

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Katedra stříhové skladby

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Komparace vnitrozáběrové montáže
v jednozáběrových filmech Provaz a Victoria**

Josef Hrdlička

Vedoucí práce : RNDr. Martin Čihák, Ph.D.

Oponent práce: Mgr. Jessica Horváthová

Datum obhajoby: 13.9. 2017

Přidělovaný akademický titul: Bc.A

Praha, 2017

**ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TELEVISION SCHOOL**

Department of editing

BACHELOR THESIS

**Comparing montage of Mise-en-scène
in one shot take movie Rope and Victoria**

Josef Hrdlička

Vedoucí práce : RNDr. Martin Čihák, Ph.D.

Oponent práce: Mgr. Jessica Horváthová

Datum obhajoby: 13.9. 2017

Přidělovaný akademický titul: Bc.A

Praha, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Komparace vnitrozáběrové montáže
v jednozáběrových filmech Provaz a Victoria

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Tato práce si klade za úkol blíže popsat vnitrozáběrovou montáž a prvky, které ji tvoří. Dále, na příkladu dvou filmů, které byly natočeny pomocí jednoho záběru, porovnat dané prvky a následně závěrem na základě tohoto porovnání hledat to nejlepší možné východisko, kterým můžeme dát filmu jeho vlastní život, přesahující rám obrazu.

Abstract

The goal of this thesis is intended to close describe Mise-en-scène and the elements that make up it. Next, on the example of the two films that were shot in one take, we will compare the elements and then, on the basis of this comparison, we find the best possible way out of which we can give the film its own life beyond the picture frame.

Obsah

Úvod.....	2
1. Záběr.....	4
2. Vnitrozáběrová montáž.....	6
2.1 Mizanscéna.....	6
2.1.1 Pohyb kamery.....	7
2.1.2 Hloubka pole.....	8
2.1.3 Osvětlení.....	9
2.1.4 Dekorace, rekvizity, kostýmy.....	10
2.1.5 Herci.....	10
2.1.6 Tempo, rytmus a čas.....	11
3. Komparace prvků vnitrozáběrové montáže.....	13
3.1 Provaz.....	13
3.2 Victoria.....	14
3.3 Záběr, pohyb, hloubka pole, rytmus	16
3.4 Herci	19
3.5 Dekorace, rekvizity, kostýmy	21
3.6 Osvětlení	22
Závěr.....	24

„Tak jako život, který se neustále pohybuje a mění a umožňuje každému, aby po svém vnímal a interpretoval každý okamžik, i opravdový film se správně zachyceným časem, tekoucím za hranice záběru, žije v čase – pokud čas žije uvnitř něj; specifický charakter filmu spočívá právě ve zvláštnostech tohoto oboustranného procesu.“¹

Andrej Arseňjevič Tarkovskij, Zapečetěný čas

¹ TARKOVSKIJ, Arseňjevič Andrej. Zapečetěný čas. O čase, rytmu a montáži, str. 122. Příbram: Camera obscura, 2009 ISBN 80-903678-4-4

Úvod

V našich životech snad není nic tak všudypřítomného a intenzivně vnímaného jako čas. Každý den, mnohdy aniž si to uvědomujeme, cítíme, jak nás obklopuje. V běžných, opakujících se situacích i při těch nových, právě prožívajících. Francouzský filozof Henri Bergson popsal čas, kterým se řídíme každý den, který má svojí rovnoměrnost, *jako* čas objektivní. Velmi často ovšem vnímáme čas, jakoby utíkal rychleji anebo naopak pomaleji, jako by ztratil svůj pravidelný rytmus. Například v práci nám čas neubíhá vůbec, při volném dni či dovolené naopak utíká mnohem rychleji. Při čekání ve frontě u pokladny jsme netrpěliví, ačkoliv v ní stojíme pouhou jednu minutu a naopak při zamyšlení nad určitou věcí jsme už danou minutu třeba dávno vyčerpali, aniž bychom si to uvědomili. „To je čas jakoby kvalitativní:“, píše Bergson a dále pokračuje, „sem pak rovněž patří čas jako příznivý okamžik, jehož je třeba se chopit, čas, který je pouze teď a tady a nikdy jindy – čas jako příhodná chvíle, jež se prolamuje jinam, mimo čas.“²

Bergsonova slova беру pro svůj život jako určité dogma. Není snad nic pro život tak signifikantní jako přítomnost, to, co je právě teď. Chvíle, kdy píši tyto řádky, se již nikdy nezopakuje. Žádný den není stejný a každý prožitek v životě je jedinečný. O filmu, jako o sdělovacím prostředku, víme, že je fikcí. Jako diváci k němu tak také přistupujeme. Bez divákova souhlasu a přístupu, že film je fikcí, pozbývá jinak významu filmu věnovat pozornost, čas a své oči. Tarkovskij však, ve výše uvedených slovech, píše, že film dokáže žít, pokud v něm samotném žije čas.

Dovolím si tedy říci, že film dokáže být, pokud splní výše uvedenou podmínku, sám o sobě určitou realitou, jedinečným příhodným okamžikem, kterého, pokud chceme, můžeme být svědky. A je to právě opět Tarkovskij, který ve svých filmech nechává čas téci, jak sám píše, až za hranice záběru. Dané záběry tedy poutají (v některých případech i odrazují) svojí nadměrnou a nestandardní délkou. Ostatně nejen Tarkovskij, ale například i Tarr, Jancsó a jiní. Na diváka má pak tento fakt specifický dopad. Divákovo vnímání se zde liší od montáží sestrojených a budovaných scén, jelikož právě v extrémně dlouhých záběrech se vnímání času blíží realitě. Jsme více přítomni v daném záběru, tedy uvnitř děje, svědkem určité reality. Dovolím si také říci, že se dá dané „žití“ filmu ještě více podpořit, a to tím, že je film natočen v jednom jediném záběru. Tedy

2 BERGSON, Henri. Vývoj tvořivý; stať Filozofické pojetí času. Praha: Leichter 1919

bez přerušení toku objektivního času, respektive úplným odstraněním montáže záběrů. Ovšem za současného využití montáže vnitrozáběrové, tedy montáže probíhající, jak již z názvu vyplývá, v nitru záběru.

