití webových stránek, 67

filmová emulze  
barva, 32  
seškrabání, 31, 32  
filmová forma, **83**. Viz též narativní forma  
funkce filmové formy, 85–87  
hodnocení, 95, 96  
jako systém, 85, 86  
konvence, 89–90  
motivy, 100, 102  
očekávání, 87–89  
pocity, 90–92  
principy, 96–106  
soudržnost/nesoudržnost, 105, 106  
společenská ideologie, 95  
variace, 102  
versus obsah, 86, 87  
vývoj ve filmové formě, 103–105  
význam, 92–96  
vzorce, 86, 87  
zvuk, 357–359  
filmová hnutí. Viz klasický hollywoodský film; francouzský  
impresionistický film; francouzská nová vlna;  
francouzský surrealistický film; německý  
expresionistický film; hongkongský film;  
Nový Hollywood; sovětská montážní škola;  
surrealistický film  
filmová produkce  
autorství, 57  
 fáze, 38–50  
financování, 39  
kompromisy, 50, 51  
mody produkce, 51–57  
období natáčení, 40–45  
pójmy a profese, 46, 47  
postprodukce, 44–50  
předprodukce, 38–40  
psaní scénáře, 38, 39  
umělecké důsledky, 56, 57  
filmové festivaly  
dějiny, 64–65  
festivalové uvádění, 64, 65  
filmové materiály, 223–226  
filmové skládky, 122  
filmové subžánry, 424  
fantasy s přemístěním, 427  
fekální komedie, 424  
film o loupeži, 429  
magické komedie, 427  
subžánry hororových filmů, 438, 439  
filmové umění, 587–627  
filmový architekt, 40  
filmový marketing  
*merchandising*, 62, 63, 68, 153  
vzájemná marketingová podpora, 62  
*Záhada Blair Witch*, 62  
filmový pás, 30–34  
filmový portrét, 451  
filmový styl, **25, 397**  
*Ani stín podezření*, 402–406  
Coenové, Joel a Ethan, 622  
Coppola, Francis Ford, 620

De Palma, Brian, 620  
*Dobré ráno*, 330, 331, 401  
filmaři, 397–398  
*Frigo, oběť krevní msty*, 208, 210–214  
charakteristické postupy, 399, 400, 406  
*Jednej správně*, 527, 528  
*Kabinet doktora Caligariho*, 597–599  
*Král komedie*, 578–581  
*Maltézský sokol*, 400, 406  
*Mechanický balet*, 476  
*Mlčení jehňátek*, 400, 401, 403  
*Můj strýček z Ameriky*, 397  
*Občan Kane*, 407–417  
organizační struktura, 399  
*Příběh z Tokia*, 536, 537  
*Řeka*, 466  
Scorsese, Martin, 620  
*Setkáme se v St. Louis*, 559, 562, 564  
*Tenká modrá čára*, 554  
*U konce s dechem*, 533–536  
*Velká iluze*, 401  
vliv filmové distribuce/filmového uvádění,  
68–71  
vliv televize, 70, 72, 73  
význam, 406  
vzorce, 400, 401, 406  
vztah diváka ke stylu, 398  
*Ženy s mezerou mezi zuby*, 454–462  
filmový žánr. Viz též western  
analyzování, 425, 426  
*cabaretera*, 423  
cykly, 427  
definice, 423, 424  
dějiny, 426–433  
devocionální filmy, 423  
*Heimatfilm*, 423  
horory, 52, 60, 118, 172, 173, 178, 348,  
422–425, 427, 430, 432, 436–440, 442, 446,  
447, 451, 566, 569, 598, 599, 602, 610, 620  
*Chungking Express* a změny v žánru, 546  
ikonografie, 425  
konvence, 425, 426  
kriminální thriller, 428–431  
míšení, 427  
muzikály, 87, 89, 114, 115, 139, 140, 216, 221,  
246, 266, 283, 299, 330, 352, 360, 371, 372,  
375, 394, 422–427, 432, 433, 440–444, 446,  
447, 564, 610, 618  
mytologické filmy, 423  
reflexivní chápání žánru, 433, 434  
společenské funkce, 433, 434  
subžánr, 424  
technika, 423, 433, 438  
western, 97, 160, 246, 256, 264, 265, 307, 395,  
422–427, 432, 438, 440, 442, 445–447, 593,  
594, 596, 618, 625  
filmy bílých telefonů, 611, 612  
filmy o loupeži, 429  
filtry, 226  
financování filmové produkce, 39  
Fincher, David

*Klub rváčů*, 76, 623  
*Podivuhodný případ Benjamina Buttona*, 48  
*Sedm*, 132, 178, 251, 429  
*Úkryt*, 428, 429  
*Zodiak*, 82, 288, 364  
Fisherová, Carrie, 189  
*Fist Fight*, 328, 331, 470  
Fitzhamon, Lewin. *Pes zachránce*, 592, 593  
*Flákači*, 622  
flashbacky  
*Dokonalý trik*, 382  
*Hirošima, má láska*, 302, 303  
*Občan Kane*, 144, 145, 147, 149–150  
střih, 302, 303  
*Tenká modrá čára*, 553  
tradice, 145  
*Zuřící býk*, 567–568  
flashforward  
*Kmotr*, 302, 303  
střih, 302, 303  
zvuk, 377, 378  
*Flirtování s katastrofou*, 623  
Folman, Ari, *Valčík s Bašírem*, 493, 495  
Fonda, Henry, 186  
*Fong Sai-Yuk*, 300, 301  
Fong, Allen, 624  
Ford, John, 57, 285. Viz též *Přepadení*  
*Bylo jednou zelené údolí*, 350, 378  
*Měla žlutou stužku*, 159, 361  
*Mladý Lincoln*, 196, 199  
*Můj miláček Klementina*, 435  
*Před puškami cowboyů*, 435, 436, 437  
*Přepadení*, 90, 318, 321, 365, 370–372, 538,  
582  
*Stopaři*, 229, 436, 437, 446  
*Tichý muž*, 136  
western, 434–436  
forma. Viz filmová forma  
formát  
anamorfotický, **246**  
klasický, 244  
pro 35mm film, 245  
širokoúhlý, 244, 246  
*Forrest Gump*, 619  
Fosterová, Jodie, 259, 291  
fotograf, 47  
fotografie z natáčení, 79  
*found footage* film, 472, 485, 505  
Fox Film Corporation, 592  
Foxy, Jamie, 25, 220  
Frampton, Hollis, 482  
*Critical Mass*, 471  
*Lemon*, 172  
*Zorns Lemma*, 89, 582  
francouzská nová vlna, 614–617. Viz též *U konce s dechem*;  
*Nikdo mě nemá rád*; Godard, Jean-Luc; Truffaut,  
François  
nejednoznačnost, 616  
práce s kamerou, 615  
francouzský impresionistický film, 299, 330, 593,  
598–604, 606, 628

francouzský surrealistický film, 602–604  
*Frankenstein*, 438, 439, 610  
*Frankův film*, 494, 495  
Friedkin, William, *Vymítač ďábla*, 132, 425, 436, 439, 618  
Friedrichová, Su. *Damned If You Don't*, 470  
*Frigo, oběť krevní msty*, 208–214, 234, 258, 397, 398, 406,  
594  
filmový styl, 406  
herectví, 211  
inscenování, 210  
kompozice do hloubky prostoru, 211, 214  
kostýmy, 210  
mizanscéna, 212–214  
motivy, 212–214  
narace, 210  
narativní forma, 594, 595  
osvětlování, 210, 211  
prostředí, 208, 210  
rámování, 258  
syžet, 210  
vzorce putování, 214  
frontalita, 206–208  
*Dobrodružství*, 190–193  
*Rebel bez příčiny*, 206, 208, 209  
*Fuji*, 472, 493, 494, 500  
experimentální a animovaný film, 500–503  
rotoscoping, 501  
*full frame*, formát (plné okénko), 70  
Fuller, Samuel, 284, 615  
*Nahý polibek*, 263, 285  
G  
*Galapágy 3D*, 451  
Galeta, Ivan. *Dva vremena u jednom prostoru*, 472  
Gallardo, Carlos, 52  
Gance, Abel, 299, 600  
*Desátá symfonie*, 600  
*Kolo života*, 248, 249, 330, 600, 601, 603  
*Napoleon*, 243, 244, 286, 602  
*Peníze*, 602, 603  
*Žaluji*, 285–286  
Gaudreault, André, 591  
*Gauneři*, 127, 353, 622  
Gehr, Ernie, *Serene Velocity*, 232–234  
*Generální linie*, 336  
*Geography of the Body*, 470, 471  
*Gladiátor*, 44, 427  
Glass, Philip, 552, 555  
Glen, John, 305  
*Go*, 120  
Godard, Jean-Luc. Viz též *U konce s dechem*  
*Bláznivý Petříček*, 334, 337  
*Číňanka*, 43, 174, 177, 198, 200, 335  
*Detektiv*, 75  
*Dvě nebo tři věci, které o ní vlm*, 372  
jako kritik, 614  
*Karabiniéři*, 223, 225, 583, 616  
*Pohrdání*, 287, 378, 617  
*U konce s dechem*, 89, 188, 191, 332, 333, 431,  
513, 519, 530–536, 571, 575, 576, 583, 615,  
616



Vášeň, 177, 617  
Zdravas, Maria, 617  
Golden Harvest, 623  
Goldfinger, 132, 135  
Goldman, William, 85  
Gondry, Michel, 472  
Goofy, 493  
Goslingová, Maureen, 455  
graphic artist, 40  
Greenaway, Peter  
Prosperovy knihy, 248, 249  
The Falls, 472  
Umělcova smlouva, 196, 197, 200  
greenery man, 46  
Griffith, David Wark, 342, 343, 587, 591, 592, 596, 605  
Bitva v bezové roklí, 318, 321  
Intolerance, 162, 163, 248, 249, 266, 299, 300, 592–593, 605  
Mušketyři ze špinavé uličky, 250, 251  
Odvaha telegrafistky, 631  
Venkov proti městu, 594  
Zrození národa, 87, 92, 127, 128, 166, 169, 289, 592  
Grooms, Red. Tappy Toes, 472, 473  
Gyllenhaal, Jake, 182  
Gymnopédies, 358  
H  
Halloween, 618  
Hamilton, Guy. Goldfinger, 132, 135  
Hamlet, 370  
Hana a její sestry, 138, 139, 189, 582, 619  
Haneke, Michael. Utajený, 37, 118, 130, 334, 335  
Hanson, Curtis. Viz též L.A. – přísně tajné  
8. míle, 344, 442  
L.A. – přísně tajné, 117, 324, 325–327, 429  
Hark, Tsui, 624, 625  
Harlan, 54, 55, 78, 505  
Harris, David, 552–558  
Harrisová, Leslie. Prostě jen další holka v metru, 53, 620  
Hart, William S., 160, 434, 593, 600  
Úzká cesta, 594  
Hartley, Hal  
Prostí lidé, 234, 235  
Vzájemná důvěra, 621, 622  
Hawks, Howard, 285, 317, 391, 615. Viz též Jeho dívka  
Pátek  
Hluboký spánek, 57, 127, 128, 130, 135, 136, 139, 159  
Jeho dívka Pátek, 138, 140, 149, 166, 169, 231, 255, 264, 265, 360, 365, 391, 513–518, 524, 536, 537, 542, 572, 573, 575, 583  
Leopardí žena, 133, 314, 315, 316, 618  
o dialogu, 515  
o rámování, 255  
Rio Bravo, 618  
Zjizvená tvář, 328  
Haynes, Todd. Safe, 350  
HD. Viz kamery s vysokým rozlišením  
Headová, Edith, 57

Heckerlingová, Amy, 620  
Kdopak to mluví, 620  
Zlaté časy na Ridgemont High, 620  
Heimatfilm, žánr, 423  
Hepworth, Cecil, 590, 592  
herecké obsazení, 41. Viz též herectví  
herectví  
filmy Roberta Bressona, 188, 191  
filmy Woodyho Allena, 187  
Frigo, oběť krevní msty, 208, 210–214  
masky a líčení, 170, 171, 172, 173  
mizanscéna, 180–190  
motivace, 187, 188  
osvětlování, 178  
postupy práce s kamerou, 188–193  
realismus, 182, 186  
stylizace, 182, 186  
typáž, 187, 189, 606, 608  
typecasting, 187  
výraz tváře, 188–190  
Zuřící býk, 568–569  
zvířata, 190  
herectví zvířat, 190  
Herrmann, Bernard, 350, 393, 418, 518  
Herzog, Werner. Lekce temnoty, 256, 257  
hierarchie vědění v naraci, 127–135  
high-key, osvětlování, 174, 178  
Hill, Walter, 87  
Hindle, Will. Letní pastorála, 266  
Hirošima, má láska, 130, 302, 303  
flashbacky, 302, 303  
Hirsch, Paul, 301  
Hitchcock, Alfred, 128, 130, 132, 299, 330, 422, 596, 602, 615, 616. Viz též Ptáci; Na sever Severozápadní linkou; Ani stín podezření  
Ani stín podezření, 402–406  
barva, 292  
Hrůza na jevišti, 518  
Mladý a nezkušený, 264  
Muž, který věděl příliš mnoho, 116, 117, 582  
Na sever Severozápadní linkou, 17, 71, 80, 90, 113, 114, 116, 119, 124–130, 136, 139, 149, 210, 254, 255, 363, 424, 428, 513, 518–524, 536, 537, 542, 572–574, 576, 583  
o omezené naraci, 128, 129  
Okno do dvora, 98, 318, 319, 334, 366, 408, 428  
Pochybná žena, 518  
Provaz, 98, 276, 278  
Psycho, 77, 129, 266, 268, 267, 350, 424, 430, 438, 518, 618  
Ptáci, 41, 256, 290–292, 294, 296–299, 302, 304, 308, 316, 406, 408  
Rodinné spiknutí, 430  
Třicet devět stupňů, 362, 428  
Vertigo, 77, 237, 264  
hlasitost, 350  
hlavní světlo, 174  
hlavní záběr, 43  
Hledá se Čan, 620  
Hledání konsenzu: Noam Chomsky a média, 56

hlediskové záběry, 254  
Na sever Severozápadní linkou, 519, 521, 522, 523, 524  
narace, 256  
pohyblivé rámování, 260  
Zuřící býk, 570  
hloubka pole, 234–236  
Hluboký spánek, 57, 127–128, 130, 135, 136, 139, 159  
narace, 127, 128, 130, 135, 136, 139  
omezená narace, 127, 128, 130, 135, 139  
Hněv bohů, 224, 225  
hnutí Kíno, 67, 80  
hnutí. Viz filmová hnutí  
Hodné holky, 615, 616  
hodnocení filmové formy, 95, 96  
hodnotící soud, 95, 96  
Hodný, zlý a ošklivý, 87, 395, 419, 435, 446  
Hoffman, Dustin, 194  
Holičství, 432, 433  
hollywoodský film. Viz klasický hollywoodský film  
Holmová, Celeste, 182  
Homér, 90  
Hon na ponorku, 35, 48, 354–356, 361, 364, 372  
překrývání dialogu, 354, 355  
hongkongský film, 623–627  
Hoop Dreams, 112, 125, 135, 451  
paralelismus, 112  
Hopper, Dennis. Bezstarostná jízda, 618  
Hora Shu, 624  
Horečka sobotní noci, 442, 447  
horní světlo, 174  
horory, 52, 60, 118, 172, 173, 178, 348, 422–425, 427, 430, 432, 436–440, 442, 446, 447, 451, 566, 569, 598, 599, 602, 610, 620  
ikonografie, 436, 438, 439  
nezávislé filmové produkce, 52  
použití masek, 172, 173  
studiová filmová produkce, 60  
subžánry hororu, 438, 439  
Horší to už nebude, 623  
Hoří, 449, 450, 451  
Hoří!, 592  
Hou Hsiao-hsien, 275  
Léto u dědy, 257  
Město smutku, 206, 209  
Šanghajské květiny, 71  
House Party, 442, 620  
Howard, James Newton, 28, 29  
Howard, Ron  
Apollo 13, 452  
Rodičovství, 315  
Šifra mistra Leonarda, 65, 82, 155, 220  
Howitt, Peter. Srdcová sedma, 120–123, 427, 623  
Hra v pyžamech, 442  
Hráč, 39, 433  
Hráčské doupě, 431  
Hrozba společnosti, 427, 620  
hrubý sestřih, 45  
Hrůza na jevišti, 518  
Hříšné noci, 260

