

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Praha 2019

Adéla Márová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Kamera

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**NATÁČENÍ TANCE**

Tanec pro kameru, kamera pro tanec

Adéla Márová

Vedoucí práce: prof. Mgr. Jaroslav Brabec

Datum obhajoby: 26.9.2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS PRAGUE  
**FILM & TV FACULTY CINEMATOGRAPHY**

Film, television, photography, and new media

Cinematography

**MASTER THESIS**

**DANCE FOR CAMERA**

Adéla Márová

Thesis advisor: prof. Mgr. Jaroslav Brabec

Date of thesis defense: 26.9.2019

Academic title granted: MgA.

Prague 2019

**Čestné prohlášení:**

„Prohlašuji, že jsem překládanou diplomovou práci vypracovala samostatně, všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány a práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.“

V Praze dne 30. 7. 2019

---

Adéla Márová



Ráda bych poděkovala celé rodině za podporu při studiu na FAMU a za trpělivost při dokončování magisterského studia. Dále děkuji vedoucímu práce prof. Mgr. Jaroslavu Brabcovi a oponentovi prof. Mgr. Jiřímu Myslíkovi za jejich čas, podnětné připomínky a rady.

## **Abstrakt:**

Tanec jako nástroj komunikace je spojen s historií lidstva od samého počátku. Jeho význam a podoba se měnily podle doby a vyspělosti civilizace. V pravěku a středověku hrál významnou roli například v rozmanitých obřadech a rituálech (magických, náboženských, atd.). Později získával na významu rovněž prvek pobavení. Tanec se tak vyskytoval hojně například při různých slavnostech. Se vznikem tance zároveň vznikla i potřeba tento druh umělecké aktivity nějakým způsobem zaznamenat. Z počátku se jednalo například o nástěnné jeskynní malby a rytiny, ale s postupem času a rozvojem civilizace začaly být techniky pro záznam a uchování umění sofistikovanější. Rozvíjela se malba a sochařství. Velkým průlomem v tomto směru pak byl v novověku vynález fotografie, zaznamenávání zvuku a zejména film, který umožnil „živý“ záznam uměleckého díla.

Práce se zabývá problematikou natáčení tance z hlediska kameramana. Taneční filmy lze na základně vůdčí složky výsledného díla rozdělit do dvou skupin, a to na snímky formátu „dance for camera“ neboli tanec pro kameru a na záznamy tanečních představení tj. kamera pro tanec. Oba žánry specifikují vlastní pro kameru významná omezení, avšak spojuje je nutnost úzké spolupráce tanečního a filmového umění.

Snahou tohoto filmového žánru je proniknout do tanečního světa a pokusit se porozumět mu tak, aby bylo možné kamerou zachytit jeho podstatu. Konečným cílem je pak umět prostřednictvím tanečního filmu oslovit více filmových a televizních diváků.

Text kromě literární rešerše vychází rovněž z vlastních zkušeností s natáčením tance pro kameru (screen dance, dance for camera), se záznamem tanečních představení, workshopů, performance a dokumentárních tanečních filmů. Jako důležité doplnění tématu jsou k práci přiloženy dva rozhovory s osobnostmi z daného oboru, a to s choreografem Petrem Zuskou a kameramanem Jiřím Myslíkem.

## **Abstract:**

Dance as a means of communication has been part of the human story since the very beginning, its meaning and form changing with time and with advancements in human ingenuity. Throughout Ancient History and the Middle Ages, dance played an important role in various ceremonies and rituals (occult, religious, etc.). Later dance also became important as a form of entertainment, and was commonly seen during festivities. With the development of dance came the need to record the art form in some way. At first this was expressed through cave paintings and engravings, but in time the techniques for the recording and preservation of the dance became more sophisticated, especially in painting and sculpture. The invention in the Modern Era of photography, sound recording and in particular film was an important breakthrough, making possible a “live” recording of a particular body of work.

This thesis explores dance recording through the lens of the person behind the camera. Using the central theme of the body of work as a framework, dance films can be divided into two groups: films known as “dance for camera”, and dance performance recording, also known as “camera for dance”. Both genre present significant limitations for the camera, but they are connected with the need for a close collaboration between dance and film.

The aim of the dance film genre is to enter the world of dance and to try to understand it in order to capture its essence on camera. The end goal is to use dance films skilfully in order to make an impression on film and television viewers.

In addition to literature research, this work has been influenced by the author’s personal experience with filming “dance for camera” films and with the recording of dance performances, workshops and documentary films about dance. The work is strengthened with interviews with two personalities renowned in the field, namely the choreographer Petr Zuska and the cameraman Jiří Myslík.