Tato práce si klade za úkol blíže popsat vnitrozáběrovou montáž a prvky, které ji tvoří. Dále, na příkladu dvou filmů, které byly natočeny tímto způsobem, porovnat dané prvky a následně závěrem na základě tohoto porovnání hledat to nejlepší možné východisko, kterým můžeme dát filmu jeho vlastní život, přesahující rám obrazu. Filmy, jež budeme porovnávat, jsem vybral na základě několika aspektů. Tím prvním aspektem bylo časové rozpětí, kdy tyto filmy byly natáčeny – jedná se o odstup šedesáti sedmi let. Bližším nahlédnutím je možné zjistit, jaké možnosti z hlediska natáčení oba dva filmy měli či ne. Dalším aspektem byl kontrast mezi natáčecím prostředím - film *Provaz* je natočen kompletně v dekoraci, oproti tomu film *Victoria* v reáliích. A společným jmenovatelem těchto filmů je právě snaha natočit hraný film v jenom jediném záběru.

1. Záběr

Každý den, někdy aniž o tom víme, rámuje viděné kolem sebe do obrazů-záběrů a vybíráme z nich to, co je pro nás nejvíce důležité, zajímavé. Dříve nebo později sami obrátíme zrak někam jinam, ukončíme tzv. pozorování určitého obrazu-záběru a soustředíme se na další. Sami tedy určujeme délku, jakou daný objekt pozorujeme. Posléze, například doma, hodnotíme celý den v kostce vzpomínek, skládající se z obrazů-záběrů a děláme určitý závěr, tedy celek toho, jaký den byl. A každá vzpomínka v tomto celku má svou určitou hodnotu a délku. Dovolím si říci, že konkrétní délka vzpomínky je pro nás dána její hodnotou a proto si spíše pamatujeme ty, které jsou nám příjemné a libé (jsou pro nás hodnotné) a klademe na ně větší důraz než na ostatní.

I film klade před diváka výběr důležitých a pro děj nosných obrazů-záběrů, které dohromady tvoří jeden celek, tedy příběh, jenž byl záměrem režiséra. Základním prvkem filmu (stejně jako i vzpomínek), je obraz, resp. řečeno filmovou terminologií záběr. Je nejdůležitější částicí filmového vyprávění, je totiž nositelem informace. Každý záběr obsahuje určitou informaci, která měla být sdělena. Vše, co je obsaženo uvnitř záběru, je sdělení divákovi. Montáží záběrů a jejich kladením vedle sebe může vzniknout plynulá akce, nebo naopak kladením proti sobě posílení dramatickosti či obohacení významu. Je ale také možné, že jeden záběr může tvořit celek.

Stejně jako v životě, tak i ve filmu, má každý z těchto záběrů (myšleno právě záběr jako základní nositel informace, ze kterého je složen obraz a následně celá scéna), určitou délku. I ve filmu má záběr svou určitou délku, tedy čas, který je dán obsahem informace, jenž chce divákovi sdělit. Můžeme tedy říci, že náš život i film je jakýmsi vybraným souborem událostí, které nám sdělují určité informace.

Záběr je definován především svojí velikostí, viz. níže popsáno, dále může být definován rakursem, tedy mírou, kdy je záběr vůči horizontále v určitém úhlu snímaného objektu, to jest nadhledem nebo podhledem, dále může být definován jako dynamický, tedy s pohybem kamery (například jízda) či změnou své pozice statický, napří. natočen z ruky nebo stativu. Kamera je pro diváka tzv. okem, které pozoruje děj. Podává divákovi takové informace, které režisér zamýšlel. Pro úvod do části o mizanscéně využiji krátké shrnutí základního

rozdělení rámování záběru.

Jedná se o:

VC – velký celek – umožňuje orientaci v prostředí, záběry měst, krajiny, bitvy, zdůrazňuje atmosféru, postava sotva rozpoznatelná;

C – celek – zobrazuje dostatečně prostor dané akce, kde postava je vidět celá, kladen důraz na akci postavy, mimika není důležitá, vyjadřuje vztah postavy k prostoru;

PC – polocelik – prostředí je vedlejší, u postavy vidíme její gestikulaci;

AZ – americký záběr – postava je ukázána asi po kolena, prostředí vnímáme jen prostřednictvím její akce, jinak okrajově;

PD – polodetail – poprsí postavy, tedy obtížná hra rukou, zřetelně zachycuje hercovu mimiku, prostředí zpravidla neostré, eliminované;

D – detail – většinu plátna zabírá obličej, vyvolává blízký kontakt diváka s postavou zejména emočně, proniká „dovnitř“ postavy, do myšlení a pocitů;

VD – velký detail – fragment postavy, většinou podtržení emocí, slzy v oku.³

Z hlediska vnitrozáběrové montáže v jednozáběrových filmech většinou převládají celky, polocelky, polodetaily a v menší míře detaily.

³ VALUŠIAK, Josef. Základy střihové skladby; Realizace, str. 54 Praha: AMU, 2005. ISBN 80-7331-039-2

2. Vnitrozáběrová montáž

2.1 Mizanscéna

Jak již bylo řečeno, vnitrozáběrová montáž probíhá uvnitř záběru. A právě záběr, jak víme, je tím základním nositelem informace ve filmu a vše, co se děje uvnitř záběru, nazýváme *Misé-en-scène*, tedy Mizanscénou. Překlad tohoto, původně francouzského, slova je „přinášení na scénu“. John Gibbs také popisuje mizanscénu jako „the contents of the frame and the way that they are organised“⁴, v překladu „obsah rámu a způsob, jakým jsou části obsahu organizovány“ Do obsahu rámu potom zahrnujeme vše, co ho tvoří, tedy herce, osvětlení scény, dekorace, kostýmy a rekvizity. Mizanscénu ale tvoří také ještě další důležitý prvek, a tím je kamera. Jak Gibbs píše: „The contents of the frame encompasses the relationship of the actors to one another and the decor, but also their relationship to the camera, and thus the audience's view.“⁵ („Obsah rámu zahrnuje vztah herců vůči sobě a dekoracím, ale také zároveň vztah ke kameře a tím tedy i pohled diváka.“) Mizanscéna tedy dává režisérovi široký prostor a obrovské možnosti, jak bude informace, kterou chce divákovi podat, sdělena.

Následující část práce bude věnována rozboru hlavních prvků, které tvoří Mizanscénu. Tento bude dále využit v pozdější komparaci zvolených filmových děl. Ještě si však dovoluji citovat Godarda, který v článku „Montáž, má krásná starost“, napsal: „Díky tomuto příkladu vidíme, že mluvit o mizanscéně automaticky znamená mluvit zas a znova o montáži. Když účinky střihu zefektivní režii, její krása se tak zdvojnásobí, svým nepředvídatelným šarmem odhaluje tajemství operace, jež je podobná té, díky níž v matematice vypočítáváme neznámou.“⁶ Zmíněnou citaci uvádím proto, že montáž je v úzkém spojení s určitým tempem a rytmem filmu. Proto tedy nedílnou součástí Mizanscény je tempo filmu a rytmus střídajících se záběrů.