Hu, King, 626  
Dragon Inn, 623  
Stateční, 245, 623  
Hubený muž, 71  
hudební doprovod  
A Movie, 485, 486, 488–490  
Collateral, 28, 29  
Demme, Jonathan, 359  
Dokonalý trik, 382–383  
fabule, 114  
Jules a Jim, motivy, 358, 359  
Lynch, David, 355  
Občan Kane, 414–416  
Potíže s Arizonou, 358  
Setkáme se v St. Louis, 562, 564  
Tenká modrá čára, 555  
hudební klipy, 61, 330, 472, 527  
hudební skladatel, 49  
Hudlin, Reginald, 620  
Hughes, Albert, 620  
Hughes, Allen, 620  
Hui, Ann, 624  
Huilletová, Danièle  
Kronika Anny Magdaleny Bachové, 200, 201, 242, 243, 251, 283  
Neusmíření aneb Tam, kde panuje násilí, pomáhá pouze násilí, 139  
Humphrey, Hubert, 111, 126, 449  
Hunter, Tim, Na břehu řeky, 377  
Huston, John. Viz též Maltézský sokol  
Asfaltová džungle, 172, 173, 174, 429  
Maltézský sokol, 57, 254, 257, 291, 308–314, 316, 322, 400, 406, 530  
Huttonová, Lauren, 458, 459  
hvězdy, 41. Viz též herectví  
Hvězdy na čepicích, 264, 266  
CH  
Chabrol, Claude  
Bratrance, 615  
Hodné holky, 615, 616  
Ofélie, 616  
Chaloupka strýčka Toma, 426  
Chamtivost, 162, 163, 259  
Chan, Jackie, 304, 305, 624  
Police Story, 305, 322, 624  
Chaplin filmovým hercem, 427  
Chaplin, Charlie, 87, 258, 476, 477, 482, 596, 600  
Chaplin filmovým hercem, 427  
Moderní doba, 353  
Světla velkoměsta, 184, 185, 186, 353  
charakteristické postupy, 400  
Che Guevara, 36  
Che Guevara: partyzánská válka, 36  
Cheh, Chang, 624, 625  
chiaroscuro, 178, 593  
Chlapci ze sousedství, 427, 620  
choreograf, 42  
Chow Yun Fat, 624, 626  
Chungking Express, 89, 397, 431, 513, 542–547, 572, 575, 576, 583, 626

analýza, 542–547, 545, 547  
dějová linie, 542, 546  
motivy, 544, 546  
narativní forma, 543  
syžet typu „síť života“, 542  
syžet/fabule, 542, 543; 546  
změna v žánru, 546

*Chuť makrel*, 202–204, 330, 331  
*Chyť mě, když to dokážeš*, 73, 132, 135  
Chytilová, Věra. *O něčem jiném*, 112

I

*Identita*, 122  
ideologie. Viz společenská ideologie  
ikonografie  
filmový žánr, 425  
horory, 436, 438, 439  
western, 434–436

Imax systém, 32, 33, 35, 63, 66, 288, 289, 451  
implicitní význam, 93, 94  
*Muž s kinoaparátem*, 550, 551  
*Tenká modrá čára*, 556

impresionistický film, 299, 330, 593, 598–604, 606, 628  
lňáritu, Alejandro González. *Babel*, 351  
Ince, Thomas H., 593  
*Indiana Jones a Království křišťálové lebky*, 354, 399  
Industrial Light & Magic, 496, 620  
*Ingeborg Holmová*, 289  
inscenování  
*Frigo, oběť krevní msty*, 210  
mizanscéna, 180–190  
*Insider: Muž, který věděl příliš mnoho*, 182, 228

internet  
filmová distribuce, 68  
neveřejné uvádění, 63

interní diegetický zvuk, 370  
interpretace a význam, 93–95  
*Intolerance*, 162, 163, 248, 249, 266, 299, 300, 592–593, 605  
irisová clona, 248, 262  
*Iron Man*, 45, 82, 288, 426, 427  
*Ital*, 593  
italský neorealismus, 611–614. Viz též Antonioni, Michelangelo; Fellini, Federico  
Itami, Juzo. *Tampopo*, 164, 165, 168, 294, 295  
*Ivan Hrozný*, 162, 165, 166, 169, 170, 171, 174, 178, 181, 188, 189, 258, 260, 261, 350, 351  
kostýmy, 166, 169  
Ivens, Joris, 449

J

*Já a Ty a všichni ostatní*, 53, 245, 619  
*Jackie Brownová*, 366–369, 429, 430  
diegetický zvuk, 366–369  
mixáž zvuku, 368  
zvuk v obraze/zvuk mimo obraz, 366, 368

Jackman, Hugh, 381  
Jackson, Peter, 62, 81, 241, 447  
CGI, 240, 241  
*King Kong*, 41, 62, 81, 108, 287–288  
*Pán prstenů: Dvě věže*, 17, 48, 62, 81, 217,

240–242, 287, 288, 344, 357, 394, 427, 447, 496  
*Pán prstenů: Návrat krále*, 17, 48, 61, 62, 81, 217, 240, 242, 287, 288, 344, 357, 394, 427, 447, 496  
*Pán prstenů: Společenstvo prstenu*, 17, 48, 62, 81, 217, 226, 227, 238–242, 287, 288, 344, 357, 394, 427, 447, 496  
*Překročit linii*, 36

Jacobs, Ken  
*Little Stabs at Happiness*, 470  
*Tom, Tom the Piper's Son*, 229

Jacquot, Benoît, 235

Jancsó, Miklós  
dlouhé záběry, 276  
*Hvězdy na čepicích*, 264, 266

Jarman, Derek, 63, 472  
*Válečné requiem*, 364

Jarmusch, Jim, 53  
*Mimo zákon*, 620  
*Podivnější než ráj*, 620, 621

Jazzový zpěvák, 440, 608  
*Jeanne Dielmanová, Obchodní nábřeží 23, 1080 Brusel*, 203, 204

*Jeden pokoj ve městě*, 245  
*Jediný syn*, dlouhé záběry, 274, 275  
*Jednej správně*, 149, 304, 322, 513, 524–529, 572, 583, 620  
analýza, 524–529  
dlouhý záběr, 527, 528  
filmový styl, 527, 528  
konflikt, 526  
motivy, 525  
narativní forma, 525, 526  
nejednoznačnost, 527  
prostředí, 524, 525  
stříh, 304  
syžet, 524, 525  
záběry/protizáběr, 527  
zvuková stopa, 528

*Jednoduchý plán*, 429, 430  
jednookénkové filmy, 328  
*Jednoruký šermíř*, 624  
*Jeho dívka Pátek*, 138, 140, 149, 166, 169, 231, 255, 264, 265, 360, 365, 391, 513–518, 524, 536, 537, 542, 572, 573, 575, 583  
analýza, 513–517  
čas vyprávění, 515  
dějová linie, 514, 515  
mizanscéna, 516  
obrazový prostor, 516  
pohyblivé rámování, 265, 516  
překryvání dialogu, 516, 517, 517  
příčina a následek, 513–515  
rytmus dialogu, 360, 391  
zvuk, 516

*Jen hodiny*, 550  
*Jen si to představ*, 427  
Jenkins, Henry, 69  
Jennings, Humphrey. *Hoří*, 449–450, 451  
*Jentl*, 432  
*Jerry Maguire*, 184, 185, 320, 323  
příčný stříh, 320

*Jeřábi táhnou*, 231  
*Jezebel*, 175, 177, 248, 251, 264, 266, 316, 317  
mimoobrazový prostor, 248, 250  
podvodné stříhy, 316, 317

JFK, 453  
*Jih*, 178, 179  
*Jih proti Severu*, 87, 159, 619  
Jim, Rio, 593, 600  
jízdy, 46, 258, 260, 264–266, 268, 270, 275, 278, 286, 401, 568, 622  
*Velká iluze*, 268–271

Jobs, Steve, 496  
Jones, Chuck, 393, 507. Viz též *Kačeř amok*  
*Kačeř amok*, 498–500  
*Žába za všechny peníze*, 198, 199, 234  
Jonze, Spike. *V kůži Johna Malkoviche*, 424, 623  
*Jsou rodiče lidé?*, 594, 595  
*Jules a Jim*, 132, 135, 136, 334, 358–360  
motivy v hudebním doprovodu, 358, 359  
*Julien kluk-osel*, 36, 262  
Julyan, David, 382, 383, 392  
Julyová, Miranda. *Já a Ty a všichni ostatní*, 53, 245, 619  
*Junebug*, 53  
*Jurský park*, 33, 40, 45, 81, 217, 288, 354, 356, 357, 496, 619, 621  
mixáž zvuku, 356, 357  
zvuk, 354, 356  
zvukové efekty, 354

K

*K smrti odsouzený uprchl*, 18, 353  
*Kabinet doktora Caligariho*, 139, 160, 161, 188, 191, 438, 597–599  
filmový styl, 597, 598, 599  
kačer Daffy, 182, 353, 493, 498–501  
*Kačeř amok*, 498–500  
mimoobrazový prostor, 500  
narativní forma, 498–500  
tok času, 499, 500

kadeřníci, 42  
Kalatozov, Michail. *Jeřábi táhnou*, 231  
kameraman. Viz též práce kamery  
kamerová služba, 46  
kamery s vysokým rozlišením (HD)  
*Collateral*, 36  
Panavision Genesis, 35  
rozlišení, 36, 37  
srovnání s 35mm, 34–37  
úspora rozpočtu, 36  
výhody, 36, 37

*Kanály*, 178, 179  
*Kapsář*, 173, 221, 256, 257  
Kar Leung, Lau, 624  
*Karabiniéři*, 223, 225, 583, 616  
práce kamery, 223–224, 225

*Kasba*, 226, 227  
kaskadéři, 42  
kategorická forma  
dokumentární film, 453–462  
*Ženy s mezerou mezi zuby*, 454–462

Katzenberg, Jeffrey, 64  
Kazan, Elia. *Viva Zapatal*, 397

*Kdo s koho*, motivy, 166, 167  
*Kdopak to mluví*, 620  
*Když chlapec potká dívku*, 201, 235  
Kean, 330  
Keaton, Buster, 87, 90, 211, 591, 596. Viz též *Frigo, oběť krevní msty*  
*Frigo, oběť krevní msty*, 208, 210–214

Keelerová, Ruby, 440  
Kellová, Susan, 455  
Kelly, Gene, 57, 266, 375, 441, 498  
Kelly, Richard. *Donnie Darko*, 68, 122  
Kennedy, John F., 111, 304, 377, 449, 453  
Kershner Irvin. *Star Wars: Epizoda V – Impérium vrací úder*, 116, 618  
Kchaj-ke, Čchen. *Zpívat si při chůzi*, 193, 194, 230  
Kiarostamí, Abbás, 65  
*Pod olivovníky*, 250, 251  
Kidmanová, Nicole, 98, 108, 447  
Kieślowski, Krzysztof  
*Náhoda*, 121  
*Tři barvy: Červená*, 397

*Kill Bill*, 237  
*Killer*, 625  
kinetoskop, 588, 589  
*King Kong*, 41, 62, 81, 108, 287, 288  
King, Stephen. *Vzpouza strojů*, 319  
*Kino-pravda*, 605  
Kirchberger, Michael, 347, 394  
Kitano, Takeši. *Sonatina*, 135, 267  
klapka, 43, 46  
klasický formát, 244  
klasický hollywoodský film. Viz též *Občan Kane*; *Setkáme se v St. Louis*; *Na sever Severozápadní linkou*, *Čaroděj ze země Oz*  
narace, 139, 140  
narativní forma, 138–140  
osvětlování, 175–178  
příčina a následek, 138  
syžet, 138, 139  
uzavřenost, 139  
vývoj, 590–596, 608–611, 618–623  
vývoj zvuku, 608–611  
zadní projekce, 236–238, 413, 610

*Klub rváčů*, 76, 623  
*Klub šťastných žen*, 620–622  
*Kluci nepláčou*, 76  
*Kmotr*, 155, 187, 220, 302, 303, 322, 342, 356, 357, 390, 424, 427, 452, 618  
Brandův herecký výkon, 187  
flashforwardy, 302  
mixáž zvuku, 356, 357

*Kmotr II*, 618  
*Kmotr III*, 171  
*Kočičí lidé (1942)*, 436, 438, 439  
*Kočičí lidé (1982)*, 439  
koherence, 96  
kolektivní produkce, 54  
*Kolo života*, 248, 249, 330, 600, 601, 603  
komparz, 41  
komplexnost, 96



kompozice do hloubky prostoru, 200, 234  
*Frigo, oběť krevní msty*, 211–214  
*Občan Kane*, 410

kompozice v mělkém prostoru, 200

kompozice. *Viz též* obrazový prostor  
hluboký prostor, **200**  
Mamet, David, 195  
mělký prostor, **200**  
*Občan Kane*, 498–410  
obrazový prostor, **194**  
scénický prostor, **196**  
vyváženost, 194–196

kompoziční návaznost, **292**  
kompoziční vztahy, 292–297  
*Konec*, 253  
*Konec se blíží*, 622  
konečný sestřih, 45  
kontaktní kopírka, 31  
kontinuální střihová skladba, **304**. *Viz též* diskontinuální  
střih; pravidlo osy  
časová diskontinuita jako alternativa, 330–336  
časová kontinuita, 322–328  
filmy Nového Hollywoodu, 620  
finesy, 314–318  
*L.A. – přísně tajné*, 324, 325–327  
*Leopardí žena*, 314–316, 315  
*Maltézský sokol*, 308  
*Mechanický balet*, 478  
možné kompoziční alternativy, 328–330  
možné rytmické alternativy, 328–330  
návaznost akce, 310, 311  
návaznost pohledu, 308–310  
nediegetické vsuvky, 332–334, 336  
*Ona to musí mít*, 316  
osa akce, 304, 306–308  
podvodné střihy, 316, 317  
prostorová diskontinuita jako alternativa,  
330–336  
prostorové uspořádání scény, 306–307  
prostorové vztahy, 299, 300, 304–322  
střih na hlediskový záběr, 316, 318  
ustavující záběr, 308  
vývoj raného filmu, 594  
záběr/protizáběr, 308  
znovuustavující záběr, 310

kontinuita, 41  
kontrast, 223  
obrazový prostor a barva, 194–196

konvence  
*Čaroděj ze země Oz*, 89, 90  
filmová forma, 89, 90, 98, 99  
filmové žánry, 425, 426  
muzikály, 440–444

koordinátor kaskadérů, 42  
kopírka  
kontaktní, 31  
optická, 31  
proces kopírování, 31  
Koppleová, Barbara. *Harlan*, 54, 55, 78, 505  
Korine, Harmony. *Julien kluk-osel*, 36, 262

kostýmy  
*Ivan Hrozný*, 166, 169  
*Frigo, oběť krevní msty*, 210, 212  
mizanscéna, 166–168