## Obsah

1	ÚVOD .....	1
2	Tanec a Film .....	3
2.1	Tanec .....	3
2.2	Film .....	5
2.3	Hledání způsobu správného zachycení tance .....	12
2.4	Inspirace v divadle i na ulici .....	14
3	RŮZNÉ ZPŮSOBY NATÁČENÍ TANCE .....	16
3.1	Tanec pro kameru – Tanec ve filmu .....	16
3.2	Kamera pro tanec – Natáčení tanečního představení .....	17
3.3	Dokumentární záznam tance .....	20
3.4	Experiment pro tanec a kameru .....	21
3.5	Pomocný záznam pro choreografa a tanečnicka .....	23
4	SNÍMÁNÍ TANCE .....	24
5	FILMY .....	27
5.1	Dancer .....	27
5.2	Červené střevíčky .....	31
5.3	Významní tvůrci tanečních filmů .....	33
5.4	Rozšíření a popularita tanečních filmů .....	41
6	SPOLUPRÁCE KAMERAMANA S TANEČNÍM CHOREOGRAFEM A REŽISÉREM .....	44
7	ZÁVĚR .....	51
8	LITERATURA A ZDROJE .....	52
9	PŘÍLOHY .....	55
9.1	Rozhovor o tanci a jeho natáčení s choreografem a tanečníkem Petrem Zuskou .....	55
9.2	Rozhovor s kameramanem Jiřím Myslíkem o televizním vícekamerovém snímání tanečních představení .....	64

# 1 ÚVOD

Práce se snaží popsat problémy spojené se zachycením tance a odpovědět na otázky, jak nejlépe zaznamenat pohyb pomocí kamery, aby z tance nevyprchala energie a divák porozuměl pohybové řeči tanečníků a choreografů ve spolupráci s filmaři. Na tyto otázky jsem se snažila prostřednictvím své teoretické, ale i praktické práce přijít. Odpovědi jsem hledala na tanečních představeních, workshopech a lekcích tance. Významnou částí byla rovněž literární rešerše, kde jsem hledala převážně v knihách, které se zabývají tanečním uměním a filmem. Čerpala jsem však i z diplomových a bakalářských prací studentů taneční a filmové fakulty, dále z časopisů a ročenek o tanci. Při psaní práce jsem nicméně měla problém najít dostatečné množství odborné literatury na téma tance ve spojení s filmem. Toto odvětví je poměrně mladé a teprve se rozvíjí. Proto jsem více využívala vlastní zkušenosti s natáčením tance a popsala jsem základní pravidla, která se týkají spolupráce režisérů, tanečních choreografů a kameramanů. Dalším zdrojem informací byly také rozhovory s osobnostmi, které mají s natáčením tance značné zkušenosti, a to s choreografem Petrem Zuskou a kameramanem Jiřím Myslíkem. Významným studijním materiálem byly v neposlední řadě také filmy s taneční tematikou.

Natáčení tance vyžaduje odbornost, umění a intuici. Hodnotný výsledek tanečního filmového projektu závisí na kvalitní součinnosti režiséra s kameramanem, tanečním choreografem a tanečnicí. Dále je velice důležitá dobrá spolupráce s architekty, osvětlovači, zvukovými mistry, střihači, produkčními a s mnoha dalšími nepostradatelnými profesionály. Podstatnou součástí natáčení tance je prostředí, ve kterém se děj bude odehrávat. Tanečnick se přizpůsobuje danému prostoru a pracuje s ním, ale zároveň je při natáčení omezen prostřednictvím rámu obrazu a kompozice. Kameraman si zvolí vhodnou pozici, výšku, úhel snímání a objektiv kamery tak, aby dle záměru co nejlépe zobrazil taneční pohyby. Kameraman se na základě tématu příběhu, počtu tanečníků, choreografie a prostoru rozhodne, jaký zvolí styl natáčení. Je důležité, aby kameraman znal choreografii podrobně a věděl, kdy zachytit tanečnicku v celku a kdy v detailu. Výhodou je použít více kamer pro dobrou návaznost tanečních pohybů ve střihu. Jednotlivé kamery postupně

odkrývají pestré varianty pohledu, které obecnost v divadle nemůže svým zrakem v takové rozmanitosti, velikosti záběrů a úhlu zobrazení obsáhnout.

Z pohledu kameramana je důležité přidat se k tvůrčímu týmu tanečníků pokud možno od samotného zrodu choreografie, která je zamýšlená výhradě pro filmovou podobu díla, ne pro divadlo. Postup práce na komponování divadelního představení a tance pro kameru se od sebe výrazně liší. Choreograf by měl od začátku své tvůrčí práce komunikovat a spolupracovat s filmovým režisérem. Je dobré, když je u toho i kameraman, aby si udělal dílčí představu o průběhu práce a přispěl svými nápady, které výslednou podobu obrazového díla obohatí.

Cílem teoretické práce je tedy porozumět tanci a umět ho citlivě a hodnotně propojit s filmem.

## 2 Tanec a Film

### 2.1 Tanec

Tanec je spojen s historií lidstva od samého počátku. Určité formy tance se objevují i v pravěku. Již první lidské společnosti měly snahu zachytit tančící postavy pomocí kresby v jeskyních. Z nástěnných kreseb a rytin je vidět snaha zaznamenat a uchovat obrazy lidského těla v určité fázi pohybu.