4 GIBBS, John. *Mise-en-scène – Film style and interpretation*; Introduction, str.1 London: Wallflower Press, 2002.

5 GIBBS, John. *Mise-en-scène – Film style and interpretation*, tamtéž

6 GODARD, Jean-Luc . *Montáž, má krásná starost*, *Cahiers du cinéma*. 1956, č. 65 *prosinec*

2.1.1 Pohyb kamery

Snímanou scénu můžeme kamerou zabírat staticky, tedy držíme po celou délku akce rám, změnou proměnlivé vzdálenosti objektivu – zoom anebo panoramováním – zleva doprava a naopak nebo shora dolů a naopak. Scénu ale můžeme snímat také pohybem kamery, a to jízdou – koleje, pomocí steadycamu, handheld, jeřábem, dolly atp. Když vezmeme v potaz, že se budeme později zabývat jednozáběrovými filmy, důraz na pohyb kamery je o to větší. Díky jejímu pohybu můžeme například postupně odhalovat objekt zájmu, například z celku zaplněné ulice se dostaneme na polodetail postav, které nás zajímají. Během rychlé akce můžeme sledovat v polocelku herce, jak utíkají a být přítomni jejich výrazům a emocím, když se přiblížíme pohybem na jejich polodetail, aniž bychom přerušili tok času a zároveň napětí akce. Zkrátka pohybem kamery můžeme eliminovat mechanickou montáž.

2.1.2 Hloubka pole

Dalším výrazným prvkem z hlediska kamery v Mizanscéně je hloubka pole. Pod tímto pojmem se skrývají dva různé významy, z nichž prvním je hloubka ostrosti. Jedná se o vzdálenost nejvzdálenějšího a nejbližšího předmětu od kamery, který se v ní jeví ještě jako ostrý. Například, když chceme eliminovat výraz herce vůči okolí – detail. Pod druhým významem potom nalezneme prvek více stylisticky a dramaturgicky využívaný, který je častý v záběrech, kde chceme poukázat na více dějů zobrazujících se v rámu zároveň (tzv. plány). Díky hloubce pole zde vzniká věrohodnější pocit prostoru.

André Bazin popisuje tuto hloubku pole na známém příkladu Wylerových Lištiček a zároveň vzpomíná na Denise Mariona, který poznamenal, že v daném záběru se využívá uplatnění nehybnosti. Marschall je po celou dobu této scény vždy v prvním plánu. Když konverzace, nebo tedy spíše monolog Davisové graduje, Davisová sedí ve druhém plánu a až nepřítomně ignoruje manželovo přání dostat lék, který je v jeho pokoji v patře. I vzdálenost od manžela zde hraje svou roli. Je zde „cítit“ odtažitý nefunkční vztah. Marschall tedy vstane, vyjde směrem doprava z rámu a my jistou intuicí tušíme, že si chce dojít pro lék. Davisová sedí stále nehybně a my pozorujeme, jak se Marschall vrací zpět do rámu, ze kterého za Davisovou opět vyjde, nyní na opačnou stranu. Kamera je

stále statická a zaostřená pouze na druhý plán. Divák je zde konfrontován s jistou nelítostí a záměrem Davisové. Marschall se opět vrací do rámu a my vidíme, že se snaží jít po schodech, ovšem tento třetí plán je téměř do svého konce neostřý. A právě tato neostrost zde podtrhuje onu lhostejnost Davisové ke svému umírajícímu manželovi. Až těsně před stříhem na další záběr je přeostrěno na schody (třetí plán) a nehybného Marschalla. Tímto přeostrěním se také ihned změní tempo akce ihned – Davisová rychle svolává všechny v domě s žádostí o pomoc. My však víme, že ona další důležitá složka Mizanscény a vnitrozáběrové montáže, tedy hloubka ostrosti a hloubka pole, zajistila jasné sdělení.

Je nutno podotknout, že na tomto příkladu je zcela zřejmá vidět, že Mizanscénu opravdu určují vztahy mezi jednotlivými prvky rámu. Davisová je zde doslova středem pozornosti, co se týká i kompozice. Statická kamera, hloubka pole, hloubka ostrosti, ale nutno říci i osvětlení. Na Davisovou snad přímo září reflektor, aby více zdůraznil její ignoraci a důležitost oproti manželovi.

2.1.3 Osvětlení

Osvětlení scény je její nedílnou součástí a má na vyznění Mizascény svůj nenahraditelný podíl. Nejen, že může dávat filmu jeho určitý celkový nádech, například u filmů Noair ponurou atmosféru, ale může i podpořit duševní stav herce.

Například ve filmu Magnolia režiséra P.T. Andersona přichází Julian Moore za doktorem svého umírajícího manžela s prosbou o recept na další léky na utišení bolesti. Nutno říci, že je tato scéna prvním větším přiblížením zmíněné postavy. Potkáváme ji zde uprostřed určitého problému. Většinu této scény je Moore držena v rohu místnosti, kde na ní dopadá jen nepatrná část světla, nevidíme tedy její tvář cele osvícenou, pouze levou část obličeje, zbytek tváře je ve stínu. Už tento fakt podporuje vizi problému, o kterém mluví a zároveň dává divákovi na vědomí, že cosi skrývá. Podpořen je dále tím, že roh místnosti, kde Moore provádí hereckou akci, jsou vlastně okna, patrně nějakého mrakodrapu. Celý film probíhá jeden slunečný den (nutno dodat, že významotvorným prvkem se stal titulěk, který zmiňuje předpověď počasí pro daný den, občas zataženo, 82% šance na déšť). V této scéně ovšem slunce můžeme číst pouze částečně, je

totiž zřejmé, že jiný mrakodrap zakrývá dopad slunce do místnosti a tím i podporuje celou atmosféru dané scény. Když Moore přejde ke stolu a sedne si k doktorovi, můžeme si povšimnout, že na ní nedopadá stejné světlo jako na doktora. Je držena v chladnějším odstínu bílé, blíží se modré, tedy v barvách divákovi signalizujících její bezvýchodnou situaci. Doktor, který sedí celou dobu u stolu, je naopak laděn do teplejší – hřejivé bílé barvy (dané lampičkou stojící vedle něj na stole) evokující teplo slunce, tedy psychologicky také podporu či naději. Což je následnou akcí doloženo, když Moore předepíše další prášky. Je zde tedy zřejmé, že kombinací teploty světla a stylu nasvícení můžeme podpořit atmosféru dané akce a duševní stav herce divákovi.