*Kouř*, 620  
*Koyaanisqatsi*, 228, 229, 231, 232, 482, 484, 485, 492,  
509, 550  
asociativní forma, 482, 484, 485

*Král komedie*, 578–581  
analýza, 578–581  
filmový styl, 578–581  
nejednoznačnost, 580  
střih, 578–580  
zvuk, 578–581

*Kráska a zvíře*, 116  
*Kráska dne*, 130, 604  
kreslený film, 493, 494  
kriminální thriller, 428–431. *Viz též* film noir  
kritická frekvence splývání, 30  
*Kronika Anny Magdaleny Bachové*, 200, 201, 242, 243,  
251, 283  
*Kronika jedné lásky*, 614  
*Krotitelé duchů*, 245  
*Křížník Potěmkin*, 138, 224, 289, 336, 606  
Kubelka, Peter. *Schwechater*, 328  
Kubrick, Stanley  
*2001: Vesmírná odysea*, 236, 323, 425  
*Osvícení*, 70, 98, 99, 108, 117, 260  
*Spalující touha*, 50  
vzorce, 98, 99  
*Zabíjení*, 136, 534

Kulešov, Lev, 300, 310, 330, 342, 343, 604–606  
*Papřsek smrti*, 330, 606  
*Podivuhodná dobrodružství Mr. Westa v zemi  
bolševiků*, 605, 606, 607

Kulešovův efekt, 300, 301, 316, 318, 345, 488, 604  
Kurasová, Ellen, 36  
Kurosawa, Akira, 284, 587. *Viz též* *Dobré ráno; Sedm  
samurajů*  
o zvuku, 347  
*Rašómon*, 178, 180, 181  
*Rudovous*, 232, 233  
*Sandžúró*, 246, 247  
*Sedm samurajů*, 180, 183, 291, 292, 293,  
356–357, 364, 372, 432  
*Tělesná stráž*, 432

Kwon-Taek, Im. *Příběh o Čchunghjang*, 246, 247

L

*L.A. – přísně tajné*, 117, 324, 325–327, 429  
kontinuální střihová skladba, 324, 325–327  
příčina a následek, 117

La Motta, Jake, 566, 571  
*La Région centrale*, 289  
*La Verifica incerta*, 473  
*Labyrint lží*, 431  
*Lancelot od jezera*, 203, 204, 289  
Lang, Fritz, 598  
*Byl jsem lynčován*, 254, 257, 316, 335  
*Metropolis*, 598, 599  
*Nibelungové*, 597, 598

*Vrah mezi námi*, 166, 320, 598, 599  
*Závěť doktora Mabuse*, 598

Langeová, Jessica, 194  
*Lapis*, 496, 497  
*Láska přes internet*, 325, 433  
*Laura*, 264  
*Lawrence z Arábie*, 374, 446  
Lean, David. *Lawrence z Arábie*, 374, 446  
Ledger, Heath, 182  
Lee, Bruce, 623, 624  
Lee, Spike. *Viz též* *Jednej správně*  
*Bamboozled*, 36  
*Jednej správně*, 149, 304, 322, 513, 524–529,  
572, 583, 620  
*Malcolm X*, 452, 620  
o vztazích mezi etniky, 527  
*Ona to musí mít*, 76, 316, 317, 527, 620

Léger, Fernand, 485. *Viz též* *Mechanický balet*  
*Mechanický balet*, 328, 470, 476–482, 484,  
486, 500, 505, 506, 542

*Lekce temnoty*, 256–257  
*Lemon*, 172  
Leone, Sergio, 395, 419, 447  
*Hodný, zlý a ošklivý*, 87, 395, 419, 435, 446  
*Pro hrst dolarů*, 432  
*Pro pár dolarů navíc*, 435, 437  
*Tenkrát v Americe*, 50  
western, 395, 432, 435

*Leopardí žena*, 133, 314, 315, 618  
kontinuální střihová skladba, 314–316, 315

*Lepší zítřek*, 624, 625  
*Lepší zítřek 2*, 625  
LeRoy, Mervyn. *Anthony Adverse*, 140, 610  
*Lesní jahody*, 225  
*Leštit tágo*, 623  
*Letní pastorála*, 266  
*Léto u dědy*, 257  
*letterboxing*, 70  
Lewton, Val. *Kočí lidé*, 436, 438, 439  
*Lhář, lhář*, 423, 424  
*Líbej mne až k smrti*, 106  
*Lilo & Stitch*, 442  
*line producer*, 42  
lineární perspektiva, 200, 202, 218  
Linklater, Richard. *Škola ro(c)ku*, 442  
*Lištičky*, 219, 611  
*Little Stabs at Happiness*, 470  
Loktevová, Julia. *Den noc den noc*, 135  
*Lola běží o život*, 121, 122, 153, 623  
*Lola Montès*, 268  
*Loni v Marienbadu*, 139, 264, 334, 337, 582  
Lorentz, Pare. *Řeka*, 135, 463, 464–470. *Viz též* *Řeka*  
*Lost Highway*, 431  
loutková animace, 494  
*Lovec jelenů*, 568  
*low-key* osvětlování, 178  
Lubitsch, Ernst, 597, 628, 632. *Madame du Barry*, 597  
Lucas, George, 48, 284, 496, 619  
*Americké graffiti*, 80, 220, 342, 354, 419, 525,  
618  
Industrial Light & Magic, 496, 620

*Star Wars*, franšiza, 60, 62, 68, 180, 375, 424,  
427, 620  
*Star Wars: Epizoda I – Skrytá hrozba*, 64, 166,  
217, 619  
*Star Wars: Epizoda II – Klony útočí*, 36, 49  
*Star Wars: Epizoda III – Pomsta Sithů*, 36, 40,  
60  
*Star Wars: Epizoda IV – Nová naděje*, 239, 347,  
353, 618  
*THX 1138*, 168, 170, 171, 196

Lumet, Sidney. *Selhání vyloučeno*, 186, 187  
Lumière, Auguste, 160, 242, 243, 244, 284, 588–590, 616,  
631  
*Pokropený kropič*, 162, 163, 590  
*Příjezd vlaku*, 242, 243, 589  
*Rodinná snídaně*, 243, 244  
vývoj kamer, 242, 243

Lumière, Louis, 56, 160, 162, 242, 243, 244, 284,  
587–590, 616, 631  
*Pokropený kropič*, 162, 163, 590  
*Příjezd vlaku*, 242, 243, 589  
*Rodinná snídaně*, 243, 244  
vývoj kamer, 242, 243

Lye, Len. *Rainbow Dance*, 224, 225, 283  
Lynch, David  
*Duna*, 370  
*Lost Highway*, 431  
*Mazačí hlava*, 620  
*Modrý samet*, 355, 431, 620  
*Mulholland Drive*, 431  
o hudebním doprovodu, 355  
*Příběh Alvina Straighta*, 52, 256

## M

Maas, Willard. *Geography of the Body*, 470, 471  
Mackendrick, Alexander, 77, 206  
Maclaine, Christopher. *Konec*, 253  
Macleanová, Alison. *Nehoda*, 183  
*Madagaskar*, 449  
*Madame du Barry*, 597  
magické komedie, 447  
magnetické zvukové stopy, 32  
*Magnolie*, 69, 81, 153, 372, 525, 542, 619  
syžet typu „sif života“, 542  
zvuk, 372

Machmalbáf, Mohsen, 65  
Makavejev, Dušan  
*Milostný příběh aneb Tragédie pracovnice pošt  
a telegrafů*, 139  
*Ohrožená nevinnost*, 224, 227, 582

*Malcolm X*, 452, 620  
Maldororová, Sarah. *Sambizanga*, 198, 199, 200  
Malick, Terrence  
*Nový svět*, 370  
*Tenká červená linie*, 260, 352, 353, 370  
*Zapadákov*, 536

malíř pozadí, 47  
*Maltézský sokol*, 57, 254, 257, 291, 308–314, 316, 322,  
400, 406, 530  
časová kontinuita, 322  
filmový styl, 400, 406

pravidlo osy, 308, 310, 311, 312, 314  
rámování, 254, 257  
záběr/protizáběr, 308, 310, 312  
*Malý krátek hrůz*, 371  
*Malý Velký muž*, 435  
Mamet, David, 431  
    *Hráčské doupě*, 431  
    *Labyrint lži*, 431  
    o kompozici, 195  
    *Velké trable malého města*, 50  
Mamoulian, Rouben  
    *Miluj mne dnes v noci*, 228, 299, 330, 352  
    *Pro potlesk davu*, 609  
Man Ray, 603  
*Manhattan*, 619  
Mann, Anthony. *Vysoký cíl*, 125, 234, 235  
Mann, Michael  
    *Collateral*, 18, 25–29, 36, 37, 42, 51, 74, 85, 89,  
    220, 287, 428  
    *Insider: Muž, který věděl příliš mnoho*, 182, 228  
    *Nelítostný souboj*, 171, 429  
    *Poslední Mohykán*, 360, 361  
Mann, Thomas, 89  
Marcks, Greg, 68  
Marey, Étienne-Jules, 588  
Marker, Chris  
    *Dopis ze Sibíře*, 348, 349, 366, 391  
    *Rampa*, 362  
marketing. Viz filmový marketing  
*Mars útočil*, 193  
Martin, Steve, 187, 300  
*M\*A\*S\*H*, 618  
maskéři, 43  
masky  
    herectví, 170–173  
    horory, 172, 173  
    mizanscéna, 170–173  
    muži a líčení, 170, 171  
*Mass for the Dakota Sioux*, 470  
*Match Point – Hra osud*, 59  
*Matka*, 197  
*Matrix*, 68, 69, 217, 432, 623, 626  
*Matrix Revolutions*, 61  
*matte artist*, 47  
Maysles, Albert, 455  
*Mazací hlava*, 620  
Mazursky, Paul, 407  
*McCabe a paní Millerová*, 619  
McEwan, Ian, 137  
McLaren, Norman, 493, 510  
    *Begone, Dull Care*, 199  
    *Blinkety Blank*, 494, 495  
    *Sousedí*, 496  
McTiernan, John  
    *Hon na ponorku*, 35, 48, 354–356, 361, 364,  
    372  
    *Smrtonosná past*, 228, 247, 423, 428  
*Medvěd*, 191  
*Mechanický balet*, 328, 470, 476–482, 484, 486, 500,  
    505, 506, 542  
    filmový styl, 476

kontinuální střihová skladba, 478  
motivy, 476–482  
příklad abstraktní formy, 476–483  
spolupráce, 476  
témata, 476  
*Měl bys být u filmu*, 498  
*Měla žlutou stužku*, 159, 361  
Méliès, Georges, 160, 162, 217, 283, 587, 590, 591  
    *Cesta na Měsíc*, 160, 161  
    mizanscéna, 160, 161  
    *Mořská panna*, 160, 161  
    *Popelka*, 590  
    Star-Film studio, 160  
Melville, Jean-Pierre. *Samuraj*, 429  
*Memento*, 68, 122, 130, 430  
Menichelliová, Pina, 185, 186  
Menzel, Jiří. *Skrývanci na niti*, 196, 197  
Menzies, William Cameron, 610  
*merchandising*, 62, 63, 68, 153  
*Měsíc na dosah*, 133  
*Měsíc na dosah ruky*, 160, 161  
*Městečko Pleasantville*, 427, 432  
*Město iluzí*, 209  
*Město smutku*, 206, 209  
městská symfonie, 548, 550. Viz též *Koyaaniqatsi*; *Muž s kinoaparátem*  
*Metropolis*, 598, 599  
*Mezihra*, 257  
MGM, 62, 97, 109, 440, 446, 447, 507, 509, 518, 559,  
    564, 583, 592, 596, 609, 610, 619  
Mickey Mouse, 116, 360, 493  
*Mickey-Mousing*, 361  
Michelangelo, 24  
Michell, Roger. *Notting Hill*, 167, 275, 286  
Mijazaki, Hajao  
    *Cesta do fantazie*, 58  
    *Doručovací služba slečny Kiki*, 508  
    *Můj soused Totoro*, 508  
    *Princezna Mononoke*, 496, 497  
    *Zámek v oblacích*, 58  
mikrofonista, 42  
*Mikrokosmos*, 451  
*Milenec z Texasu*, 611  
Milestone, Lewis. *Na západní frontě klid*, 299  
*Milion*, 125, 299, 330, 363  
    nediegetický zvuk, 363  
*Milionář z chatrče*, 52, 59, 89, 130, 131, 135  
    subjektivita, 130, 131  
Miller, George, 261  
    *Šílený Max pod Kopulí hromu*, 42  
    *Šílený Max II – Bojovník silnic*, 136–139, 151,  
    261, 298, 318, 320, 321  
*Milostný příběh aneb Tragédie pracovnice pošt a telegrafů*,  
    139  
*Milovaná* (Morrisonová, Toni), 111  
*Miluj mne dnes v noci*, 228, 299, 330, 352  
    zvuk, 352  
*Mimo zákon*, 620  
mimoobrazový prostor, 248  
    *Kačeří amok*, 500  
    *Jezebel*, 248, 250  
    rámování, 248, 250

mimoobrazový/obrazový zvuk, 364  
    *Dokonalý trik*, 387  
    *Jackie Brownová*, 366, 368  
Minnelli, Vincente. *Viz též Setkáme se St. Louis*  
    *Setkáme se v St. Louis*, 94, 224, 225, 283, 433,  
    440, 447, 513, 559–566, 571–576, 583  
*Minority Report*, 430  
Miramax, 59, 77, 622  
*Mission: Impossible*, 619  
*Místní hrdina*, 357, 358  
mistr zvuku, 42  
*Mistrův syn*, 624  
mixáž zvuku, 48–50  
    *Jackie Brownová*, 368  
    *Jurský park*, 356, 357  
    *Kmotr*, 356, 357  
mizanscéna, 159  
    Antonioni, Michelangelo, 190–193  
    čas, 204–208  
    definice, 159  
    *Dobrodružství*, 190–193  
    *Frigo, oběť krevní msty*, 208, 210–214  
    herectví, 180–190  
    inscenování, 180  
    *Jeho dívka Pátek*, 516  
    kostýmy, 166  
    masky, 166  
    Méliès, Georges, 160, 161  
    osvětlování, 172  
    prostředí, 162  
    překrývání, 198–200  
    *Příběh z Tokia*, 537  
    realismus, 159–161, 182, 186–188  
    *Setkáme se v St. Louis*, 561–563  
    *U konce s dechem*, 533–534  
    vodítka prostorové hloubky, 196–204  
    začátky, 160, 161  
Mizoguchi, Kendži  
    *Naniwská elegie*, 208, 209  
    *Sestry z Gionu*, 278, 279  
    *Správce Sanšo*, 130, 131  
*Mladí muži za pultem*, 53, 76  
*Mladý a nezkušený*, 264  
*Mladý Lincoln*, 196, 199  
*Mlčení jehňátek*, 81, 118, 159, 289, 364, 377, 400, 401,  
    403, 424, 447  
    filmový styl, 400, 401, 403  
    zvukový můstek, 377  
*Mlha války*, 451  
mluvčí, 47  
*Mnichov*, 438  
*Moc a sláva*, 140, 145  
*Moc nočních můr aneb Vzestup politiky strachu*, 48  
mockumenty, 453  
modelář, 47  
*Moderní doba*, 353  
*Modré uniformy*, 435  
*Modrý expres*, 233  
*Modrý samet*, 355, 431, 620  
*Moje tlustá řecká svatba*, 61–62  
monofonní zvukové stopy, 32  
monochromaticnost, 195