Tanec a výtvarné umění mají k sobě velice blízko. Před vynalezením fotografie a filmu vyobrazovali umělci tanec prostřednictvím kresby, malby, rytiny a sochařských děl. Pokud chceme tanec zapsat tak, aby mohl být správně interpretován, je potřeba zachytit pohyb všech částí lidského těla v prostoru, tj. hlavy, rukou i nohou. Přes tuto složitost se již ve starověku setkáváme se zápisem tanců. Nejednalo se však ani tak o zápis jako spíš o vyobrazení tanečníků. Nejstarší obrázky tance ve starověké Mezopotámii jsou z 6. tis. př. n. l. a pocházejí z lokality Çatal Hüyük (dnešní Turecko). Tato vyobrazení byla vytvářena s pomocí pečetidel, která se otiskovala do hliněných destiček, viz obrázek níže.<sup>1</sup>



Otisk pečetidla z období Mezopotámie 6. tis. př.n.l.

Jak se člověk postupem staletí vyvíjel, začal vnímat sebe a okolní svět jinak než v pravěku. Nicméně i v dávném období měl tanec ve společnosti své čestné místo. Často se prostřednictvím tance odehrávaly určité obřady. Například tance náboženské, pohřební nebo tance lásky.

Další dochované vyobrazení tance pochází z období starověku. Dokládá to například vyobrazení tančících figur, které zdobí vázy zhotovené v Řecku. Antika je považována za kolébku evropské vzdělanosti a kultura této civilizace

<sup>1</sup> <http://www.phil.muni.cz/~dofkova/sebelova.html>

měla velký vliv i na vývoj tance. Pro Řeky byl tanec nejen důležitou fází v chrámových rituálních obřadech, oslavujících božstvo a vesmír, ale stal se i významnou součástí veřejného života. S rozvojem řecké společnosti a vzdělanosti byly zakládány vedle klasických gymnasií, orientovaných na rétoriku, boj, apod., i školy taneční.<sup>2</sup>

Kromě vizuálního umění měli lidé snahu zaznamenat a uchovat tančící tělo a jeho pozice i formou literární. Pomocí psaného slova však začali uchovávat choreografii až v době renesance. Jako první začínají popisovat řadu tanců tehdejší doby italští taneční mistři (Fabricio Caroso, Cesare Negri). Italové vytvořili určitý slovník tanečních kroků a vazeb, které přejala velká část Evropy. První dochovaná kniha je z r. 1488 a popisuje tanec pomocí zkratk jednotlivých kroků.<sup>3</sup>

Tanec jako výtvarný přepis se ve větší míře objevuje až po roce 1900 a souvisí s uvolněním výtvarného projevu. V této době je ale na světě již vynalezená fotografie a ke konci 19. století i film. Záznam a uchování tance v podobě filmu hraje důležitou roli v předávání tanečních zkušeností a dovedností dalším generacím. Dále film poskytuje možnosti experimentovat s tanečním zobrazením a vytvořit tak nové dílo, které je odpoutané od pouhé dokumentace reality, ale vytváří svoji vlastní filmovou řeč spojenou s tancem.

Tanec velmi často pracuje s opakováním pohybových motivů. To, jak publikum vnímá rytmus choreografie, závisí také na tom, jakým způsobem se filmu podaří zachytit právě její repetitivnost. Pokud se podaří natočit opakované pohyby nebo sekvence pokaždé ve stejném stylu, zůstane jasný i rytmus těchto repetitiv.<sup>4</sup>

Tanec je prožitek určité chvíle. Záleží na rozpoložení tanečníka, ten svým tělem i duší, často s pomocí hudby, přednese nepřeborné množství pohybových variací. Může tančit ladně, nebo mít trhané pohyby, napodobovat zvířata, inspirovat se větrem, stromy, mořem. Představitost diváků hraje velkou roli v

---

<sup>2</sup> <https://www.tanecnimagazin.cz/2009/02/06/historie-tance/>

<sup>3</sup> <http://www.phil.muni.cz/~dofkova/sebelova.html>

<sup>4</sup> Ročenka 2015/2016 TANEČNÍ AKTUALITY.CZ, výběr z publikovaných textů + BONUS: Choreografie pro kameru, s.275

umění vcítit se do tanečníka nebo tanečnicků. Tanec se vyjadřuje prostřednictvím těla a s ním spojené symboliky.

## 2.2 Film

Film zahrnuje aspekty technické, umělecké, komerční a společenské. Jeho vliv na dnešní společnost je obrovský. Žijeme v takzvané vizuální (obrazové) době. Velké množství informací se lidé dozvídají z televize a webu. Jsou to velmi vlivné komunikační prostředky. Film zpětně působí na člověka, a to nejen obsahem, nýbrž i způsobem svého sdělení.

Pro vývoj fotografie a následně filmu bylo důležité objevení principů camery obskury, laterny magicy a položení optických a chemických základů fotografie.