2.1.4 Dekorace, rekvizity, kostýmy

Dekorace a rekvizity jsou taktéž nedílnou součástí Mizanscény. Pomáhají budovat prostředí, do kterého jsou herci a film zasazeny. Od místností, například pokojů v bytě, až po velké dekorace domů a ulic. Pokud se natáčení filmu odehrává výhradně v ateliéru, má režisér široké pole působnosti a možnost natáčet v přesně postavené dekoraci, která je jeho vizí, v exteriéru je potom příprava o to náročnější.

Zejména pokud se jedná o dobové filmy, je tato součást Mizanscény nesmírně důležitá. Musí být totiž přesně vystižena specifika období, ve které se film odehrává. Kupříkladu filmy o druhé světové válce. Budovy na ulici, kudy projíždí tanky a ozbrojená auta, musejí být totožné s původními. Zbraně, které vojáci nosí a jiné doplňky, to vše je spojeno s dekorací a rekvizitami. S tím souvisí i přesné kostýmy, které se v té dané době nosily, tedy odpovídající uniformy, boty, mohli bychom připojit také masky, specifické účesy, které byly v dané době nošeny apod. Tyto všechny složky jsou nedílnou součástí filmového díla a je čistě na režisérově úsudku, potažmo látky, kterou snímá, na kolik je využije.

2.1.5 Herci

Ve filmu vede hereckou akci režisér. Každý z nich má svůj určitý přístup k hercům a to, jak s nimi v rámci herecké akce pracuje. Někteří režiséři nechávají

herce vnést do postavy cosi vlastního, např. zkušenost, kterou již prožili při hraní obdobné role v jiném filmu, někteří jsou naopak striktní a vyžadují přesnou akci, tak jak si jí ve svých přípravách vymezili. Je tedy a pouze na režisérovi, které herce do filmu obsadí (pokud má tedy režisér úplně volnou ruku a do výběru nezasahuje také producent) a jakou formou s nimi během natáčení pracuje. Jsou ale také režiséři, kteří do svých snímků záměrně neobsazují herce, ale pracují s neherci. Nebo také vybírají herce podle jiných kritérií. Béla Tarr píše: „Nikdy jsme nevěřili, že můžeme přinutit herce zahrát nějakou situaci. A proto chceme, aby se situace skutečně stala. Musíme vybrat herce, kteří když se společně dostanou do nějaké situace, opravdu se chovají stejně jako v reálném životě. Takže při režírování se nikdy nemůžeme spoléhat sami na sebe. Nemůžeme dělat film, já dokonce ani nemůžu režírovat scénu. Můžu jen dát vše dohromady a možná z toho něco vznikne.“⁷ Toto jen doplním slovy Tarkovského: „ U filmového herce je důležitá jeho neopakovatelná vyjadřovací jedinečnost – jenom ta dokáže potom na plátně zaujmout a vyjádřit realitu.“⁸

2.1.6 Tempo, rytmus a čas

Oba pojmy, tempo a rytmus, jsou závislé na čase. V hudbě se tempem vyznačuje rychlost pohybu v čase. Tempo představuje počet dobových jednotek - čtvrtových not za minutu. Každá skladba má své tempo, které je dáno v notovém zápisu vždy po druhu notového klíče (houslový, basový, violový apod.) a předznamenává ho svým číslem anebo názvem. Hráč tedy po jeho přečtení ihned ví, jaké tempo daná skladba má. Tempo se ale také může během hry měnit.

Ve filmu má každý záběr své tempo. Můžeme říci, že tempo je dáno například hereckou akcí – pohybem, dialogy, ale také pohybem kamery, rychlostí jízdy apod. Změnu tempa můžeme také provádět hereckou akcí a pomocí kamery. Z klidného rozhovoru dvou postav, kde kamera zaujímá statické postavení, může vzniknout konflikt, kamera se dá do pohybu s odcházející postavou a najednou může být druhou osobou pronásledována, pohybem tedy

7 BOHÁČKOVÁ, Kamila. Béla Tarr, V oku velryby; Kovács Bálint András. Svět podle Bély Tarra str.17 Praha: AČFK, CASABLANCA, 2010.

8 TARKOVSKIJ, Arsenjevič Andrej. Zapečetěný čas. Herec ve filmu, str. 144 Příbram: Camera obscura, 2009 ISBN 80-903678-4-4

vznikne změna tempa. Josef Valušiak o tempu píše: „ Ze širšího hlediska pak souvisí s celkovým způsobem vyprávění děje (baladicky, dramaticky apod.) a výrazně tedy souvisí i se žánrem celého díla. Obecně můžeme konstatovat, že modulace tempa je významným činitelem uměleckého přednesu díla.“⁹

Můžeme tedy říci, že například filmy Tarkovského a Tarra mívají pomalé tempo.

Rytmus se v hudbě vyznačuje jako pravidelné střídání přízvukných a nepřízvukných tónů. Ve filmu nemůžeme říci, že montáž probíhá s určitou pravidelností změn záběrů. Toto se nachází spíše u hudebních videoklipů, nebo muzikálů, kdy střih probíhá v rámci rytmu hudby, kde se dá posléze ještě více variovat a tak spolu s hudbou gradovat. Ve druhé sekvenci, již zmíněného filmu *Magnolia*, která je jakousi základní expozicí všech postav ve filmu, můžeme spatřit názornou ukázkou určitého rytmu střídání záběrů. Sekvence obsahuje jak záběry statické, tak i jízdy, rychlé panorámy – švenky a tedy i změny velikostí záběrů. Tato sekvence je podložena hudbou a na první dojem se zdá, že je sestřihána na změnu tónů, tedy klipově, ale není tomu tak. Onen rytmus střihu zajišťují důrazy na zobrazovanou informaci. Nájezdy a panorámy jen podporují svým začátkem a koncem určitý rytmus, který se mění s dozníváním dané sekvence společně s písní, která následně končí a plynule přejde v další děj poslední zobrazované osoby. Ve filmu vnímám rytmus jako určité střídání důležitých prvků. Tedy jak píše Valušiak: „...rytmus pojmáme celkově jako střídání akcentů, eventuálně jako vzájemné vztahy a proměny délek jednotlivých záběrů.“¹⁰ Jako tempo, které má každý záběr, tak i jeho specifický rytmus se v něm otiskává. Můžeme tedy říci, že režisér určuje tempo a rytmus každého záběru již při samotném natáčení.