*Monstra vs. vetřelci*, 64  
*Monstrum*, 129, 266, 267  
montážní sekvence, 323  
    časová kontinuita, 323  
    *Čelisti*, 328  
    *Občan Kane*, 146  
    *Spider-Man*, 328, 329  
Moore, Michael, 463  
    *Fahrenheit 9/11*, 451  
    *Roger a já*, 116, 124, 135, 450, 505  
Mooreová, Julianne, 350  
*Morgan – případ zralý k léčení*, 261  
Morris, Errol. *Viz též Tenká modrá čára*  
    *Mlha války*, 451  
    *Tenká modrá čára*, 342, 453, 513, 552–559,  
    572, 573, 575, 576, 583  
Morris, Glenn, 455  
Morrison, Phil. *Junebug*, 53  
Morrisonová, Toni, 111  
*Mořská panna*, 160, 161  
*Mother's Day*, 473  
*Mothlight*, 494  
*motion capture*, 44, 178, 182, 217, 240, 241  
Motion Picture Patents Company (MPPC), 590, 591, 608  
motivace, 97  
    *Čaroděj ze země Oz*, 97, 100  
    herectví, 187, 188  
motivy  
    barva jako motiv, 204  
    *Čaroděj ze země Oz*, 100, 102  
    *Dokonalý trik*, zvuk, 380–389  
    filmová forma, 100, 102  
    *Frigo, oběť krevní msty*, 211–214  
    *Chungking Express*, 544, 546  
    *Jednej správně*, 525  
    *Jules a Jim*, hudební doprovod, 358, 359  
    *Kdo s koho*, 166, 167  
    *Mechanický balet*, 476–482  
    *Na sever Severozápadní linkou*, 519, 522  
    *Řeka*, 469  
    *Setkáme se v St. Louis*, 560, 561, 563, 564,  
    565, 566  
    *Tenká modrá čára*, barva, 558  
    *Ženy s mezerou mezi zuby*, 458  
*Moucha*, 172, 173, 620  
*Moulin Rouge*, 343, 442, 443, 447  
Mouris, Frank. *Frankův film*, 494, 495  
Mozžuchin, Ivan, 604, 605  
MPPC. Viz Motion Picture Patents Company  
*Mrazení*, 620  
*Mrtvá nevěsta Tima Burtona*, 56  
*Mrtvá zóna*, 620, 621  
*Mrtví muži nenosí skotskou sukni*, 300  
*Mrtvý muž přichází*, 398  
*Můj bláznivý život*, 620  
*Můj miláček Klementina*, 435  
*Můj muž Godfrey*, 100, 101, 117  
    příčina a následek, 117  
*Můj soused Totoro*, 508  
*Můj strýček z Ameriky*, 330, 333  
    prostorová kontinuita, 330



*Můj strýček*, 397, 398, 399  
filmový styl, 397, 398  
*Mulholland Drive*, 431  
*Mumie*, 438, 439  
Murdoch, Rupert, 59  
Murch, Walter, 49, 341–343  
o zvukové perspektivě, 372  
Murnau, Friedrich Wilhelm, 628  
*Faust*, 598  
*Poslední štace*, 286  
*Upír Nosferatu*, 218, 226, 227  
Murphy, Dudley. *Viz též Mechanický balet*  
*Mechanický balet*, 328, 470, 476–482, 484,  
486, 500, 505, 506, 542  
Murphy, J. J., 78  
*Print Generation*, 102, 474, 475  
*Mušketýři ze špinavé uličky*, 250, 251  
Mutoskop, 31  
Muybridge, Eadward, 588  
muzikál ze zákulisí, 425, 440, 442–444  
muzikály, 87, 89, 114, 115, 139, 140, 216, 221, 246, 266,  
283, 299, 330, 352, 360, 371, 372, 375, 394,  
422–427, 432, 433, 440–444, 446, 447, 564,  
610, 618  
animované filmy, 442  
Astaire, Fred, 440–444  
konvence, 440–444  
revue, 440  
Rogersová, Ginger, 440–445  
ryzl, 440, 442  
syžet, 440–444  
ze zákulisí, 425, 440, 442–444  
*Muž s kinoaparátem*, 228, 449, 451, 509, 513, 548–552,  
583  
analýza, 548–552, 549, 551  
explicitní/implicitní významy, 550, 551  
městská symfonie, 548  
v opozici k narativní formě, 551  
zvláštní efekty, 548  
*Muž, který nebyl*, 431  
*Muž, který věděl příliš mnoho*, 116, 117, 582  
*My Hustler*, dlouhé záběry, 272, 278  
mytologické filmy, 423  
  
N  
*Na břehu řeky*, 377  
*Na Hromnice o den více*, 120, 121, 167, 424, 427  
syžet, 121  
*Na rozbouřeném moři*, 624  
*Na sever Severozápadní linkou*, 17, 71, 80, 90, 113, 114,  
116, 119, 124–130, 136, 139, 149, 210,  
254, 255, 363, 424, 428, 513, 518–524,  
536, 537, 542, 572–574, 576, 583  
analýza, 518–524, 521, 523  
dějová linie, 518, 520, 522  
hlediskové záběry, 519, 521, 522, 523, 524  
motivy, 519, 522  
narativní forma, 113, 114, 519  
příčný střih, 520, 522  
rámování, 254, 254  
syžet, 113, 114, 518–520, 522

trvání, 119, 123  
vzorec putování, 125, 518  
*Na začátku léta*, 266, 332, 333  
*Na západní frontě klid*, 299  
*Náhoda*, 121  
*Nahý polibek*, 263, 285  
náklady „nad čarou“, 39  
náklady „pod čarou“, 39  
nakloněné rámování, 252  
*Naniwská elegie*, 208, 209  
*Naostro*, 618  
*Napětí*, 249  
*Napoleon*, 243, 244, 286, 602  
*Napřič vesmírem*, 440, 441  
narace, 126  
*Dokonalý trik*, 384–387  
*Frigo, oběť krevní msty*, 208, 210–214  
hierarchie vědění, 127–135  
hlediskové záběry, 129  
hloubka informací, 129–135  
*Hluboký spánek*, 127, 128  
klasický hollywoodský film, 139, 140  
neomezená narace, 127–129  
*Občan Kane*, 149–151  
objektivita, 129–135  
omezená narace, 127–129  
*Příběh z Tokia*, 536, 537  
rozsah informací, 127–129  
*Řeka*, 465–469  
*Setkáme se v St. Louis*, 560  
subjektivita, 129–135  
*Šílený Max II – Bojovník silnic*, 136, 137  
*Tootsie*, 128  
v titulkových sekvencích, 132–134  
vševědoudnost, 127–129  
vypravěči, 135, 136  
*Zrození národa*, 127, 128  
narativní forma. *Viz též příčina a následek*; klasický  
hollywoodský film; syžet; fabule  
animovaný film, 498–500  
*Čaroděj ze země Oz*, 86  
čas vyprávění, 118–123  
definice, 111  
expozice, 124, 125  
fabule, 113–115  
*Frigo, oběť krevní msty*, 208, 210–214  
*Chungking Express*, 543  
*Jednej správně*, 525, 526  
*Kačeří amok*, 498–500  
klasický hollywoodský film, 138–140  
*Muž s kinoaparátem* v opozici k narativní formě,  
551  
*Na sever Severozápadní linkou*, 113, 114, 519  
*Občan Kane*, 140–151  
Ozu, Jasudžiró, 536  
prostor, 123, 124  
příčina a následek, 116–118  
raný film, vývoj, 590  
syžet, 113–115  
*Tenká modrá čára*, 552, 553  
*U konce s dechem*, 530, 531  
vlastnosti postavy, 116

*Wavelength*, 272–274  
*Zuřící býk*, 567–569  
*Nashville*, 153, 525, 542, 619  
následek. *Viz příčina a následek*  
*Naše městečko*, 610  
*Natankovat, najíst se a vyspat*, 620  
návaznost akce, 310, 311  
návaznost pohledu, 308–310  
navěšování, 58  
*Návrat do budoucnosti*, 70, 72, 121, 125, 159, 175, 179,  
264, 432, 619  
čas vyprávění, 121  
osvětlování, 175, 179  
*Návrat do budoucnosti II*, 121, 122  
*Návrat do budoucnosti III*, 121  
návrhář kostýmů, 40  
*Nebe nad Berlínem*, 162, 165, 370, 373  
interní diegetický zvuk, 370, 373  
*Nebezpečná rychlost*, 166, 168, 173, 220, 221, 238, 242,  
243, 287, 423  
*Něco na té Mary je*, 424  
nediegetická vsuvka, 332–334, 336  
nediegetický materiál, 114  
*Přidej se k nám*, 114, 115  
nediegetický vypravěč, 135  
nediegetický zvuk, 363  
*Milion*, 363  
versus diegetický zvuk, 363, 364, 370–372  
negativ, 31  
*Nehoda Mary Jane*, 592  
*Nejdelší noc*, 626, 627  
nejednoznačnost  
francouzská nová vlna, 616  
*Jednej správně*, 527  
*Král komedie*, 580  
*Občan Kane*, 527  
*Příběh z Tokia*, 542  
*U konce s dechem*, 530–533  
*Zuřící býk*, 571  
nelineární systémy, 45  
*Nelítostný souboj*, 171, 429  
*Německo v roce nula*, 162, 163, 612  
německý expresionistický film, 596–599. *Viz též Kabinet  
doktora Caligariho*  
němý film. *Viz raný film*  
*Nenápadný půvab buržoazie*, 161, 604  
neomezená narace, 127–129  
neorealismus, 611–614  
NEP. *Viz nová ekonomická politika*  
nepoužitý materiál, 43  
nesimultánní zvuk, 376  
*Nesvatbovi*, 433  
*Neúplatní*, 76, 235  
*Neusmíření aneb Tam, kde panuje násilí, pomáhá pouze  
násilí*, 139  
*Neustálý rokenrol*, 261  
neveřejné uvádění, 63  
hnutí Kino, 67, 80  
internet, 66, 67  
*Nevěsta byla v černém*, 259  
nezávislá filmová produkce, 52, 53, 618–623

horory, 52  
Nový Hollywood, 618–623  
*Nezdolný*, 173  
*Nibelungové*, 597, 598  
Niblo, Fred. *Tři mušketýři*, 594, 595  
*Nic než pravda*, 452  
Nichols, Mike. *Absolvent*, 232  
*Nikdo mě nemá rád*, 118, 119, 126, 615, 616  
*Noc a mlha*, 294  
*Noc svatého Vavřince*, 168, 170, 171  
*Noci v úplňku*, 617  
*Noční let*, 71  
noční natáčení, 26  
Nolan, Christopher. *Viz též Dokonalý trik*  
*Batman začíná*, 427  
*Dokonalý trik*, 380–390, 392, 398, 406, 407,  
577  
*Memento*, 68, 122, 130, 430  
Nolan, Jonathan, 380  
*Notting Hill*, 167, 275, 286  
nová ekonomická politika (NEP), 605  
Nový Hollywood. *Viz též Allen, Woody; Altman, Robert;*  
Bogdanovich, Peter; Coppola, Francis Ford; De  
Palma, Brian; Friedkin, William; Hopper, Dennis;  
Lucas, George; Scorsese, Martin; Spielberg,  
Steven  
kontinuální střihová skladba, 620  
nezávislá filmová produkce, 618–623  
společenská ideologie, 618  
*Nový svět*, 370  
Nuñez, Victor. *Uleeovo zlato*, 53  
  
O  
*O něčem jiném*, 112  
O'Connorová, Sandra Day, 460, 461  
O'Gara, Sean Morijiro Sunada. *Eiga-zuke*, 470  
Oatesová, Joyce Carol, 427  
*Občan Kane*, 43, 119, 140–151, 154, 155, 166, 234, 235,  
254, 255, 294, 352, 406–417, 418, 610, 611  
čas vyprávění, 143–146  
diegetický zvuk, 412  
filmový styl, 407–417  
flashbacky, 144, 145, 147, 149, 150  
hudební doprovod, 414–416  
kompozice, 408–410  
kompozice do hloubky prostoru, 410  
montážní sekvence, 146  
motivace, 146, 147  
narace, 149–151  
narativní forma, 140–151  
narativní očekávání, 140, 141  
nejednoznačnost, 528  
paralelismus, 147, 412–415  
práce s hloubkou pole, 234, 235, 408, 610, 611  
příčina a následek, 144  
rámování, 254  
segmentace syžetu, 141, 142  
střih, 294  
syžet/fabule, 141  
šokující střihy, 416  
trvání, 119

vývojové vzorce syžetu, 148, 149  
vzorec záhady, 146  
zvuk, 352

období natáčení, 38, 40  
štáb kameramana, 42  
štáb producenta, 38  
štáb režiséra, 40  
štáb trikového natáčení, 42  
štáb zvukaře, 42

objektivy  
hloubka pole, 234–236  
normální, 230  
ohnisková vzdálenost, 230–236  
Scorsese, Martin o výběru objektivu, 235  
širokouhlé, 230  
teleobjektiv, 230–232  
transfokace, 232  
vliv na perspektivu, 229–236  
Woo, John o výběru objektivu, 233

*Oblečen na zabíjení*, 618  
*Obnažené město*, 135, 548

obrazový prostor, 194  
barevný kontrast, 194–196  
*Jeho dívka Pátek*, 516  
kompozice, 194–196  
pohyb, 196  
*Příběh z Tokia*, 539–542

*Obvyklí podezřelí*, 123–125, 178, 431

očekávání  
*A Movie*, 486, 488, 490  
*Čaroděj ze země Oz*, 88  
napětí, 88  
*Občan Kane* a vyprávění, 140, 141  
pocity z očekávání, 88–89  
překvapení jako výsledek očekávání, 88  
ve filmové formě, 87, 88

*Od soumraku do úsvitu*, 430  
odkuk, 47  
*Odpolední osidla*, 54, 55, 108  
*Odvaha telegrafistky*, 631  
*Odyseia* (Homér), 90  
*Odyseův pohled*, 262, 263  
*Ofélie*, 616

ohnisko. *Viz též práce s hloubkou pole*  
objektivy, 230–236  
přeostření, 236  
zdůraznění akce, 234–236

ohnisková vzdálenost, 230–236  
*Ohňostroj marnosti*, 260  
*Ohrožená nevinnost*, 224, 227, 582

okénka  
rychlost projekce v raném filmu, 30  
za vteřinu, 30, 226, 228

*Okno do dvora*, 98, 318, 319, 334, 366, 408, 428  
stříh na hlediskový záběr, 318