V roce 1870 prezentoval Henry R. Heyl své první pokusy s pohyblivým obrazem prostřednictvím fotografií, na kterých zachytil tanečníky v různých fázích pohybu. Fotografování bylo tehdy náročné především kvůli dlouhé době expozice. Fotografie promítal na tzv. kole života s trhavým transportním mechanismem.<sup>5</sup>

Na konci 80. let 19. století si americký vynálezce Thomas Alva Edison a jeho asistent William Kennedy Laurie Dickson ve své laboratoři ve West Orange (New Jersey, USA) vypůjčili dřívější práci Muybridgeho, Mareyho, Le Princeho a Eastmana. Jejich cílem bylo vytvořit zařízení pro záznam pohybu na film a další zařízení pro sledování filmu.<sup>6</sup> V roce 1890 vymyslel William Kennedy Laurie Dickson motorem poháněnou kameru, tzv. *kinetograph*. V kinetographu se již používal 35 mm široký perforovaný film.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> vlastní přepis: [https://cs.wikipedia.org/wiki/D%C4%9Bjiny\\_filmu](https://cs.wikipedia.org/wiki/D%C4%9Bjiny_filmu)

<sup>6</sup> [https://cs.wikipedia.org/wiki/D%C4%9Bjiny\\_filmu](https://cs.wikipedia.org/wiki/D%C4%9Bjiny_filmu)

<sup>7</sup> [https://cs.wikipedia.org/wiki/D%C4%9Bjiny\\_filmu#Kolo\\_dalo\\_obrazu\\_%C5%BEivot](https://cs.wikipedia.org/wiki/D%C4%9Bjiny_filmu#Kolo_dalo_obrazu_%C5%BEivot)



Obrázek z filmu *Annabelle Butterfly Dance* z roku 1894

Jedním z nejstarších dochovaných filmových záznamů tance je krátký film s názvem *Annabelle Butterfly Dance* a *Annabelle Serpentine Dance* z roku 1894 od W.K.L.Dicksona. První dochované taneční záznamy od roku 1894 - 1941 je možné vidět na DVD s názvem *Viva la dance: the beginnings of ciné-dance*. O tanečních filmech napříč 20. stoletím vypovídá dokument na DVD s názvem *Tanec na obrazovce*, režie Reiner Moritz. Dokument je o historii baletu a tance, začíná snímkem z roku 1896 a končí ukázkou tanečního filmu z roku 2013.

Dalším důležitým datem pro kinematografii je 28. prosinec 1895. Tehdy byl v podzemí pařížského Grand Café na bulváru Kapucínů promítnut snímek nazvaný *Odchod z Lumiérových továren*, který natočili bratři Louis a August Lumiérové. Toto představení bylo prvním placeným filmovým představením pro diváky.<sup>8</sup> Bratři Lumiérové dále natočili společně s umělkyní Loie Fullerovou taneční záznam, kde žena používá volné rozevláté šaty. Protože na začátku kinematografie byl film černobílý, vybarvili každé okénko filmu tak, aby dosáhli barevného efektu šatů měnících se v pohybu.

Americký režisér Frederick S. Armitage natočil v roce 1900 tři krátké filmy, ve kterých promítá dva záběry přes sebe a vytváří tím jedny z prvních vizuálních

---

<sup>8</sup> vlastní přepis: PLAZEWSKI, Jerzy: *Dějiny Filmu 1895-2005*, , Academia, Praha 2009

filmových efektů. Příkladem může být film *A Nymph of the Waves* (1900), kde Armitage proltnul dva záběry, na jednom je Cathrina Bartho a na druhém záběr vody v řece. Výsledek je, že žena tančí v jiném prostředí než ve skutečnosti (stává se vodní nymfou).



Film *A Nymph of the Waves* (1900)

Ve filmovém dokumentu *Tanec na obrazovce* od Reinerja Moritze se dozvídám prostřednictvím krátkých filmů s taneční tematikou o jejich podobě a proměně stylu natáčení napříč 20. stoletím. Například v Kodani natočil Peter Elfelt několik krátkých filmů zaměřených na tanec. Jednou z filmových ukázek byla choreografie zatančená balerínou v roce 1903. Záběry kamery jsou statické, pohyb je jen uvnitř obrazu. Tanečnice se pohybuje jen na malém prostoru tak, aby neopustila rám.

Z roku 1916 pochází snímek *Diana the Huntress*. Tvůrci filmu jsou Charles Allen a Francis Trevelyan Miller. Tento film pracuje rovněž se statickou kamerou avšak s mnoha inovativními nápady. Příběh je budován s pomocí krátkých záběrů, které zobrazují tanečnický celek. Před každým záběrem je navíc promítnut snímek s titulky, které vysvětlují nadcházející děj. Hloubka prostoru je vybudovaná snímáním přes stromy a keře v popředí obrazového rámu. Tanečníci a tanečnice se střídavě přibližují a oddalují od kamery, někdy dokonce odtančí z komponovaného záběru úplně. Natáčení již neprobíhá jen ve filmovém ateliéru, ale děj se odehrává i v reálném prostředí.

Další významnou osobností první poloviny 20. století v oblasti tance spojeného s filmem je režisér Busby Berkeley, který byl prvním, kdo nepoužíval taneční scény jen jako součást filmů, ale vycházel z nich. Příkladem jeho průlomového zachycení tance je film z roku 1934 *Wonder Bar* „*Don't Say Goodnight.*“





Foto z filmu *Wonder Bar* „Don't Say Goodnight z roku 1934

Taneční scény tvořily centrum celého filmu, děj k nim směřoval. Kamera snímá aktéry nejprve z předního pohledu z výšky očí, poté je střih na záběr z nadhledu, aby vyniklo prostředí a kompozice tanečních prvků. Ve filmu hraje velké množství tanečníků, které je podpořeno zrcadlovým efektem zmnožení postav. V některých scénách je tanec formován do různých tvarů, které přechází do ornamentálních prvků. Režisér vytváří pomocí tančících těl vizuální hravou podívanou.