Původ slova rytmus je v řečtině. „Rythmos“ znamená plynutí a odvozuje se od slovesa *rhein téci*, plynout. Jestliže každý záběr obsahuje rytmus, tedy určité plynutí, můžeme říci, že je určitou jednotkou času. Rytmem herecké akce a pohybem kamery uvnitř záběru můžeme stanovit jeho délku, čas, po který ho divák sleduje. Jak jsme si také řekli, existuje čas objektivní, kterým se každodenně řídíme, a také čas jako příhodná chvíle, jedinečný moment, který trvá pouze jednou a nikdy se nezopakuje stejně. Jak docílit ve filmu jedinečnosti a vnímání času v záběru (myšleno v záběru, který dokáže stát sám o sobě v

9 VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby; Střih; Délka záběru*. Str. 70 Praha: AMU, 2005. ISBN 80-7331-039-2

10 VALUŠIAK, Josef. *tamtéž*, str. 71

určité scéně, bez narušení montáží, tedy například, tzv. rozzáběrovaná scéna) A i zde je Tarkovského názor zcela jednoznačný: „ Tento vjem se dostaví tam, kde lze na pozadí probíhajícího děje cítit nějakou významnou pravdivost – když cítíte, že vámi pozorovaný výjev v záběru není zcela vyčerpán svým vizuálním zobrazením, ale pouze naznačuje to, co se šíří za hranice záběru až do nekonečna, že naznačuje samotný život.“¹¹

Z mého pohledu se stal nejvíce zapamatovatelným záběr z filmu *Bély Tarra Werckmeisterovy harmonie*. Scéna se odehrává v místním hospici (ubytovně). Dlouhou jízdou pozorujeme příchod vzbouřenců, kteří postupně procházejí pokoje, bijí všechny přítomné a ničí věci kolem sebe. V závěru scény se ocitneme v umývárně, kde se sprchuje stařec. Najednou konfrontujeme tváří v tvář jeho nahotu a vlastně absurditu života, jelikož čas je pouze jeden a má svůj nezaměnitelný tok, jako v tomto záběru. V domnění, že je toto vyvrcholení daného záběru, zjišťujeme díky kameře odcházející se vzbouřenci, že je zde ještě někdo. Někdo, kdo je s námi po celou dobu. Je pozorovatelem a zároveň hlavní postavou, schovanou v kumbálu. Tam také záběr končí. Dovolím si říci, že Tarr přítomností hlavní postavy a současně jejím zobrazením až na konci záběru umocňuje naši funkci diváka jako bezpodmínečného svědka.

¹¹ TARKOVSKIJ, Arseňjevič Andrej. Zapečetěný čas. O čase, rytmu a montáží, str. 122. Příbram: Camera obscura, 2009. ISBN 80-903678-4-4

3. Komparace prvků vnitrozáběrové montáže

Před komparací vybraných prvků vnitrozáběrové montáže zde bude uveden stručný popis děje zvolených filmových děl a související významné aspekty mizanscény provázející jejich realizaci.

3.1 Provaz

Alfred Hitchcock natočil tento film v roce 1948. Jednalo se o jeho první film natočený barevně a zároveň také o první film, jehož byl současně producentem. Námětem pro něj byla divadelní hra Patricka Hamiltona. Děj filmu se odehrává jednoho letního večera v newyorském bytě. Mladý homosexuální pár (ve filmu to díky době, v jaké byl film natáčen, není explicitně vyjádřeno) se rozhodne, z určitého vyššího principu a touhy jedinečného prožitku, uškrtnout svého bývalého spolužáka z univerzity. Tento čin spáchají před začátkem večírku, kam byla oběť, spolu s rodiči a budoucí snoubenkou, pozvána. Tělo následně schovají do truhly. Spolu s příbuznými oběti se posléze dostaví na večírek také jiní hosté, další bývalí spolužák, který byl dříve přítelem snoubenky oběti a jejich bývalý profesor (James Stewart). Pod dojmem, že získají právě jeho obdiv a s postupující nervozitou se sami před ním prozradí. On však nechá své bývalé žáky zavřít.

Nutno podotknout, že film samozřejmě nebyl natočen na jeden záběr, jelikož v té době 35mm filmová kamera pojmula do kazety pouze film v délce 10min. Hitchcockovi šlo o navození dojmu jednoho toku času, tak jako když viděl onu divadelní hru na scéně. Jednotlivé výměny filmu jsou tedy v rámci natáčení řešeny tak, že na konci kazety se kamera zakryla hercem a následně pokračovala, případně čtyřmi přiznanými střihy v ději. Film je tedy poskládán z deseti záběrů. Nebývalé také bylo, že Hitchcock natáčel film s kontaktním zvukem. Nechal zhotovit speciální podlahu, po které nebude přesun kamery tolik slyšitelný. Pozadí ateliéru (New York za okny) byl prý třikrát větší, než samotná dekorace bytu. Jednalo se o speciální efekt zaoblení a vrstvení dekorací, aby bylo dosaženo účelu a pozadí působilo realisticky. Hitchcock sám popisuje tento film jako určité číslo. V rozhovorech s Truffatem uvádí, že neví, proč se vlastně k tomuto filmu a způsobu snímání uchýlil.

3.2 Victoria

Film Victoria byl natočen režisérem Sebastianem Schipperem roku 2015. Děj filmu Victoria se odehrává v jedné ze čtvrtí Berlína v pozdních nočních, až skoro ranních, hodinách, přibližně mezi čtvrtou a šestou. Victoria, mladá španělská dívka, odcestovala do Berlína za novou životní zkušeností. Při odchodu z baru se poznává s místními mladíky, kteří jí ukazují blízké okolí jejich čtvrti, přičemž dál bez ostychu popíjejí. Victoria během tohoto času více poznává hlavního hrdinu Sonneho, kterému posléze ukáže kavárnu, ve které pracuje a musí ji za pár hodin otevřít. Zvrat filmu přichází v momeně, kdy Blinkr, kamarád Sonneho, musí oplatit službu svému ochránci, který za něj platil ve vězení, aby se mu nic nestalo. Bohužel i poslední člen této skupiny (Fuss) je natolik opilý, že nemůže řídit, což je jedna z podmínek protislužby (slavil celý večer narozeniny) a Sonne tedy poprosí Victorii, aby jim pomohla. Ona přijme tento úkol v domnění, že o nic nejde.

Úkol, který je Boxerovi zadán, je okrást o určitou sumu peněz konkrétní dámu, která půjde uložit ráno peníze do banky. Skupina nemá na výběr, buď čin spáchají anebo Boxer sežene peníze do týdne, ale mafián si Victorii ponechá jako rukojmí, což nepřipadá v úvahu.