Olivier, Laurence. *Hamlet*, 370

Olmí, Ermanno, 614  
*Olympia*, 454, 455

omezená (částečná) animace, 493  
omezená narace, 127–129  
*Den noc den noc*, 135

Hitchcock, Alfred o omezené naraci, 128, 129  
*Hluboký spánek*, 127–129

*Ona to musí mít*, 76, 316, 317, 527, 620  
kontinuální stříhová skladba, 316

Ondříček, Miroslav, 323  
*Onil*, 438

opakované kopírování jednoho okénka, 228  
opakování, 100–102  
*A Movie*, 490, 492

Ophüls, Max. *Lola Montès*, 268

optická kopírka, 31  
optické triky, 239, 242  
optický záznam zvuku, 32

originalita, 96  
originální negativ, 49

osa akce, 304  
kontinuální stříhová skladba, 304, 306–308  
překročení osy, 306–308  
*Příběh z Tokia*, 538, 539  
*Šílený Max II – Bojovník silnic*, 318, 320

*Osobní strážce*, 174, 177, 428

osobní vkus, 95  
*Ospalá díra*, 619

ostatní trhy, 65–67  
*Osudový dotek*, 68, 122

osvětlování. *Viz též práce s kamerou*  
barva, 178–180  
*Collateral*, 26–29  
doplňkové světlo, 174  
Fellini o osvětlování, 175  
*Frigo, oběť krevní msty*, 210, 211  
herectví a přizpůsobování se mu, 178  
*high-key* osvětlování, 174, 178  
hlavní světlo, 174  
horní světlo, 174  
kvalita, 172  
*low-key* osvětlování, 178  
mizanscéna, 172–180  
*Návrat do budoucnosti*, 175, 179

panely s elektroluminiscenčními displeji, 26–28  
podsvícení, 174  
protisvětlo, 174  
přední světlo, 174  
*Rembrandt lightning*, 593  
*Setkáme se v St. Louis*, 563–565  
směr, 174  
tříbodové osvětlení, 175–178  
*U konce s dechem*, 533  
v animovaném filmu, 178, 179  
v klasickém hollywoodském filmu, 175–178  
vlastní stíny, 172  
vržené stíny, 172  
vytvořené počítačem, 178–180  
zdroje, 174–178

*Osvícení*, 70, 98, 99, 108, 117, 260  
vzorce, 98, 99

Ottingerová, Ulrike. *Úchyl Orlando*, 166, 168, 169

*Out 1: Nedotýkejte se mě*, 617

Ozu, Jasudžiró, 138, 344. *Viz též Příběh z Tokia*  
*Chuť makrel*, 202–204, 330, 331  
*Dobré ráno*, 330, 331, 401

*Jediný syn*, 274, 275  
*Na začátku léta*, 266, 332, 333  
narativní forma, 536  
*Příběh z Tokia*, 513, 536–542, 571, 583  
rámování, 252  
stříh, 330–332  
*Zápisky z nájemního domu*, 196, 199

ozubené válečky, 32

## P

Pacino, Al, 171  
*Padlí andělé*, 252–253, 370  
*Paisà*, 612  
*Palindromy*, 116  
*Pan Arkadin – Důvěrná zpráva*, 252  
*Pan Hulot na výstavě*, 332  
*Pán prstenů* (Tolkien), 90  
*Pán prstenů: Dvě věže*, 17, 48, 62, 81, 217, 240–242, 287, 288, 344, 357, 394, 427, 447, 496  
*Pán prstenů: Návrat krále*, 17, 48, 61, 62, 81, 217, 240, 242, 287–288, 344, 357, 394, 427, 447, 496  
*Pán prstenů: Společenstvo prstenu*, 17, 48, 62, 81, 217, 226, 227, 238–242, 287, 288, 344, 357, 394, 427, 447, 496  
CGI, 240, 241  
zvláštní efekty, 240, 241

Panavision, 246  
Panavision Genesis, 35  
panely s elektroluminiscenčním displejem, 26–28  
*Páni v cylindrech*, 442  
panoráma, 258  
*Paprsek smrti*, 330, 606  
paralelismus, 100  
*Hoop Dreams*, 112  
*Občan Kane*, 147, 412–415  
*Zuřící býk*, 570

*Paranoid Park*, 370, 374  
Park, Nick, 495  
*Slepičí úlet*, 494, 497, 510  
*Wallace & Gromit* filmy, 56, 494, 507, 510

Paronnaud, Vincent. *Persepolis*, 201  
*Parsifal*, 236, 237  
*Paříž nám patří*, 615, 616  
*Past*, 430  
Pathé Frères, 590  
*Pátý element*, 166–167  
Paul, Robert William, 590  
*Paulina na pláži*, 617  
Payne, Alexander. *Kdo s koho*, 166, 167  
van Peebles, Mario, 620  
*Peggy Sue se vdává*, 427  
*Peklo zavazuje*, 434, 435  
*Peníze* (1928), 602, 603  
*Peníze* (1983), 164, 165, 168, 198, 200  
*Peníze z nebe*, 442  
Penn, Sean, 398  
Pennebaker, D. A. *Neustálý rokenrol*, 261  
Pepík námořník, 507  
Perry, Hart, 54  
*Persepolis*, 201

perspektiva  
v práci s kamerou, 229–236  
vliv objektivů, 229–236

*Perutě*, 177  
*Pes zachránce*, 592, 593  
*Peter Pan*, 263  
Pickfordová, Mary, 596, 605  
*Piková dáma*, 605  
*Piráti z Karibiku – Truhla mrtvého muže*, 183, 288  
pirátství, 60–61  
*Píseň o Rolandovi*, 600  
Pitt, Brad, 48  
Pixar, 180, 496, 507, 510  
pixely, 36  
pixilace, 496  
plastelínová animace, 494  
*Playtime*, 164, 204, 205, 257, 258, 332, 361  
rámování, 258  
zvuk, 361

plná animace, 493  
plošková animace, 494  
Pluto, 493  
pocity  
*Čaroděj ze země Oz*, 91  
filmová forma, 90–92  
z očekávání, 87–89

*Pod olivovníky*, 250, 251  
*Podivnější než ráj*, 620, 621  
*Podivuhodná dobrodružství Mr. Westa v zemi bolševiků*, 605, 606, 607  
*Podivuhodný případ Benjamina Buttona*, 48  
podložka filmového materiálu, 32  
podobnost, 100–102  
podsvícení, 174  
*Podvod*, 133  
*Podvod*, 173, 593–595, 600  
*Rembrandt lighting*, 593

podvodné stříhy, 316, 317  
*Jezebel*, 316, 317

Poe, Amos. *Empire II*, 54, 55  
*Pohrdání*, 287, 378, 617  
pohyb kamery. *Viz Pohyblivé rámování*  
pohyb ruční kamery, 260  
pohyb. *Viz též pohyblivé rámování*  
jako vodítko prostorové hloubky, 200  
obrazový prostor, 196

pohyblivé rámování, 258  
čas, 266  
dlouhé záběry, 274–281  
funkce, 262–268  
jako hlediskový záběr, 260  
*Jeho dívka Pátek*, 265, 516  
jízda, 258, 260  
panoráma, 258  
prostor, 264–266  
přerámování, 264, 265  
*Psycho*, 266–268  
ruční kamera, 260, 262  
sledovací záběr, 264  
Steadicam, 260  
v animovaném filmu, 262, 263



Velká iluze, 268–271  
vertikální švenk, 258  
vzorce, 266–268  
Wavelength, 272–274  
záběr z jeřábu, 258, 260  
pohyblivý rám. Viz pohyblivé rámování  
Pochybná žena, 518  
Pochyby, 265  
Pokropený kropič, 162, 163, 590  
Police Story, 305, 322, 624  
Polish, Mark. Dvojčata Fallsova z Idaha, 50  
Polish, Michael. Dvojčata Fallsova z Idaha, 50  
polocelek, 252–254  
polodetail, 252–254  
poloprofesionální kamery, 34  
Poltergeist, 439  
Pommer, Erich, 597, 298  
pomocný zvuk, 48  
pookénkově animované filmy, 182, 183, 238, 494, 496, 551  
Popel, 224, 227  
Popel a démant, 201, 202  
Popelka (1899), 590  
Popelka, 501  
Popínava růže, 620  
Porky, 426  
Porter, Edwin S.  
Velká vlaková loupež, 592, 593  
Život amerického hasiče, 592  
Portrét dámy, 400  
Posedlost, 618  
poskočné střihy, 332  
U konce s dechem, 332, 333, 534, 535  
Poslední dnešní vydání, 140  
Poslední Mohykán (1920), 435  
Poslední Mohykán (1992), 360, 361  
Poslední štace, 286  
Poslední tango v Paříži, 236, 237, 245  
postprodukce, 44–50  
postsynchron, 48  
postupná distribuce, 60  
Potíže s Arizonou, 98, 358, 621  
hudební doprovod, 358  
Powaqqatsi, 550  
pozitivní kopie, 31  
práce kamery, 223. Viz též formát; kompozice; práce s hloubkou pole; osvětlování; dlouhé záběry; pohyblivé rámování  
americká noc, 226, 229  
Collateral, 26  
časoběrné natáčení (metoda), 228  
definice, 223  
francouzská nová vlna, 615  
Karabiniéři, 223–224, 225  
manipulace s expozicí, 224, 226  
perspektiva, 229–236  
rámování, 223–226  
rychlost pohybu, 226–229  
tonální rozsah, 223–226  
vysokorychlostní záznam, 228  
zvláštní efekty, 236

práce s maskou, 238, 244  
Falešná hra s králem Rogerem, 238, 239  
irisová clona, 248, 262  
maskovaný formát, 244  
práce s digitálními kamerami, 36  
práce s hloubkou pole, 234–236  
Občan Kane, 234, 235, 408, 610, 611  
pracovní kopie, 45  
pracovníci kamerové techniky, 42  
Pravdivá romance, 536  
Pravidla hry, 79, 102, 245  
pravidlo 30°, 332  
pravidlo osy, 304  
Maltézský sokol, 308, 310, 311, 312, 314  
podvodné střihy, 316, 317  
porušování, 332  
prostorové uspořádání scény, 306, 307  
Příběh z Tokia, 538–540  
U konce s dechem, 534  
Prázdniny pana Hulota, 125, 314, 332, 354, 355, 362, 363  
zvuk, 354, 355, 362, 363  
prázdný rám, 302  
Práci, práci, prácičky, 426  
Preminger, Otto, 132, 615  
Exodus, 124, 125  
Laura, 264  
Rada a souhlas, 73, 133  
previzualizace, 40, 240  
Prieto, Rodrigo, 321  
Primárky, 111, 126, 135, 138, 260, 261, 449, 451  
Princezna Mononoke, 496, 497  
Print Generation, 102, 474, 475  
Pro hrst dolarů, 432  
Pro pár dolarů navíc, 435, 437  
Pro potlesk davu, 609  
prodej naslepo, 58  
producent  
během předprodukce, 38–40  
typy, 38  
úkoly, 38  
produkce. Viz filmová produkce  
projekce  
digitální, 31, 64  
přední, 236–238  
zadní, 236–238, 242–243, 283, 413, 610  
prolínačka, 289  
Prolomit vlny, 224, 225, 623  
promítací stroj, 30, 31  
platter, 33  
vývoj, 589, 590  
Propast, 288, 496  
Prosperovy knihy, 248, 249  
Prostě jen další holka v metru, 53, 620  
Prostí lidé, 234, 235  
prostor ve filmu, 123  
narativní forma, 123, 124  
pohyblivé rámování, 264–266  
zvuk, 363, 364  
prostorová diskontinuita, 330–336  
prostorová kontinuita, 304–322  
prostorové uspořádání scény, 306, 307

prostorové vztahy, 299, 300  
kontinuální střihová skladba, 304–322  
střih, 299, 300  
prostředí  
barva, 164, 168  
digitální efekty, 166  
filmový styl, 162–166  
Frigo, oběť krevní msty, 208, 210  
Jednej správně, 524, 525  
mizanscéna, 162–166  
Setkáme se v St. Louis, 562  
prostřih, 302  
Prostřihy, 542, 619  
Protazanov, Jakov, 605  
Piková dáma, 605  
protisvětlo, 174  
Provaz, 98, 276, 278  
dlouhé záběry, 98, 276, 278  
prozatímní mix, 49  
Prozřetelnost, 379, 380  
první asistent režie (AD), 41  
první kombinovaná kopie, 50  
Před puškami cowboyů, 435–436, 437  
přední projekce, 236–238  
přední světlo, 174  
předprodukce, 38–40  
představitelé epizodních rolí, 41  
představitelé vedlejších rolí, 41  
Přehlídka v záplavě světla, 299, 330  
Překročit linii, 36  
překrývání  
mizanscéna, 192  
střih, 289  
vytváření barvami, 198  
překrývání dialogu, 354, 361, 391  
Hon na ponorku, 354, 355  
Jeho dívka Pátek, 516, 517  
zvuk, 354–356  
překvapení, 88  
očekávání, 88, 89  
přeostření, 236  
Přepadení 13. okrsku, 618, 330  
Přepadení, 90, 318, 321, 365, 370–372, 538, 582  
diegetický zvuk, 365  
přerámování, 264, 265  
přerušovaný pohyb (ve filmu), 588  
Příběh Alvina Straighta, 52, 256  
Příběh o Čchunhjang, 246, 247  
Příběh z Tokia, 513, 536–542, 571, 583  
analýza, 536–542  
čas vyprávění, 536–538  
eliptický střih, 538–540  
filmový styl, 536, 537  
mizanscéna, 537  
narace, 536, 537  
návaznost akce, 538  
obrazový prostor, 539–542  
osa akce, 538, 539  
pravidlo osy, 538–540  
příčina a následek  
Jeho dívka Pátek, 513–515

klasický hollywoodský film, 138  
L.A. – přísně tajné, 117  
Můj muž Godfrey, 117  
Muž, který věděl příliš mnoho, 116, 117  
narativní forma, 116–118  
Občan Kane, 143  
příčný střih (křížový střih, paralelní montáž)  
Jerry Maguire, 320  
Na sever Severozápadní linkou, 520, 522  
ve střihové skladbě, 318–322  
Vrah mezi námi, 320  
Přidej se k nám, 114, 115, 442, 447  
nediegetický materiál, 114, 115  
Příjezd vlaku, 242, 243, 589  
Příliš dokonalá podoba, 382  
přírodovědný dokumentární film, 451  
Příšerky s.r.o., 496  
Příšerná chvíle, 438  
psaní scénáře. Viz též dialog; scénáře  
dokumentární filmy, 449  
filmová produkce, 38–39  
Psycho, 77, 129, 266, 267, 268, 350, 424, 430, 438, 518, 618  
pohyblivé rámování, 266–268  
zvuk, 352  
Ptáci, 41, 256, 290–292, 294, 296–299, 302, 304, 308, 316, 406, 408  
střih, 290–292, 294, 296–299, 302, 304, 308  
Pudovkin, Vsevolod I., 342, 605  
Bouře nad Asii, 606, 608  
Dezertér, 608  
Matka, 197  
o střihu, 289  
půjčování filmů, 37, 58, 66, 67  
Pulp Fiction: Historky z podsvětí, 57, 59, 106, 119, 120, 123, 220, 294, 295, 542, 622, 623  
čas vyprávění, 119  
pořádek, 119  
střih, 294, 295  
Pummell, Simon, 499  
Putování tučňáků, 449  
putující maska, 238  
Q  
Queenan, Joe, 53  
R  
Rada a souhlas, 73, 133  
Rachel se vdává, 375  
Railroad Turnbridge, 472, 474, 475  
Rainbow Dance, 224, 225, 283  
Rainerová, Yvonne. Film o ženě, která..., 471  
Ráj, Satjádžit, 614  
Nezdolný, 173  
Ramis, Harold. Na Hromnice o den více, 120, 121, 167, 424, 427  
rámování. Viz též formát; pohyblivé rámování  
Deset dní, které otrásl svět, 254  
funkce, 254  
Hawks o rámování, 255  
Maltézský sokol, 254, 257