Foto z filmu *Wonder Bar* „Don't Say Goodnight z roku 1934

Okolo roku 1930 začali někteří tvůrci tanečních filmů experimentovat se snímáním konkrétních částí lidského těla, především rukou, které svým pohybem vyprávěly příběh. Příkladem je krátký avantgardní film *Hände: Das Leben und die Liebe eines Zärtlichen Geschlechts* (*Hands: The Life and Loves of the Gentler Sex*), tvůrci filmu jsou Stella Simon a Miklos Bandy.



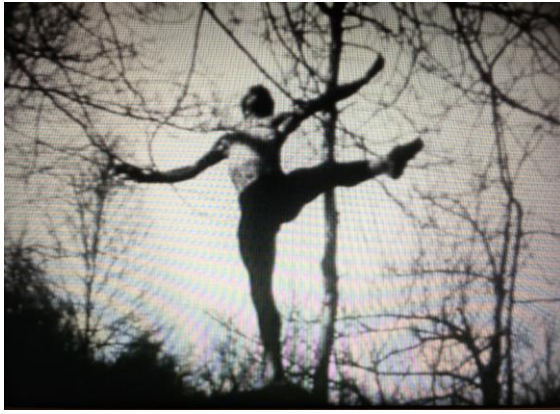
Fotografie z filmu *Hände: Das Leben und die Liebe eines Zärtlichen Geschlechts*

Ve filmu jsou hlavním a jediným aktérem ruce, ostatní části těla jsou skryté za scénografickými prvky. Velká část je natočená v ateliéru s tmavým pozadím. Dalším dílem z let 1930 – 1933 je film *Tilly Losch in Her Dance of the Hands*, od Norman Bel Geddes. Jedinou postavou je žena snímaná v detailu a polocelku. Kamera pomocí pomalého švenkování, dorovnávání a komponování citlivě sleduje postavu ženy, její gesta a tvář. Tento krátký film je vhodnou ukázkou počátku vývoje tance pro kameru. Je to jakési intimní sdělení vnitřního prožitku ženy, které vyjadřuje prostřednictvím svého těla.



Foto z filmu *Tilly Losch in Her Dance of the Hands*

Maya Deren je považována za zakladatelku dance for camera a zároveň se stala múzou filmových experimentátorů. Jak je někdy zmiňováno, „Derenová vstupuje s kamerou do centra tance“. Film *A Study in choreography for camera* vytvořila Maya Deren s Talleyem Beattyem v roce 1945, snímek je bez zvuku se stopáží 4 minuty.



Fotografie z filmu *A Study in choreography for camera*, 1945

Začátek filmu se odehrává v lese, kde kamera dlouze švenkuje zprava doleva. V průběhu horizontálního pohybu kamery vidíme několikrát za sebou tančit jednoho muže na různých místech a v odlišné vzdálenosti ke kameře. Přes detail obličeje se dostáváme střihem do celkového pohledu, kde vidíme muže tančícího proti obloze. Díky dobré návaznosti střihu vstupujeme z exteriéru lesa do interiéru prostřednictvím plynulého pohybu tanečníka a změny velikosti záběru na bližší. Maya Deren často ve svých filmech používá zpomalené záběry, někdy filmový obraz zastaví a následně pokračuje dál ve vyprávění. Její filmy jsou inspirativní a hravé. Režisérka se nebála experimentovat s obrazem a pohybem. Ve filmu *Ritual in transfigured time* spolupracuje Maya Deren s choreografem Frankem Westbrookem a kameramankou Hellou Heyman. Celým filmem, jehož hlavními protagonisty jsou Maya Deren, Rita Christiani a Frank Westbrook, prostupuje tanec. Dílo působí jako obrazová báseň o odcházení a smrti. Snímek představuje mnoho vizuálně pěkných záběrů, současně je tajemný a vyvolává v divákovi otázky, nutí ho přemýšlet. Část tohoto snímku připomíná film Davida Hintona s názvem *Touched*. Kamera snímá detaily lidských tváří, v polocelku zobrazuje jejich gesta a v celku vyzní pohyby celého těla. Lidé ve filmu komunikují beze slov. Ve filmu se opět prolínají různá prostředí, do kterých se dostáváme přes detail nebo taneční pohyb, prostřednictvím střihu.

V roce 1963 dostal dánský tanečník Fleming Flindt možnost vytvořit balet speciálně pro televizi. Vznikl film *Lekce*, choreografii dělal F. Flindt, který zároveň společně s J. Amielovou také tančil. Během 60., 70. A 80. let se rozmohla spolupráce televizních režisérů s choreografy, kteří dělali nová díla

speciálně pro televizi. Například choreografka Brigit Cullbergová se zajímala o to, co dokáže kamera a uplatnila ve své tvorbě speciální efekty. Její film *Červené víno v zelených sklenicích* z roku 1967 byl vytvořen na klíčovacím pozadí. Tančí tam M. Elghová a N. Ek, kteří se společně vznášejí směrem nahoru, jako když letí. Pro televizní diváky to byl tehdy nevšední vizuální zážitek.