Victoria tedy jako řidička lupičů prchá před policií, která je nakonec dostihne. Jeden člen skupiny je zavržen a ostatní postupně, včetně Sonnyho, zemřou. Victoria, s uloupenými penězi, odchází Berlínem.

V tomto případě je film natočen na jeden jediný záběr. Původní záměr režiséra Shippera bylo natočit rozdělené scény zvlášť a pak je pomocí jump-cut střihů spojit. Nicméně v této formě film nefungoval. Zbylé tři dny natáčení se tedy rozhodl věnovat třem pokusům natočit film v celku. Ten třetí pokus se povedl.

Kameraman Sturla Brandth Grovlen na natáčení Victorie zvolil digitální kameru Canon C300. Grovlen vymýšlel co nejlepší způsob, aby kamera vážila co nejméně a zároveň byla variabilní v pohybech. Steadicam nepřicházel v úvahu, ani tzv. Handheld na rameno. Grovlen umístil kameru do Redrock držáku, který měl v horní části rukojeť. Zbytek Handheldu osadil jedním objektivem, manuálním ostřením, monitorem a mikrofonem, viz obrázek níže.



© MonkeyBoy GmbH

Jako záznamové médium posloužili dvě 64GB CompactFlash karty, nahrávající současně. Byl použit C.log formát – Gamma korekce, pro jeho až osminásobné zlepšení dynamického rozsahu a minimalizaci ztrát detailů v tmavých a světlých místech obrazu.

3.3 Záběr, pohyb, hloubka pole, rytmus

U Hitchcockova filmu *Provaz* je třeba si předem povšimnout, že jisté omezení v pohybu kamery znamenaly dekorace. Aby se kameraman mohl s herci dostat přes obývací pokoj, předsíň až do jídelny, stěny dekorace byly posuvné. Jak naznačuje obrázek níže.



Samotný pohyb kamery v tomto filmu je především při změně velikosti záběru, pohybu herců po scéně, nebo změnou akce. V zásadě kopíruje-pozoruje probíhající dialogy postav tak, jak tomu je v samotné hře *Patricka Hamiltona*. Celý film se odehrává povětšinou v polocelcích, polodetailech, dvojpododetailech a v určitých momentech, kdy je kladen důraz na vnitřní stav herce v detailu. Polodetaily byly užity záměrně, aby divákovi neunikly herecké mimiky a myšlenkové pochody. Ve filmu se i několikrát použije takzvaného amerického záběru. Povětšinou je to v případě, kdy jsou do rámu kamery vměstnání všichni herci. Důvodem je možnost přečíst gestikulaci všech, avšak na diváka působí až nepřirozeně. Herci jsou totiž v bezprostřední blízkosti vedle sebe. Hitchcock sám popisuje: „Přesto jsem film natočil tak, jak byl předem připraven; pohyby kamery i herců se přesně přidržovaly mé obvyklé stříhací metody – to znamená, že jsem dodržoval zásadu změny proporcí obrazu ve vztahu k emočnímu významu každého okamžiku.“¹² Tedy rytmus-plynutí dané akce určují změny pohybů kamery.

¹² TRUFFAUT, Francois. *Rozhovory Hitchcock Truffaut*. Plzeň: Československý filmový ústav, 1987.

Hitchcock zároveň využívá hloubku pole jako konfrontaci vztahů a řečených dialogů mezi herci a zároveň jako výplň druhého plánu. Například situace, kdy se hospodyňka zmiňuje profesorovi o zvláštní náladě večírku a obou vrahů. Postupně popisuje nestandardní postup při její přípravě, mezitím kamera pomalu švenkuje pouze na profesora, až skončí na jeho polodetailu v momentě, kdy se hospodyňka zmíní, že jí dal Brandon z ničeho nic volno na celé odpoledne a že sami přemístili již připravené jídlo do obývacího pokoje. Kamera pomalu začíná zpět do rámu ukazovat i hospodyňku, tedy skoro polocelek, zvuk dialogu se utiňuje a my, jako diváci, máme pocit, že je někdo poslouchá. V tomto okamžiku se objeví v rámu Philip, který je skoro v detailu, vyděšený z rozhovoru hospodyňky a profesora. Následuje jeho přechod, společně s pohybem kamery, směrem k nim. viz. níže.



Co se týče filmu Victoria a využití pohybu kamery a tedy i rytmu, můžeme říci, že je výhradně zajištěn kameramanem. On vybírá a nechává zrát čas v dané scéně. Je jako pozorovatel děje, který vybírá důležité prvky svého zájmu, zároveň zájmu diváka. Nutno podotknout, že ne každý kameraman je takovéto citlivé a vnímavé observace schopen. Během přesunů mezi jednotlivými lokacemi je kamera v pohybu a často nám zobrazuje ve větším rámu i prostředí, tedy celky. Díky tomu, že byl film snímán širokoúhlým formátem, je rámování postav a prostředí specifitější. Tedy například detail hlavy zabírá zhruba třetinu rámu, čili jeho zbytek může obsahovat širší hloubku pole, více plánů. Oproti tomu je ale mnohem náročnější samotnou kompozici během pohybu kamery stavět. Když se kamera nachází na dané lokaci určité scény, je spíše bez pohybu a Groven „švenkuje“. Udává rytmus dané scény.

S hloubkou pole se pracuje často ve statických pohledech kamery vůči hercům a okolí. Je zde využito i hloubky pole ve smyslu hloubky ostrosti. Několikrát se opakuje přeastření z poolodetailu až detailu herce, který je v popředí, na druhý plán, často prostředí. Jako uvědomění si stálé přítomnosti v probíhajícím, nepřerušovaném, čase.



3.4 Herci

Popsali jsme, že Hitchcock dělal většinu změn proporcí záběru vzhledem k emočnímu významu každého okamžiku. A jsem přesvědčen, že právě díky této formě se dá dedukovat vždy dopředu s hereckou akcí, kdy přijde určitá změna nebo naopak změnou pozice kamery a velikostí rámu, kdy změna nastane na straně druhé. Film obsahuje mnoho dialogů. Ostatně je to úplný přepis divadelní hry. Vyžaduje tedy divákovo plné soustředění. Momenty vnitřního rozrušení obou vrahů, až na pár momentů, jsou vždy zahrány zády k ostatním hercům, tedy vždy pohledem do kamery v prvním plánu. Divák je tedy konfrontován přímo psychickým stavem vraha vůči psychickému stavu ostatních herců v druhém plánu. Mimika herců, která v tomto filmu převažuje, je málokdy doplněna o gesta. Je to dáno také tím, jak jsem již uvedl, že jsou herci častěji zabíráni v polodetailech.