mimoobrazový prostor, 248  
*Na sever Severozápadní linkou*, 254  
*Občan Kane*, 254  
Ozu, Jasudžiró, 252  
*Playtime*, 258  
rovina, 252  
rozměry, 244  
*Třetí muž*, 253  
úhel, 252  
*Utrpení Panny orleánské*, 199, 254, 255, 256, 257  
v práci s kamerou, 242  
velikost, 252  
výška, 252  
*Rampa*, 362  
*ramping*, 228  
raný film. Viz též vývoj kamer; klasický hollywoodský film; francouzský impresionistický film; francouzský surrealistický film; Griffith, D. W.  
kontinuální střihová skladba během vývoje raného filmu, 594  
Německo, 596–599  
rychlost projekce, 30  
sovětská montážní škola, 604–608  
střih, 592–594  
vývoj narativní formy, 590  
záběr/protizáběr, 594  
*Rašómon*, 178, 180, 181  
Ray, Nicholas, 284, 615  
*Rebel bez příčiny*, 206, 209  
Reagan, Ronald, 450  
realismus  
herectví, 182, 187, 188  
mizanscéna, 159–161, 182, 186–188  
*Zuřící býk*, 568, 569  
zvláštní efekty, 242  
*Rebel bez příčiny*, 206, 209  
*Red Force 2*, 624, 627  
Red One, 36  
Reed, Carol. *Třetí muž*, 252, 253  
Reeves, Keanu, 173  
referenční význam, 92  
*Reflections on Black*, 224, 227  
Reggio, Godfrey. Viz též *Koyaanisqatsi*  
*Koyaanisqatsi*, 228, 229, 231, 232, 482, 484–485, 492, 509, 550  
*Powaqqatsi*, 550  
Reichardtová, Kelly. *Wendy a Lucy*, 162, 163, 329, 332  
Reimann, Walter, 597  
Reiner, Carl. *Mrtví muži nenosí skotskou sukni*, 300  
Reiner, Rob. *Tohle je základní rytmus*, 453  
Reisz, Karel. *Morgan – případ zralý k léčení*, 261  
rekvizitář, 47  
rekvizity, 166  
relativní velikost, 200  
*Rembrandt lighting*, 593  
Renoir, Jean, 159, 188, 219, 275, 286, 290, 406, 611, 614.  
Viz též *Velká iluze*  
*Pravidla hry*, 79, 102, 245  
*Velká iluze*, 17, 268–271, 274, 398, 401, 424  
*Zločin pana Langa*, 91, 95, 264, 265, 266, 616  
*Report*, 304, 328  
*rerecording mixer*, 49  
Resnais, Alain, 330  
*Hirošima, má láska*, 130, 302, 303  
*Loni v Marienbadu*, 139, 264, 334, 337, 582  
*Noc a mlha*, 294  
*Prozřetelnost*, 379, 380  
*Válka skončila*, 262, 263, 334  
Respighi, Ottorino, 357, 485  
rétorická forma  
argumenty zaměřené na diváka, 463, 464  
argumenty zaměřené na téma, 463  
argumenty ze zdroje, 463  
dokumentární film, 462–464  
*Řeka*, 464–470  
typy, 462–464  
režisér druhého štábu, 41  
režiséři  
během předprodukce, 39, 40  
jako autoři, 57  
období natáčení, štáb režiséra, 40, 41  
umělecká rozhodování, 24, 25  
Riefenstahlová, Leni. *Olympia*, 454, 455  
Richardson, Tony. *Tom Jones*, 617  
Richter, Hans, 597  
Rimmer, David. *Watching for the Queen*, 196, 197  
*Rio Bravo*, 618  
*Riskni to s Polly*, 433  
Ritchie, Guy. *Sbal prachy a vypadni*, 430  
Rivette, Jacques, 614  
*Out 1: Nedotýkejte se mě*, 617  
*Paříž nám patří*, 615, 616  
Robbins, Tim. *Mrtvý muž přichází*, 398  
*Rocky Horror Picture Show*, 432  
*Rodičovství*, 315  
*Rodinná snídaneň*, 243, 244  
*Rodinné spiknutí*, 430  
Rodriguez, Robert, 37  
*El Mariachi*, 52, 345, 622  
*Sin City – město hříchu*, 36, 345  
Roeg, Nicolas. *Ted se nedívej*, 229, 230  
*Roger a já*, 116, 124, 135, 450, 505  
věrnost realitě, 450  
Rogersová, Ginger, 348, 360, 440, 442–444, 445, 610  
v muzikálech, 440–445  
Rohmer, Eric, 614, 617  
*Paulina na pláži*, 617  
*Noci v úplňku*, 617  
Röhrig, Walter, 597  
Rolf, Tom, 355  
*Romeo a Julie*, 330  
Romero, George. *Úsvit mrtvých*, 438  
Roosevelt, Franklin Delano, 464, 470  
Roosevelt, Theodore, 414, 480  
Rossellini, Roberto, 160, 286, 548, 611, 614, 615, 630  
*Bílá loď*, 611, 612  
*Německo v roce nula*, 162, 163, 612  
*Paisà*, 612  
*Řím, otevřené město*, 548, 612, 613  
rotoscoping, 501  
Rouch, Jean. *Šílení mistrů*, 54, 78  
rovina rámování, 252

rozhovor (v dokumentárním filmu), 450, 451  
*Rozhovor*, 232, 233, 380, 619  
zvuk, 380  
rozpočet  
automobilové havárie, 28  
denní práce na videu, 44, 45  
finanční úspora, 24  
HD, finanční úspora, 36, 37  
náklady „nad čarou“/náklady „pod čarou“, 39  
výrobní náklady, 39  
roztmívačka, 289  
Rubin, Bruce Joel, 139  
ruční kolorování, 224  
*Rudí dáblci*, 605  
*Rudovous*, 232, 233  
ruchař, 46  
*Ruská archa*, 277, 278, 286, 288  
Russell, David O.  
*Flirtování s katastrofou*, 623  
*Leštit tágo*, 623  
*Tři králové*, 206, 207, 623  
Russell, Ken. *Zamilované ženy*, 168, 171, 400  
Ruttman, Walter. *Berlín, symfonie velkoměsta*, 550  
Ryderová, Winona, 118  
Rydstrom, Gary, 363  
rychlost pohybu  
*Dracula*, 228  
Coppola, Francis Ford, 228  
práce kamery, 226–229  
*ramping*, 228  
*Smrtonosná past*, 228  
zpomalený pohyb, 228  
zrychlený pohyb, 226, 228  
*Rychlý běžec*, 54, 55  
rytmus  
dialog ve filmu *Jeho dívka Pátek*, 360, 391  
kontinuální střihová skladba, alternativa, 328–330  
*Rampa* a zvuk, 362  
rozdíly v rytmu obrazu a zvuku, 361, 362  
střih, 298, 299  
zvuk, 360–362  
ryzí muzikál, 440, 442  
*Řeka*, 135, 463–470  
diskontinuální střih, 465, 466  
dokumentární film, 464–470  
filmový styl, 466  
motivy, 469  
narace, 465–469  
příklade rétorické formy, 464–470  
segmenty, 464  
zvukové stopy, 464–466  
řidiči, 42  
*Řím, otevřené město*, 548, 612, 613  
*Římské pinie* (Respighi), 357, 485, 486, 489  
vliv na *A Movie*, 357, 485, 486, 489  
*Říše drog*, 620  
S  
Sadoul, Georges, 598  
*Safe*, 350  
*Sambizanga*, 198, 199, 200

*Samuraj*, 429  
*San Francisco*, 610  
*Sandžúró*, 246, 247  
van Sant, Gus, 63, 125, 276, 370  
*Paranoid Park*, 370, 374  
*Slon*, 17, 125, 276–278  
*Santa Claus*, 591  
Satie, Erik, 358  
*Gymnopédies*, 358  
Satrapiová, Marjane, 201. *Persepolis*, 201  
Sawyerová, Sharlyn, 460  
*Sbal prachy a vypadni*, 430  
*Sbohem, ptáčku zpěvákku*, 248, 249  
*Scarlet Pumpernickel*, 498  
*Scary Movie: Děsnej biják*, franšiza, 440  
scenárista, 38, 39  
scénáře  
*Collateral*, 25  
fáze, 39  
scénický prostor, 196  
kompozice, 196–204  
vodítka prostorové hloubky, 196–204  
scénograf, 46  
scény, 141  
*Scorpio Rising*, 88, 364, 472, 473, 485  
Scorsese, Martin, 57, 235, 246, 247, 261. Viz též *Král komedie; Zuřící býk*  
filmový styl, 620  
*Král komedie*, 578–581  
o objektivěch, 235  
*Skrytá identita*, 582  
*Špinavé ulice*, 568, 618, 619  
*Taxikář*, 182, 568, 618, 620  
*Zuřící býk*, 40, 246, 247, 261, 513, 566–572, 574, 582–583, 618, 620  
Scott, Ridley  
*Blade Runner*, 178, 430  
*Gladiátor*, 44, 427  
*Švindlíři*, 332  
*Vetřelec*, 80, 81, 118, 220, 256, 287, 427, 436  
Sebergová, Jean, 188, 191, 198, 530–536  
Sedaová, Dori, 459, 460–461  
*Sedm*, 132, 178, 251, 429  
*Sedm samurajů*, 180, 183, 291, 292, 293, 356, 357, 364, 372, 432  
kompoziční návaznost, 292, 293  
zvuk, 356, 357  
*Sedm statečných*, 80, 419, 432  
*Sedmikrásky*, 227, 243  
segmentace. Viz segmentace syžetu  
segmentace syžetu  
*Čaroděj ze země Oz*, 103–105  
*Občan Kane*, 141, 142  
*Tenká modrá čára*, 553  
využití v analýze, 573, 574  
sekretariát produkce, 42  
selektivní ostrost, 234  
*Selhání vyloučeno*, 186, 187  
*Serene Velocity*, 232–234  
Serra, Richard. *Railroad Turnbridge*, 472, 474, 475  
*Sestry*, 248



*Sestry z Gionu*, 278, 279  
*set decorator*, 40  
*set dresser*, 40  
*Setkáme se v St. Louis*, 94, 224, 225, 283, 433, 440, 447, 513, 559–566, 571–576, 583  
analýza, 559–566, 561, 563, 565  
dialog, 564  
filmový styl, 559, 562, 564  
hudební doprovod, 562, 564  
mizanscéna, 561, 562–563  
motivy, 560, 561, 563, 564, 565, 566  
narace, 560  
osvětlování, 563, 564, 565  
prostředí, 562  
společenská ideologie, 559, 565  
syžet/fabule, 562, 566, 560  
Technicolor, 562  
významy, 559, 565, 566  
Shanley, John Patrick. *Pochyby*, 265  
Shaw Brothers, 625  
Shayamalan, M. Night  
    *Šestý smysl*, 111, 135, 177, 376, 428, 623  
    *Znamení*, 275  
Sherová, Stacey, 57  
*Shrek 2*, 62  
*Schindlerův seznam*, 452  
Schlesinger, Leon, 498  
Schmidtová, Claudia, 458, 460, 461  
Schrader, Paul. *Naostro*, 618  
Schwarzbaumová, Lisa, 427  
*Schwechater*, 328  
*Silent Möbius*, 495  
Simon, Chris, 456  
simultánní zvuk, 376  
*Sin City – město hříchu*, 36, 345  
Singer, Bryan  
    *Obvyklí podezřelí*, 123–125, 178, 431  
    *Superman se vrací*, 35  
Singleton, John, 620  
Siu Tung, Ching, 624  
Sjöström, Victor. *Ingeborg Holmová*, 289  
skromné produkce, 53  
*Skrytá identita*, 582  
*Skřivánci na niti*, 196, 197  
skupinový styl, 397  
*Skvělí Ambersonové*, 218, 219, 248, 249, 363, 371–373, 377, 379  
    zvuk, 363, 371–372, 373, 377, 379  
*Slečinky*, 330, 610  
*Slečinky z Rochefortu*, 82, 440, 441  
sledovací záběr, 264  
*Sleep*, 289  
*Slepičí úlet*, 494, 497, 510  
*Slon*, 17, 125, 276–278  
    dlouhé záběry, 276, 277  
*Slovo*, 259  
Smalley, Phillips. *Napětí*, 249  
Smith, G. Albert  
    *Nehoda Mary Jane*, 592  
    *Santa Claus*, 591  
Smith, Chris. *Americký film*, 451

Smith, Kevin  
    *Dogma*, 622  
    *Flákači*, 622  
    *Mladí muži za pultem*, 53, 76  
Smith, Lee, 299  
*Smrtonosná past*, 228, 247, 423, 428  
*Smrtonosná zbraň*, 61, 427  
*Sněhurka a sedm trpaslíků*, 110, 442, 493, 501  
Snow, Michael. *Viz též Wavelength*  
    *La Région centrale*, 289  
    *Wavelength*, 232, 268, 272–274, 399, 506  
*Sny o zemi hraček*, 496, 497  
Sobociński, Piotr, 397  
Soderbergh, Steven, 120, 344  
    *Angličan*, 623  
    *Dannyho partáci*, 429  
    *Dannyho partáci 2*, 429  
    *Dannyho partáci 3*, 429  
    Che Guevara, 36  
    Che Guevara: partyzánská válka, 36  
    *Zakázané ovoce*, 120, 430  
Sokurov, Alexandr  
    *Aleksandra*, 356  
    *Ruská archa*, 277, 278, 286, 288  
*Sólo pro dva*, 187  
Solondz, Todd. *Palindromy*, 116  
*Sonatina*, 135, 267  
souběžná distribuce, 61  
*Soumrak mrtvých*, 440  
*sound designer* (mistr zvuku), 42  
*sound over*, 370  
*Sousedí*, 496  
*South Park: Peklo na Zemi*, 494  
sovětská montážní škola, 604–608  
*Spalující touha*, 50  
Spheerisová, Penelope, 620  
*Spider-Man*, 328, 329, 427  
Spielberg, Steven, 57, 80, 234, 264, 278, 298, 356, 395, 399, 400, 618, 619, 620, 621, 630  
    *Amistad*, 400  
    *Blízká setkání třetího druhu*, 234, 618  
    *Čelisti*, 80, 117, 126, 234, 264, 328, 348, 439, 618, 620  
    *Dobytelé ztracené archy*, 42, 116, 125, 298, 353  
    *E.T. – Mimozemšťan*, 436  
    *Chyt mě, když to dokážeš*, 73, 132, 135  
    *Jurský park*, 33, 40, 45, 81, 217, 288, 354, 356, 357, 496, 619, 621  
    *Minority Report*, 430  
    *Mnichov*, 438  
    o dlouhých záběrech, 278  
    *Schindlerův seznam*, 452  
    *Válka světů*, 60, 81, 288, 424  
    *Zachraňte vojína Ryana*, 48, 433  
společenská ideologie, 95  
filmová forma, 95  
Nový Hollywood, 618  
*Setkáme se v St. Louis*, 559, 565  
*Zuřící býk*, 566–571  
*spotting*, 48