Díky rychlému rozvoji technologie videa, které se dostalo k běžným uživatelům, se zrodil videodance. Jména Merce Cunningham a Nam June Paik patří k prvním inovátorům, kteří položili základy, na nichž dodnes žánr staví. Dokonce rozvinuli metody videodance jako výukového a choreografického nástroje.

Jak je tedy v dnešní době definován anglický termín dance for camera? Tímto výrazem se označují taneční díla vytvořená tak, aby je mohli diváci sledovat jako díla filmová. Kromě tohoto termínu lze používat ještě další pojmy, jako jsou cinedance, videodance, dance film nebo screen dance. V tanečních filmech je kladen důraz na uměleckou kompozici pohybu v rámci díla. „Screen dance je takový typ filmu, v němž dominuje tanec, obecněji pohybující se tělo, jež se samo o sobě stává elementárním vyjadřovacím prvkem i potenciálním nositelem všech symbolů.“<sup>9</sup>

I v České republice se již několik let podporuje natáčení tanečních filmů. Díky jim se mohou tanečníci prezentovat na plátnech kin, v televizi a na internetu. Výraznou osobností v oblasti tanečního filmu je například Jana Návrátová. Tato žena se věnuje taneční publicistice a byla šéfredaktorkou časopisu *Taneční zóna* (2005–2014). Od roku 2009 je uměleckou ředitelkou Festivalu tanečních filmů, jehož součástí jsou workshopy a přednášky.

V časopise *Taneční zóna* podzim-zima 2011 definuje i Jana Návrátová, co je dance for camera. Ve svém článku *Inspirace Cinedans* konkrétně píše: „Čistý dance for camera je jasně definován – jde o choreografii, která vznikla přímo pro objektiv kamery. Autorem takového filmu je buď choreograf, anebo filmový režisér (podle kompetencí a vlivu, jaký si vůči snímku vybojuje, nebo získá). Ale k žánru se namnoze hlásí také vizuálně působivé, němé snímky, jakési krátké

---

<sup>9</sup> ŠPANIHELOVÁ, Magda. *Screen dance: tělo pro kameru*. Praha: Casablanca, 2010: 11.

filmové básně nebo říkadla, která by se jinak ztratila v kinematografickém a mediálním vesmíru.“<sup>10</sup>

Řada světových choreografů spolupracuje s filmaři tak, aby společně vytvořili nové dílo ve formátu dance for camera. Původní choreografie se přepracuje do nové podoby pro objektiv kamery, čímž získá další přidanou hodnotu a zároveň si udrží původní kvality jevištního díla. Tentokrát se ale prezentuje prostřednictvím záznamu a zůstává bez přímého, živého a kontaktního pohledu diváků.

### **2.3 Hledání způsobu správného zachycení tance**

Jak nejlépe zobrazit rozpohybované tančící tělo? Pokusit se přenést atmosféru a energii do dvourozměrného prostoru obrazovky. Myslet při natáčení na diváky, kteří budou prožívat tanec v přeneseném čase a prostoru a zároveň budou mít jiné podmínky pozorování. Lidé si v dnešní době mohou taneční představení pustit kdekoli. Třeba po cestě do práce na mobilním telefonu, tabletu nebo notebooku, kde je atmosféra úplně jiná než například v hledišti divadla.

Tanec přináší lidem mnoho vjemů, které doprovází řada pocitů v přítomné chvíli. Při pozorování tanečního nebo divadelního představení má divák před očima reálný obraz. Ten si může zapamatovat, případně v mysli promítnout a vybavit si určité momenty. Kameraman může zachytit celé představení, které je nahlíženo z jeho pohledu skrze kameru a objektiv. Záznam je předkládán divákům s již ohraničeným rámem, kompozicí a úhlem pohledu. Audiovizuální dílo může být natočené a zpracované způsobem, který vyzdvihuje a zvýrazňuje taneční a herecké prvky.

„Tanec je svou podstatou obrazový. Tělo svým pohybem vytváří pozice, které zas vytvářejí obrazy, což je způsob, jak sdělovat informace. Význam, který tanec vytváří, ovšem zůstává v nejasném prostoru naší paměti. Uchopení pohybu jako určitého sdělení komplikuje jeho nestálost a nejednoznačnost.“<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> NÁVRATOVÁ, Jana: časopis Taneční zóna podzim-zima 2011, s. 56-57

<sup>9</sup> ŠPANIHELOVÁ, Magda. *Screen dance: tělo pro kameru*. Praha: Casablanca, 2010, s.19

Tanec lze zaznamenat v několika různých směrech, které zde rozdělují do tří základních oblastí. Hlavní rozdíl mezi těmito směry je v postupu práce, odlišném charakteru snímání a autorském záměru.