Ve filmu *Victoria* režisér Sebastian Scipper celý záběr filmu rozdělil na několik částí, konkrétně na deset. Každou část potom zkoušeli jednotlivě, jak s pohybem kamery, tak dialogy. Text dialogů, podle slov kameramana Grovlena, nebyl doslovný, popisuje, že šlo o asi dvacetí stránkový treatment. Herci tedy znali akci, ale měli možnost určité improvizace - volnosti v dialozích. Hlavní postavy, Victorii a Sonneho, vidíme v rámu hrát nejčastěji. Ať už vedle sebe či v hloubce pole s ostatními postavami. Jejich proměna, respektive uvědomění si vzájemného zájmu, probíhá v kavárně, kde se nacházejí sami. Čas této herecké akce je dostatečný, abychom se vcítili do nitra obou postav. Je to vlastně poprvé, kdy jsou tyto postavy k sobě navzájem upřímné a dozvídají se více ze svých životů právě díky intimnímu osamocení v kavárně. Mnohokrát je uvnitř dané scény cítit jakási nedokonalost dialogu, ale o to více tato herecká jedinečnost podporuje realitu. Jak píše Tarr: „nejde o to, že hrají, jde o to, že jsou.“¹³

13 BOHÁČKOVÁ, Kamila. Béla Tarr, V oku velryby; Michal Michalovič, Bélya Tarr a jeho filmy str.47



3.5 Dekorace, rekvizity, kostýmy

V úvodu o filmu *Provaz* již bylo řečeno, že se celý odehrává v ateliéru, tedy dekoraci. Její prostředí vyobrazuje byt zámožných mladíků, kteří pochází zřejmě z bohatých rodin. Mnoho obrazů na zdech v honosných rámech, umělecké sošky. Ostatně i honosné rekvizity, například jídelní servis, zdobný nábytek ale i umístění bytu - zřejmě do nejvyššího patra vysokého domu či mrakodrapu, ze kterého máme výhled na New York.

Důležité je podotknout, že Hitchcock se snaží kontinuitu času zobrazit právě na dekoraci New Yorku. Divák si může povšimnout například kouře stoupajícího z komínů. Ale také pohybu mraků. Vždy během výměny cívky a nebo když kamera nezabírala okna, byly fyzicky posunuty o určitou dráhu vpřed, aby měl divák dojem jejich pohybu. Za povšimnutí zde stojí, že se Hitchcock neomezil pouze na jednu stranu prostoru, tedy omezil, mám na mysli pohled od kamery, čelem k oknům. To znamená, že prostor za kamerou nevidíme. Kamera celou dobu takzvaně kopíruje svým pohybem tuto linii, viz. obrázek níže, ale dává v divákovi aspoň v náznacích pocítit, že jsme uprostřed určitého uzavřeného prostoru. V několika momentech tedy zobrazí i náznak zbylého, však nikdy cele viděného zbytku, za linií kamery. Můžeme tedy říci, že tento film z velké části vděčí svému vyznění právě dekoraci.



Hitchcock uses roving camera, sliding walls and long takes to film stage thriller in one set

Look *Movief Review*

ROPE

It's only a photographed stage play... was the complaint rightly leveled at many an early talkie. This frequent criticism made Hollywood wary as a matter of fact. It's screen writers strained to get their characters out-of-doors and on the move. Now Alfred Hitchcock reverses the whole business with *Rope*, his first independent production. In this Transatlantic

Picture, released by Warner Bros., the ace producer-director deliberately photographs a stage play, even confines it to one set and allows no time for the camera to breathe. *Rope* is admittedly an experiment. For Hitchcock has tried occasional long takes of continuous action, made with a single moving camera as opposed to the usual short scenes from different angles, interspersed with close-ups. He recalled a play he'd seen in London, by Roger Corman, in which the action took place in one apartment within an hour and a half. Two Oxford students strangle a champagne and serve a dinner to his relatives and friends from a chest containing his body. A former teacher, who unwittingly murdered the "wild" murderer, suspects and finally exposes it.

For his movie, Hitchcock made the setting a New York penthouse and the killers Harvard men. His cast-nine including the briefly seen victim—was carefully chosen and intensively rehearsed. Starred as the teacher, James Stewart makes the character, unpleasant to the play, mainly sympathetic. John Dall is properly made up as the chief murderer, and Farley Granger stands supreme as his unrepentant partner. Cedric Hardwicke, Constance Collier, Jeanette Nolan, and Mark Robison keep other roles up to Hitchcock standards. But the real star is Hitchcock himself.

"Rope" tells of a murder and its detection

To prove himself "superior to traditional moral concepts," Brandon Shaw (John Dall) aided by his friend, Philip Morgan (Farley Granger), strangles a Harvard classmate, David Kentley. Their crime exhibitionist Brandon as he steps a game David dead, but Philip, shaken by remorse and fear, staves at the chest in which the body lies. Brandon's motive plan includes a party in his Manhattan penthouse at which David will be expected. Philip's tension increases when Brandon decides to transfer the body from the dining room to the top of the "cuff." The guests include David's aunt (Constance Collier), his fiancée (Jean Chandler), his

former best friend (Douglas Dick), his father (Cedric Hardwicke) and Robert Cadell (James Stewart), former prep-school teacher of the murderer and their victim. Robert's discussion of the superior intellect and its privileges had great influence on Brandon, and his presence at the party offers a special challenge to him.

Philip's nervous outburst and David's failure to appear distinctly the gathering, but Brandon deals only with the growing suspicion of David's girl and Robert. Alarmed at David's absence, Mr. Kentley prepares to leave, taking some books given him by Brandon, who has had them with the rope used to throttle his son. As Robert sees Philip start at the sight of the rope. As Robert leaves, the housekeeper (Edith Brandson) hands him the wrong hat. In it he finds the initials "D. K."

His guests gone, Brandon re-examines himself on the success of his grim "party." Heavy drinking has done little to lessen Philip's anxiety over Robert's unexpected return, on the pretext of having left his cigarette case, berates him. He breaks when he sees Robert has brought the rope back with him. He tries to shoot Robert but misses. Robert reveals the gun from him and insists on opening the chest. Appalled by what he finds and by Brandon's "explanation" of it, he holds the murderers for the police.