*Správce Sanšo*, 130, 131  
*Srdcová sedma*, 120–123, 427, 623  
St. Clair, Malcolm. *Jsou rodiče lidé?*, 594, 595  
*Stalker*, 224, 225  
Stalling, Carl W., 353, 393  
*Star Wars*, franšíza, 60, 62, 68, 180, 375, 424, 427, 620  
*Star Wars: Epizoda I – Skrytá hrozba*, 64, 166, 217, 619  
    digitální projekce, 64  
*Star Wars: Epizoda II – Klony útočí*, 36, 49  
*Star Wars: Epizoda III – Pomsta Sithů*, 36, 40, 60  
*Star Wars: Epizoda IV – Nová naděje*, 239, 347, 353, 618  
*Star Wars: Epizoda V – Impérium vrací úder*, 116, 618  
*Star Wars: Epizoda VI – Návrat Jediho*, 362  
*Starý temný dům*, 610, 611  
*Stateční*, 245, 623  
statická kamera, 262  
*Stávka*, 138, 189, 304, 305, 334, 336, 338, 606  
steadicamy, 260  
    *Zuřící býk*, 261  
stereofonní zvuková stopa, 32  
von Sternberg, Josef, 172, 174, 175, 180  
    *Šanghajský expres*, 177  
Stewart, James, 187, 189, 352  
stěžejní filmy, 60  
střačka, 289  
Stone, Oliver, 299  
    *JFK*, 453  
    o vlivu televize, 299  
    *W.*, 452  
*Stopaři*, 229, 436, 437, 446  
*storyboard*, 40  
*Strategie pavouka*, 190, 191  
Straub, Jean-Marie  
    *Kronika Anny Magdaleny Bachové*, 200, 201, 242, 243, 251, 283  
    *Neusmíření aneb Tam, kde panuje násilí, pomáhá pouze násilí*, 139  
strh, 416  
von Stroheim, Erich, 166  
    *Chamtivost*, 162, 163, 259  
*Střelba*, 626  
*Střelci na útěku*, 626  
střih (střihová skladba). *Viz též* kontinuální střihová skladba; diskontinuální střih; šokující střihy  
*A Movie*, 487, 487, 488  
během raného filmu, 592–594  
*Bláznivý Petříček*, 334, 337  
*Collateral*, 28  
dějiny filmu, 45  
*Dotek zla*, 294, 295, 406, 408  
Ejzenštejn o střihu, 605  
eliptický, 302  
flashback, 302, 303  
flashforward, 302, 303  
*Jednej správně*, 304  
kompoziční návaznost, 292  
kompoziční vztahy, 292–297  
*Král komedie*, 578–580  
Kulešovův efekt, 300, 301  
nelineární systémy, 45  
*Občan Kane*, 294, 416

proces střihu, 44, 45  
prolínáčka, 289  
prostorové vztahy, 299, 300, 304–322  
prostřih, 302  
překrývání, 289  
příčný střih, 318–322  
*Ptáci*, 290–292, 294, 296–300, 302, 304, 308  
Pudovkin o střihu, 289  
*Pulp Fiction: Historiky z podsvětí*, 294  
roztmívačka, 289  
rytmické vztahy, 298–299  
současný střih, 324–327  
střačky, 289  
střih s přesahem, 304  
*Tampopo*, 294, 295  
u Jacquesa Tatiho, 332  
u Jasudžiróa Ozua, 332  
*U konce s dechem*, 534  
*Válka skončila*, 334  
Vertov, Dziga, 299  
zatmívačka, 289  
střih na hlediskový záběr, 316, 318  
střih s přesahem, 304  
střihač, 44  
střihač dialogů, 46  
střihač zvuku, 46, 48  
*Střihoruký Edward*, 118  
střihový (kompilační) dokument, 450  
*Střílejte na pianistu*, 616  
studio Star-Film, 160  
studiové filmové produkce, 51  
    horory, 60  
studiové produkce, 51  
*Stvoření pro lásku*, 228  
styl. *Viz* filmový styl  
subžánry. *Viz* filmové subžánry  
Super 8mm (film), 32, 33  
*Superman se vrací*, 35  
surrealistický film, 602–604  
*Svatba*, 619  
*Svědék*, 50, 51, 124, 343, 352  
    zvuk, 352  
*Svět valčíků*, 360, 443–446, 610  
*Světla velkoměsta*, 184, 185, 353  
*Světlo*, 247  
Swanková, Hilary, 182  
Syberberg, Hans-Jürgen. *Parsifal*, 236, 237  
*Symfonie Donbasu*, 608  
symptomatický význam, 94  
synergie, 59, 60  
synchronní zvuk, 375  
syntetický dokumentární film, 452  
syžet směřující k cíli, 124, 125  
syžet typu „sif života“, 542  
syžet, 113–115  
    „co kdyby“, 120  
    „sif života“, 542  
*Frigo, oběť krevní msty*, 208, 210–214  
*Chungking Express*, 542, 543, 546  
*Jednej správně*, 524, 525  
klasický hollywoodský film, 138, 139

Na Hromnice o den více, 121  
Na sever Severozápadní linkou, 113, 114, 518,  
519, 520, 522  
Občan Kane, 141  
Setkáme se v St. Louis, 562, 566  
směřující k cíli, 124–125  
U konce s dechem, 530, 532, 534  
v muzikálech, 440–444  
v narativní formě, 113, 114  
versus fabule, 113–115  
vývojové vzorce, 103–105, 124–126  
Zuřící býk, 568

## Š

Šahani, Kumar. Kasba, 226, 227  
Šanghajské květiny, 71  
Šanghajský expres, 177  
Šermující kavalír, 375  
Šestý smysl, 111, 135, 177, 376, 428, 623  
Šifra mistra Leonarda, 65, 82, 155, 220  
Šijan, Slobodan, 317  
Šílení mistři, 54  
Šílený Max pod Kopulí hromu, 42  
Šílený Max II – Bojovník silnic, 136–139, 151, 261, 298,  
318, 320, 321  
narace, 136–137  
osa akce, 318, 320

široká distribuce, 60  
širokoúhlý formát, 244, 246  
širokoúhlý objektiv, 230  
širokoúhlý rám, 244  
šířka filmového pásu, 32  
šířka. Viz šířka filmového pásu  
Škeble a kněz, 603  
Škola ro(c)ku, 442  
šokující střihy, 416  
Špinavé ulice, 568, 618, 619  
štáb kameramana, 42  
štáb producenta, 38  
štáb trikového natáčení, 42  
štáb zvukaře, 42  
švenkr, 42  
Švindlíři (1990), 87  
Švindlíři (2003), 332

## T

Tahle země není pro starý, diegetický zvuk, 364  
Tajná Palečkova dobrodružství, 496  
Tak to bylo, 292, 293, 424  
Talentovaný pan Ripley, 429  
Tampopo, 164, 165, 168, 294, 295  
střih, 294, 295  
Tanec v temnotách, 36, 44, 221, 288  
Tappy Toes, 472, 473  
Tarantino, Quentin. Viz též Jackie Brownová; Pulp Fiction:  
Historky z podsvětí  
Gauneři, 127, 353, 622  
Jackie Brownová, 366–369, 429, 430  
Kill Bill, 237  
Pulp Fiction: Historky z podsvětí, 57, 59, 106,  
119, 120, 123, 220, 294, 295, 542, 622, 623

Tarkovskij, Andrej. Stalker, 224, 225  
Tati, Jacques. Viz též Prázdniny pana Hulota; Playtime  
Můj strýček, 397, 398, 399  
Pan Hulot na výstavě, 332  
Playtime, 164, 204, 205, 257, 258, 332, 361  
Prázdniny pana Hulota, 125, 314, 332, 354,  
355, 362–363  
střih, 332  
zvukové efekty, 354, 355, 362, 363  
Tavernier, Bertrand, 353  
Taxikář, 182, 568, 618, 620  
Taymorová, Julie, 155, 440  
Napříč vesmírem, 440, 441

Ted' se nedívej, 229, 230  
technický scénář, 39  
Technicolor  
Setkáme se v St. Louis, 562  
vývoj, 610–611

Tekuté zlato, 237  
Telefonní budka, 374  
teleobjektiv, 230–232  
Tootsie, 231, 232

Tělesná stráž, 432  
televize  
letterboxing, 70  
Stone, Oliver o vlivu televize, 299  
širokoúhlá, 70, 73  
uvádění filmů v televizi, 70, 72, 73  
vliv na filmový styl, 70, 72, 73

témata, 93

Ten tajemný předmět touhy, 116  
Tenká červená linie, 260, 352, 353, 370  
Tenká modrá čára, 342, 453, 513, 552–559, 572, 573,  
575–576, 583  
analýza, 552–559  
explicitní význam, 554  
filmový styl, 554  
flashbacky, 553  
hudební doprovod, 555  
implicitní významy, 556  
jako film noir, 554, 555  
motivy barev, 558  
narativní forma, 552, 553  
rekonstrukce, 553–557  
segmentace syžetu, 553

Tenkrát v Americe, 50  
Terminátor, 330, 619  
Terminátor 2: Den zúčtování, 48, 81, 166, 217, 288, 619  
The Atomic Café, 450, 451  
The Fall of the House of Usher, 472  
The Falls, 472  
The Riddle of Lumen, 55  
third man, 42  
Thom, Randy, 352  
THX 1138, 168, 170, 171, 196  
Ti druzí, 438, 439  
Tichý muž, 136  
Titanic, 52, 73, 619  
titulkové sekvence, 132–134  
To, Johnnie, 305, 626  
Tohle je základní rytmus, 453

Toland, Gregg, 43, 57, 418, 611  
Tolkien, J. R. R., 90, 91, 240  
Tom Jones, 617  
Tom, Tom the Piper's Son, 229  
tonální rozsah. Viz též filmové materiály  
manipulace, 223–226  
práce s kamerou, 223–226  
tónování, 224  
Tootsie, 128, 193, 194, 231, 232, 328  
narace, 128  
teleobjektivy, 231, 232  
Toxický mstitel, 52

Toy Story: Příběh hraček, 81, 220, 345, 496, 497  
trailer, 43  
transfokace, 232  
Odysseův pohled, 262, 263  
pohyblivé rámování, 262  
Rozhovor, 232, 233  
Wavelength, 232, 272–274

Trauberg, Ilja, Modrý expres, 233  
Travolta, John, 442  
treatment, 39  
Trh marnosti, 283  
von Trier, Lars

Prolomit vlny, 224, 225, 623  
Tanec v temnotách, 36, 44, 221, 288

trikové záběry, 236  
Troja, 427  
Trojka z mravů, 604

Troma Entertainment, 52, 76  
Tron, 62, 496

Trosečník, 287, 352  
Truffaut, François, 24, 50, 118, 128, 132, 139, 178, 259,  
284, 334, 358, 530, 614–617, 630. Viz též  
Jules a Jim  
451 stupňů Fahrenheita, 343, 617  
Americká noc, 24, 50, 255  
jako kritik, 614  
Jules a Jim, 132, 135, 136, 334, 358–360  
Nevěsta byla v černém, 259  
Nikdo mě nemá rád, 118, 119, 126, 615, 616  
Střílejte na pianistu, 616  
Uličníci, 616  
Zelený pokoj, 178, 181

Truman Show, 187, 427, 432

tržby, 58, 59  
třetí asistent režie, 41  
Třetí muž, 252, 253  
rámování, 253

Tři barvy: Červená, 397  
Tři králové, 206, 207, 623  
Tři mušketýři, 594, 595  
Tři ženy, 619

tříbodové osvětlení, 175–178  
Třicet devět stupňů, 362, 428  
Tsotsi, 59  
Tucker: Člověk a jeho sen, 620  
Turková, Teresa, 552  
Týgr a drak, 59, 626  
Týgřice, 185, 186  
Tykwer, Tom. Lola běží o život, 121, 122, 153, 623

typáž, 187, 189, 606, 608  
typecasting, 187

## U

U konce s dechem, 89, 188, 191, 332, 333, 431, 513, 519,  
530–536, 571, 575–576, 583, 615, 616  
analýza, 530–536  
diskontinuální střih, 332, 333  
filmový styl, 533–536  
jako film noir, 530  
mizanscéna, 533, 534  
narativní forma, 530, 531  
nejednoznačnost, 531–534  
osvětlování, 533  
poskočný střih, 332, 333, 534, 535  
pravidlo osy, 534  
střih, 534  
syžet/fabule, 530, 532, 534  
zvuk, 534

účetní, 42  
úhel rámování, 252  
Úchyl Orlando, 166, 168, 169  
Ukradené Vánoce, 494, 497  
Úkryt, 428, 429  
Uleeovo zlato, 53  
Uličníci, 616  
ultrafány, 493, 494  
Umberto D., 614  
Umělcova smlouva, 196, 197, 200  
umění

film jako umění, 23  
filmová distribuce/uvádění, 68–73  
mody filmové produkce, 56, 57  
proces výroby filmu, 50, 51  
versus dějiny filmu, zábava, 23, 24  
zaujetí, 88

Umírající labuť, 195, 206  
Upír Nosferatu, 218, 226, 227  
Upíři, 162, 165  
Uprchlík, 238, 302, 374, 428  
Usměvavá paní Beudetová, 600  
ustavující záběr, 298, 308  
Úsvit mrtvých, 438  
Utajený, 37, 118, 130, 334, 335  
Útěk z ráje, 187, 189  
Útok lehké kavalerie, 201  
Utrpení Panny orleánské, 170, 171, 199, 252, 254, 255,  
256, 257, 300, 616, 617  
rámování, 199, 254, 255, 256, 257

uvádění, 57  
na filmových festivalech, 64, 65  
neveřejné, 63–65  
umění, 68–73  
v televizi, 68, 70  
veřejné, 63–65  
vliv na filmový styl, 68–71  
vliv na velikost plátna, 60–70  
uvedení v kinech, 63–65  
zvuková perspektiva, 374, 375