**a) Tanec pro kameru** – choreografie je vytvořená pro film.

Při natáčení tance pro kameru se od prvotní myšlenky, námětu a nápadů na vytvoření tanečního filmového příběhu podílí taneční choreograf s filmovým režisérem. Následuje práce na jednotlivých scénách příběhu a jejich rozzáběrování, kde si kameraman napíše technické poznámky. Například výběr vhodných objektivů, jakou technologii při natáčení zvolit, typ kamery, jestli bude pracovat s barevným nebo černobílým obrazem, jestli bude kamera v pohybu nebo zůstane statická. Příkladem může být film s názvem *Touched* z roku 1994 od režiséra Davida Hintona, který spolupracoval s choreografkou Wendy Houston. Kamera zde snímá především detaily. Pomocí návaznosti jednotlivých pohybů tanečníků ve střihu vzniká celistvý obrazový příběh.

**b) Kamera pro tanec** – záznam již hotového jevištního díla, kde se velice často používá více kamerové televizní snímání představení.

Divák, který pozoruje představení v divadle, má přímý kontakt s lidmi na jevišti. Může svůj pohled zaměřit na cokoli, má svobodu, sám se rozhoduje a zaostřuje pohled na to, co ho v danou chvíli zajímá. Ať je to třeba reakce dalších diváků na představení, nebo soustředěný pohled na pohyb nohou či paží účinkujících. V případě takového natáčení je kameraman „omezen“ choreografií stvořenou pro jevištní představení a snaží se zachytit tanec tak, aby byl poutavý i ze záznamu. Nicméně i v tomto případě je důležitá komunikace s choreografem, například pro definování důležitých okamžiků v ději či důležitých tanečních prvcích. To platí zejména v případě, že se jedná o vystoupení s více tanečníky. Příkladem může být záznam tanečního představení *Sólo pro nás dva*, od choreografa Petra Zusky, které natočila Česká televize v roce 2017.

**c) Propojení filmu a jeviště ve filmové podobě** – přetvoření jevištní podoby díla do podoby filmové.

Příkladem může být film *Carmen* od Carlose Saury, o kterém se v práci dále zmiňuji. Dalším významným tvůrcem je choreograf Wim Vandekeybus, který propojuje film a jeviště takříkajíc oběma směry. Nejenže zachycuje svá

scénická taneční díla do filmové podoby, ale filmový plán je charakteristicky složen z jeho scénické poetiky a choreografické struktury.<sup>12</sup> Tímto způsobem má pak filmová verze šanci předčít svoji jevištní předlohu, může silněji, emotivněji, překvapivěji a přesněji zasáhnout diváky.<sup>13</sup>

Neoddělitelnou součástí tance na filmovém plátně nebo v televizi je zvuková dramaturgie choreografie, významovou úlohu hraje rovněž výběr kostýmů a s nimi spojená barevná symbolika. Kameraman s režisérem při přípravě filmu řeší také význam barevného pojetí věcí na scéně.

Choreografický způsob nahlížení na tělo v prostoru může být nápomocný pro kameramany. Pomůže najít nejlepší úhel pohledu pro kameru tak, aby tělo zobrazila správně a efektivně. Každý pohyb má své východisko a cíl. Kameraman se nechává inspirovat tím, co vidí a snaží se předvídat následující pohyby, které mohou mít velký prostorový rozsah. Je těžké natáčet detailní záběry, stihnout polapit část těla ve správný okamžik tak, aby měl záběr smysl a dal se bez problému začlenit do filmového stříhu choreografie. Kameraman by měl, pokud je to možné, před natáčením zhlédnout celé představení na zkoušce a komunikovat s choreografem a režisérem o jejich požadavcích na vizuální dílo.

## **2.4 Inspirace v divadle i na ulici**

Umění je obohacující, inspiruje, vytváří otázky, fascinuje, přitahuje naši pozornost a zanechává v naší duši svou stopu. Taneční umění je všudypřítomné a všem lidem známé. Každý člověk se ve svém životě určitě dostal nejménou do kontaktu s tancem. Lidé mohou tanci přihlížet, pozorovat je, obdivovat, kritizovat nebo sami, v páru či ve skupině tančit.

Inspiraci pro natáčení tance je možné hledat v divadle, filmu, na tanečních kurzech a workshopech, ve městě i v přírodě. Často může vnuknout nápad i samotná hudba – neopomenutelná partnerka tance. Prostředí, ve kterém kameraman pozoruje aktéry, se stane součástí jejich představení,

---

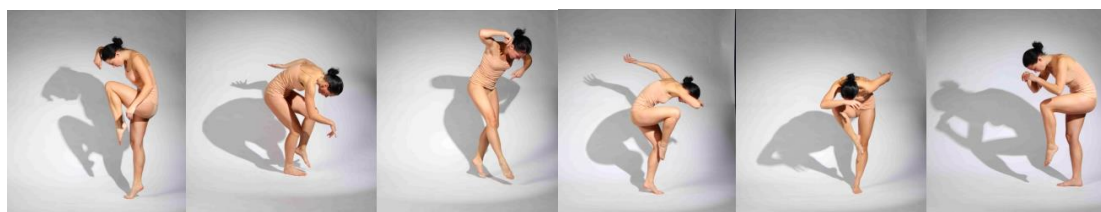
<sup>12</sup> NÁVRATOVÁ, Jana: časopis Taneční zóna, zimní číslo z roku 2005

<sup>13</sup> NÁVRATOVÁ, Jana: Editoriál časopisu Taneční zóna, zimní číslo z roku 2005

vyvolávajícího v divákovi dojem a vzpomínku na konkrétní místo a událost. Prostředí podtrhuje nebo doplňuje taneční choreografii, a tudíž je jeho správná volba velmi důležitá.