For more about how the film was made, turn page 93

Dekorace a rekvizity ve filmu Victoria jsou zhuštěny na minimum, respektive se odvažují říci, že se ve filmu téměř nevyskytují. Snad kromě doplňujících prvků v úvodní scéně baru, děj prochází jak reálným interiérem, tak reálným exteriérem. Nedohledal jsem, na kolik procházející lidé, či projíždějící auta na pozadí, byli součástí mizanscény, ale rozhodně působí realisticky. Kameraman Grovlen v jednom článku popisuje, že nechtěli jít cestou tak stylistického filmu, jakým byla Ruská archa Sokurova, a že ani nikterak tímto filmem nebyli ovlivněni (on sám ho prý dokonce ani neviděl). Chtěli pojmut film dokumentárně, tedy bez přikrášlování reality. Z toho a také z vlastního dojmu z tohoto filmu usuzují, že v rámci této „části“ mizanscény, jsou nejvíce přítomni kostýmy. Ostatní prvky této „části“ mizanscény nejsou de-facto přítomny.

3.6 Osvětlení

Ve filmu Provaz se během filmového času mění světlo. Děj filmu začíná za denního světla, tedy jako divadelní hra, o půl osmé v podvečer a končí ve čtvrt na deset. Tedy, aby bylo možné prožít a zachytit tento fakt tekoucího času, Hitchcock musel v průběhu natáčení měnit osvětlení, resp. osvětlení dekorace New Yorku za okny, ale i světla dopadajícího skrze okna dovnitř místnosti. To,

jak popisuje v rozhovoru s Truffatem, znamenalo určité komplikace během natáčení, jelikož se světelné vyznění měnilo i v průběhu záběru. Jinak celá scéna působí spíše až nereálně zasvícená. Není zde definován hlavní zdroj světla a ani ty vedlejší. S polostíny a stíny se nepracuje, snad jen mírnými náznaky ke konci filmu, kdy je venku již tma a hereckou akci doplňují blikající neony, z pohledu kamery vůči oknům New Yorku vpravo.

Ve filmu Victoria se režisér s kameramanem se snažili o co nejvíce dokumentární styl snímání. Jelikož film začíná ještě za úplné tmy a postupně spěje svým dějem až k východu slunce (což je mimo jiné přesným opakem Hitchcockova Provazu), uchýlil se kameraman k určité světelné citlivosti snímajícího čipu kamery, a to ISO2000. Jednak z důvodu prostředí, ve kterém se natáčelo, dále kvůli nízké hladině světla, ale také pro následné vytažení kontrastu v postprodukcii, díky kterému by mohl mít film reálnější nádech. Rám je vždy doplněn přítomností světelných prvků například na ulici. Nemyslím si, že by dané světelné zdroje byli v realitě viditelné, ale podporují atmosféru žijícího města, ve kterém se nacházíme. Ve filmu má světlo postupnou tendenci chladnout. Od měkkého, teplého světla, které vrcholí intimní scénou Sonneho a Victorie v kavárně, až k modré, tedy studené barvě na konci. Východ slunce v závěrečné scéně, kdy Victoria odchází ulicí, je vnímán jako symbol naděje.

Závěr

U výše zmíněných filmů, které byly natočeny jednozáběrově – tedy určitou formou snímání (u *Provazu* víme, že díky technickým možnostem vlastně nebyl nebyl), šlo o podobný záměr, pokus neboli experiment. Zrealizovat a snažit se otisknout čas, myšleno ten jedinečný, příhodný okamžik, do filmu. Byl to nápad obou režisérů. U každého vidíme rozdíly s montáží vnitrozáběrovou, tedy mizascénou. U každého vidíme jistá omezení, se kterými se oba filmy potýkali. U *Provazu* to bylo například omezení možnou délkou snímání, dále jedním a tím samým uměle vytvořeným prostorem a až spíše divadelní hereckou akcí.

U *Victorie* snad jen obsahem příběhu, který pouze nemusel obsahovat onu bankovní loupež. Na kolik tyto filmy splnili ony slova Tarkovského, aby sami o sobě mohli žít? Na kolik zachycovali onu realitu na pozadí rámu a svým rytmem-plynutím dosáhly u diváka vnímání po celou dobu? Dovolím si říci, že k onomu žití filmu měl blíže film *Victoria*. Díky dnešní technologii využil možnost snímat celý film v jednom jediném záběru. Dokonce se neomezoval na jeden prostor, ale měnil během natáčení lokace a tím i prostředí scén. Dokázal díky citlivé a vnímavé kameře kameraman Grovlena pracovat s rytmem daných scén a ukazovat nám ty důležité prvky divákova zájmu. Dokonce jsem přesvědčen, že jsem byl svědkem žití času uvnitř tohoto jednozáběrového filmu a tedy i jeho žití za hranice rámu.

Když píše tyto řádky, uvědomuji si ještě více při výčtu určitých prvků mizanscény porovnávaných filmů, že byt se budeme snažit zapojit všechny prvky vnitrozáběrové montáže právě u jednozáběrového filmu, nikdy nenastane ono žití filmu, pokud mu to divák sám neumožní. Pokud onen kamerou zachycený jedinečně příhodný okamžik nebude chtít v celé jeho délce sám prožít.

„Tehdy se film stává něčím významnějším než jen pouhým natočeným a sestaveným materiálem – je to víc než příběh, je to víc než děj. Film se odděluje od autora a začíná žít svým vlastním životem, jeho forma i smysl se mění v kontaktu s osobností diváka.“¹⁴

14 TARKOVSKIJ, Arseňjevič Andrej. Zapečetěný čas. O čase, rytmu a montáži ,str. 122 Příbram: Camera obscura, 2009 ISBN 80-903678-4-4

Seznam použité literatury

1. TARKOVSKIJ, Arseňjevič Andrej. Zapečetěný čas. Příbram: Camera obscura, 2009. ISBN 80-903678-4-4
2. GIBBS, John. Mise-en-scène – Film style and interpretation. London: Wallflower Press, 2002. ISBN1-903364-06-X
3. Bazin, André. Co je to film? Praha: Československý filmový ústav, 1979
4. BERGSON, Henri. Vývoj tvořivý. Praha: Leichter 1919
5. VALUŠIAK, Josef. Základy stříhové skladby. Praha: AMU, 2005. ISBN 80-7331-039-2
6. Kamila Boháčková, Béla Tarr, V oku velryby. Praha: AČFK, CASABLANCA, 2010. ISBN 978-80-87292-07-05
7. Francois Truffaut , Rozhovory Hitchcock Truffaut Plzeň: Československý filmový ústav, 1987.
8. GODARD, Jean-Luc . Montáž, má krásná starost, Cahiers du cinéma. 1956, č. 65 prosinec

Seznam použitých internetových zdrojů

1. http://cpn.canoneurope.com/content/education/technical/filming_victoria_movie_in_one_take.do
2. www.wikipedia.cz