Úzká cesta, 594  
Úzasňákovi, 493, 510



## V

- V pravé poledne, 223  
 V přítavu, 159, 160, 182, 571  
 V kůži Johna Malkoviche, 424, 623  
 V roce Vepře, 451, 452, 509  
 Valčík s Bašírem, 493, 495  
 Válečné requiem, 364  
 Válka skončila, 262, 263, 334  
 střih, 334  
 Válka světů, 60, 81, 288, 424  
 Varda, Agnès  
 Bez střechy i bez zákona, 82, 235, 247  
 Všichni možní sběrači a já, 55, 235, 509  
 Vášeň (1942), 611, 612  
 Vášeň (1982), 177, 617  
 Věčnost a den, 233  
 vedoucí castingu, 46  
 vedoucí kamerové techniky, 42  
 vedoucí štábu trikového natáčení, 42  
 Veidt, Conrad, 188, 598  
 velikost plátna  
 Bogdanovich, Peter, 71  
 uvádění, 69–71  
 velikost rámování (záběru), 250, 252, 264  
 Velká iluze, 17, 268–271, 274, 398, 401, 424  
 filmový styl, 401  
 jízdy, 268–271  
 pohyblivé rámování, 268–271  
 Velká K & A vlaková loupež, 427  
 Velká vlaková loupež, 592, 593  
 Velké trable malého města, 50  
 Velký, 427  
 velký celek, 252–254  
 velký detail, 252–254  
 Velký zátah, 428  
 Venkov proti městu, 594  
 Věrné srdce, 330, 600, 601  
 věrnost, 362  
 Vertigo, 77, 237, 264  
 vertikální švenk, 258  
 Vertov, Dziga, 282, 344, 449, 604–606, 629. Viz též Muž s kinoaparátem  
 Kino-pravda, 605  
 Muž s kinoaparátem, 228, 449, 451, 509, 513, 548–552, 583  
 Symfonie Donbasu, 608  
 střih, 299  
 Veřejný nepřítel, 245, 610  
 Vesmírná tělesa, 432  
 Věřelci, 113, 155, 190, 193, 196, 197, 293, 433–434, 435  
 Věřelec, 80, 81, 118, 220, 256, 287, 427, 436  
 vícenásobná expozice, 236  
 Vidor, King, 595  
 Vigo, Jean  
 Trojka z mravů, 604  
 Víper kamera, 37  
 virážování, 224  
 Visconti, Luchino. Země se chvěje, 612, 613  
 Vít, 166, 169  
 Viva Zapata!, 397  
 vlastní stíny, 172  
 vlastnosti postavy, 116  
 vodítka prostorové hloubky, 196–204  
 mizanscéna, 196–204  
 pohyb, 200  
 Volante, Tony, 375  
 Volkoff, Alexandre. Kean, 330  
 Vrah mezi námi, 166, 320, 598, 599  
 příčný střih, 320  
 Vrána, 330  
 vrchní osvětlovač, 42  
 vržené stíny, 172  
 vsuvky, 45, 305  
 vševědoucí narace, 127  
 Zrození národa, 127, 128  
 Všichni možní sběrači a já, 55, 235, 509  
 Všichni prezidentovi muži, 162, 163  
 Východní přísliby, 582  
 výkonný producent, 38  
 výkony. Viz herectví  
 Výkřik, 194, 195  
 Výlet do přírody, 255  
 Vymítač ďábla, 132, 425, 436, 439, 618  
 Vynález, 122  
 Vyprahlé životy, 226, 227  
 vypravěči, 135, 136  
 výrobní náklady, 39  
 vysokorychlostní záznam, 228  
 Vysoký cíl, 125, 234, 235  
 Výstřel, 50  
 výška, 350  
 výška rámování, 252  
 vývoj kamer, 30, 31  
 amatérské výrobky, 34  
 bratři Lumièrové, 242, 243  
 Dickson W. K. L., 242, 243  
 digitální média, 34–37  
 malé digitální video, 36, 37  
 možnosti natáčení v noci, 26  
 poloprofesionální výrobky, 34  
 vyvrcholení, 126  
 význam. Viz též explicitní význam; implicitní význam  
 explicitní, 92, 93  
 filmová forma, 95  
 implicitní, 93, 94  
 interpretace, 93–95  
 referenční, 92  
 Setkáme se v St. Louis, 559, 565, 566  
 symptomatický, 94, 95  
 Vzájemná důvěra, 621, 622  
 vzájemná marketingová podpora, 62  
 Vzdálené hlasy, klidné životy, 119  
 vzdušná perspektiva, 200  
 vzorce. Viz též vzorec putování; vzorec záhady  
 A Movie, 485, 492  
 filmový styl, 400, 401, 406  
 Občan Kane a vývoj syžetu, 148, 149  
 Osvícení, 98, 99  
 v asociativní formě, 485  
 ve filmové formě, 103–105  
 vývoj syžetu, 103–105, 124–126

## vzorec putování

- Frigo, oběť krevní msty, 210  
 Na sever Severozápadní linkou, 125, 518

## vzorec záhady

- Čaroděj ze země Oz, 103  
 Občan Kane, 146

## Vzpouza strojů, 319

## W

- W., 452  
 Waddell, Hugh, 353  
 Wajda, Andrej  
 Kanály, 178, 179  
 Popel a démant, 201, 202  
 Walk the Line, 442, 452  
 Wallace & Gromit filmy, 56, 494, 507, 510  
 Walt Disney (studio), 498  
 Wang, Wayne  
 Hledá se Čan, 620  
 Klub šťastných žen, 620–622  
 Kouř, 620  
 Warhol, Andy  
 Eat, 88, 289, 470  
 Empire, 289  
 My Hustler, 272, 278  
 Sleep, 289

- Warm, Hermann, 57, 597  
 Warner Bros. (studio), 498–500  
 Watching for the Queen, 196, 197  
 Wavelength, 232, 268, 272–274, 399, 506  
 narativní forma, 272–274  
 pohyblivé rámování, 272–274  
 transfokace, 233, 272–274

## Waynův svět, 427, 620

- Webber, Melville. The Fall of the House of Usher, 472  
 webové stránky při propagaci filmů, 62  
 Weir, Peter

- Svědek, 50, 51, 124, 343, 352  
 Truman Show, 187, 427, 432

- Welles, Orson. Viz též Občan Kane; Skvělí Ambersonové  
 Dotek zla, 177, 266, 278, 280, 281, 285, 294, 295, 406, 408  
 Občan Kane, 43, 119, 140–151, 154, 155, 166, 234, 235, 254, 255, 294, 352, 406–418, 610–611  
 Pan Arkadin – Důvěrná zpráva, 252  
 Skvělí Ambersonové, 218, 248, 249, 363, 371–372, 373, 377, 379

## Wenders, Wim. Viz též Nebe nad Berlínem

- Americký přítel, 378  
 Nebe nad Berlínem, 162, 165, 370, 373

## Wendy a Lucy, 162, 163, 329, 332

## Werker, Alfred L., 610

## western (žánr), 434

- western, 97, 160, 246, 256, 264, 265, 307, 395, 422–427, 432, 438, 440, 442, 445–447, 593, 594, 596, 618, 625  
 Ford, John, 435, 436  
 ikonografie, 434–436  
 Leone, Sergio, 395, 432, 435

## Whitney, James. Lapis, 496, 497

## Wiazemskyová, Anne, 191

- Wiestová, Dianne, 189  
 Wilder, Billy, 559  
 Wile E. Coyote (kojot), 495  
 Williamson, James, 590, 592  
 Hořil, 592

## Window Water Baby Moving, 54

- windowboxing, 70  
 Winchester 73, 187, 189, 435

## Wintonick, Peter. Hledání konsenzu: Noam Chomsky a média, 56

## Wölfflin, Heinrich, 587

- Wong Kar Wai, 626 Viz též Chungking Express  
 Chungking Express, 89, 397, 431, 513, 542–547, 572, 575, 576, 583, 626  
 o financování, 543  
 Padlí andělé, 252, 253, 370  
 Stvoření pro lásku, 228

## Woo, John

- Killer, 118, 429, 430, 625  
 Lepší zítřek, 624, 625  
 Lepší zítřek, 2, 625  
 o objektivěch, 233

## Wood, Robert, 552–557

## Wood, Sam, 610

## Woo-ping, Yuen, 624, 626

## wu-sia pchien (žánr), 623, 624

## X

## xXx, 44

## Y

## Yuen, Corey

- Fong Sai-Yuk, 300, 301  
 Red Force 2, 624, 627

## Z

## Za zvuků hudby, 424, 618

## záběr/protizáběr

- Jednej správně, 527  
 Maltézský sokol, 308, 310, 312  
 raný film, 594

## záběry z jeřábu, 258, 260

## Zablžení, 136, 534

## zadní projekce, 236–238, 242, 243, 283, 413, 610

## Záhada Blair Witch, 62, 262, 438

## filmový marketing, 62

## Zachraňte vojína Ryana, 48, 433

## Zakázané ovoce, 120, 430

## čas vyprávění, 120

## zakladač, 46

## Zámek hrůzy, 438

## Zámek v oblacích, 58

## Zamilované ženy, 168, 171, 400

## Zapadák, 536

## Zápisky z nájemního domu, 196, 199

## Záskok, 99, 183

## Zatmění, 126

## zatmívačka, 289

## Zatracený, 38

Závěť doktora Mabuse, 598  
Závrať, 432  
Zbouchnutá, 424  
Zbytečná krutost, 98, 431  
zdánlivý pohyb, 30  
Zdrávas, Maria, 617  
Zed, 200, 201  
Zelený pokoj, 178, 181  
Zelig, 125  
Zellwegerová, Renée, 184, 185  
Země se chvěje, 612, 613  
Zemeckis, Robert  
    Falešná hra s kráľkem Rogerem, 238, 239, 282, 498, 506, 619  
    Forrest Gump, 619  
    Návrat do budoucnosti, 70, 72, 121, 125, 159, 175, 179, 264, 432, 619  
    Návrat do budoucnosti II, 121, 122  
    Návrat do budoucnosti III, 121  
    Trošečník, 287, 352  
Zinnemann, Fred, 223  
Zíttra nehrajeme!, 619  
Zitřek nikdy neumírá, 62  
Zjizvená tvář, 328  
Zkrocená hora, 60, 182  
Zkurvená noc, 68  
Zlá krev, 178, 179  
Zlaté časy na Ridgemont High, 620  
Zlatokopové roku 1933, 330, 610  
Zlatokopové roku 1935, 330  
Zlatý kompas, 82, 110, 178, 181, 220, 288, 395  
Zlatý věk, 509, 603  
Zločin pana Langa, 91, 95, 264, 265, 266, 616  
Zloděj fotografií, 140  
Zloději kol, 194, 195, 612–615  
Zlomený šíp, 435  
Zmrzačení mstitelů, 624  
Znamení, 275  
znovuustavující záběr, 310  
Zodiac, 82, 288, 364  
zoetrop, 31  
Zorns Lemma, 89, 582  
Zpívání v dešti, 50, 266, 375, 394, 424, 440, 441  
Zpívat si při chůzi, 193, 194, 230  
zpomalený pohyb, 228  
Zrodila se hvězda (1954), 432  
Zrodila se hvězda (1976), 432  
Zrození národa, 87, 92, 127, 128, 166, 169, 289, 592  
    narace, 127, 128, 130  
    vševědoucí narace, 127, 128, 130  
zrychlený pohyb, 226, 228  
Ztraceno v překladu, 247  
Ztracený, 38  
Ztracený svět: Jurský park, 43  
Zuřící býk, 40, 246, 247, 261, 513, 566–572, 574, 582, 583, 618, 620  
    analýza, 566–571  
    flashbacky, 568  
    herectví, 568, 569  
    hlediskové záběry, 570  
    narativní forma, 567–569  
    násilí, 566–571  
    nejednoznačnost, 571  
    paralelismus, 570  
    realismus, 568, 569  
    společenská ideologie, 566–571  
    Steadicamy, 261  
    syžet/fabule, 568  
Zvedejte kotvy, 498  
Zvěřinec časopisu National Lampoon, 426  
zvětšená okénka filmu, 79  
zvláštní efekty  
    masky, 238, 244  
    Muž s kinoaparátem, 548  
    optické triky, 239, 242  
    Pán prstenů: Společenstvo prstenu, 240, 241  
    práce kamery, 236  
    přední projekce, 236–238  
    realismus, 242  
    vícenásobná expozice, 236  
    zadní projekce, 236–238, 242, 243, 283, 413, 610  
zvuk. Viz též diegetický zvuk; hudební doprovod; nediagetický zvuk; zvukový můstek; zvukové efekty; mixáž zvuku; zvukové stopy  
Apokalypsa, umístění do reproduktoru, 49  
asynchronní, 375  
barva (témbr), 350, 352  
čas vyprávění, 375–380  
Čelisti, 348  
dialog, 353  
Dokonalý trik, motivy, 387–389  
Dokonalý trik, úvod, 387–389  
Dopis ze Sibiře, 348–349  
důležitost zvuku, 347–348  
filmová forma, 357–359  
flashforward, 377–378  
hlasitost, 350  
Jeho dívka Pátek, 516  
Jurský park, 354, 356  
klasický hollywoodský film, vývoj, 608–611  
Kráľ komedie, 578–581  
Kurosawa, Akira, 347  
Magnolie, 372  
manipulace, 352–354  
Miluj mne dnes v noci, 352  
mixáž, 48–50, 354–356  
nesimultánní, 376  
Občan Kane, 352  
očekávání publika, 348  
perspektiva, 356, 357, 367, 372–375  
Playtime, 361  
Prázdniny pana Hulota, 354, 355, 362, 363  
prostor, 363, 364  
Prozřetelnost, 379, 380  
předvídaní, 348  
překrývání dialogu, 354–356  
Psycho, 352  
Rampa a rytmus, 362  
rozdíly v rytmu obrazu a zvuku, 361, 362  
Rozhovor, 380  
rytmus, 360–362

Sedm samurajů, 356, 357  
simultánní, 376  
Skvělí Ambersonové, 363, 371, 372, 373, 377, 379  
směr, 374  
sound over, 370  
Svědék, 352  
synchronní, 375  
U konce s dechem, 534  
věrnost, 362, 363  
výběr, 352–354  
výška, 350  
zvuková perspektiva, 356, 357, 367, 372–375  
diegetický zvuk, 372, 374  
Murch, Walter o perspektivě, 372  
v prostoru kina, 374–375  
zvuková stopa, 357  
zvukové efekty  
    Dokonalý trik, 383, 384  
    Jurský park, 354  
    Tati, Jacques, 354, 355, 362, 363  
zvukové stopy  
    A Movie, 357  
    Americké graffiti, 354

Jednej správně, 528  
magnetický záznam, 32  
monofonní, 32  
optický záznam, 32  
Řeka, 464–466  
stereofonní, 32  
zvukový můstek, 377  
Zwigoff, Terry. Crumb, 451  
Ž  
Žába za všechny peníze, 198, 199, 234  
Žaluji, 285–286  
žánr. Viz filmový žánr  
Žbluňkl!, 427  
Ženy na pokraji nervového zhroucení, 133  
Ženy s mezerou mezi zuby, 454–462, 573, 575  
    dokumentární film, 454–462  
    filmový styl, 454–462  
    kategorická forma, 454–462  
    motivы, 458  
Žhavá sedla, 371, 373, 432  
Žhavé výstřely, 374  
Život amerického hasiče, 592  
životopisné filmy, 140, 425



**David Bordwell, Kristin Thompsonová**  
**Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu**

Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze

Z anglického originálu **Film Art: An Introduction**  
vydaného nakladatelstvím McGraw-Hill v roce 2010,  
**ISBN 978-0-07-338616-4**

Přeložili **Petra Dominková** (kap. 1-4, 6-11), **Jan Hanzlík** (5) a **Václav Kofroň** (12)

Editor **Václav Kofroň**

Odborná redakce **Radomír D. Kokeš**

Redakční spolupráce **Jakub Klíma** a **Jiří Flígl**

Obálka a grafická úprava **Linda Dostálková**, The Bestseller Creative Platform

Jazyková redakce **Jana Křížová**

Rejstřík **Radomír D. Kokeš**

Sazba **Robert Konopásek**

Tisk **Tiskárna Helbich, a. s.**

**1. vydání**

**Praha 2011**

**ISBN 978-80-7331-217-6**

[www.namu.cz](http://www.namu.cz), [www.amu.cz](http://www.amu.cz)