Osobně jsem chtěla prozkoumat téma tance z více stran. Proto jsem se rozhodla na čas přejít ze strany diváka a kameramana na pozici tanečnice. Zajímalo mě, jaké to je být na té „druhé“ straně, mít zodpovědnost za to, co předvedu před zraky lidí s pomocí hudebního doprovodu.

Před několika lety mě oslovila sochařka Barbora Daušová. Hledala pro svou sochu tanečnice inspiraci. Požádala mě, zda bych jí mohla zatančit krátký příběh. Podařilo se mi přenést slovní sdělení do obrazů, gest a mimiky. Celá taneční improvizace byla propojená s určitou představou několika zásadních pozic těla, o které sochařce šlo. Zde jsou fotografie tanečních pozic, které sloužily jako předloha pro sochu:



Fotografické studie pohybu pro sochu tanečnice, foto Bára Daušová

Tanec byl zaznamenáván kamerou a fotoaparátem ze všech stran. Spolupráce přinesla dobrý výsledek, který byl následně prezentován na výstavě v Plzni. Dostala jsem příležitost zatančit i na vernisáži s živým hudebním doprovodem. Musela jsem vyřešit kostým, zjistit, jak bude vypadat prostředí galerie, vymezit si taneční prostor, určit, jak zasvítím scénu, která byla určená pohledu výhradně pro diváky, ne pro kameru. Na místě jsem se poprvé setkala s hudebníky a popsala jim příběh, který zatančím. Domluvila jsem se s nimi, aby poznali, kdy se moje taneční představení blíží ke konci, a přizpůsobili tomu svůj hudební doprovod. Zjistila jsem, že se během představení musím naprosto soustředit na to, jak ovládat své tělo, jak vyprávět příběh prostřednictvím tance a zároveň komunikovat s hudebníky, kteří střídali rychlé a pomalé pasáže a především nezapomenout na diváky, komunikovat s nimi gesty a pohledem. Byl to obohacující zážitek. Tato nová zkušenost pro mě znamenala symbolický krok, který mě posunul blíž k tanečnímu světu.



### 3 RŮZNÉ ZPŮSOBY NATÁČENÍ TANCE

#### 3.1 Tanec pro kameru – Tanec ve filmu

Taneční choreografie je záměrně přizpůsobená kameře, film se skládá z mnoha záběrů různých velikostí, které jsou ve střížně pospojovány do jednoho celku. Kameraman podle záměru režiséra a choreografa vytváří vhodnou světelnou atmosféru. Kromě hudby se světlo stává dalším partnerem tanečníka.

Specifický žánr tanečního filmu screen dance je v podstatě hledáním nového tělesného vyjádření, experimentuje s formami pohybu, snímá je na kameru a uchovává jako důležitou stopu nebo záznam průběhu práce s tělem a myšlenkou. Filmové dílo může být inspirativní pro další choreografickou tvorbu. Pokládám si otázku, jak moc ovlivňuje technika, s pomocí které tanec zaznamenáváme, výslednou obrazovou prezentaci těla. Magda Španihelová se ve své knize Screen dance zmiňuje o čtyřech odlišných podobách technologického ztělesnění. Pojmenovává je takto: tělo pracující, poznamenané, tělo potlačované a mizející. Od prostého filmového záznamu pohybujícího se těla, tzv. tělo pracující, se s narůstající mírou použité techniky posouváme dále až po linii, kde je výsledná reprezentace tance stále více prostoupena a ovlivňována technikou, která může nabrat takové převahy, že začne vytlačovat přítomnost samotného těla na okraj.<sup>14</sup>

Natáčení tance pro kameru je zcela odlišné od natáčení, které jsem pojmenovala kamera pro tanec. Mám tím na mysli záznam představení v divadle, které je určeno výhradně divákům, kde kameraman má za úkol co nejlépe zaznamenat celé představení. Zde se tanečník nepřizpůsobuje kameře, ale kamera se musí přizpůsobit daným podmínkám prostoru sálu tak, aby představení nenarušovala. Nic se neděje speciálně pro kamery. Ty pouze přihlížejí tanečnímu představení a svým vlastním způsobem je snímají. Při natáčení tance pro kameru se však musí tanečník zcela přizpůsobit a s kameramanem spolupracovat. V tomto případě následuje zcela jiný postup práce tanečního snímání. Tanečník netančí pro diváky v sále, ale pro objektív kamery. Výsledný záznam je určený pro filmové a televizní diváky. Pro tanečnický je natáčení velice náročné, protože často musejí opakovat jednotlivé

---

<sup>14</sup> ŠPANIHELOVÁ, Magda. *Screen dance: tělo pro kameru*. Praha: Casablanca, 2010: 62.

pasáže. Choreografii mají rozdělenou na jednotlivé části. Jsou při natáčení zastavováni a s pomocí choreografa a režiséra zlepšují jednotlivé pohyby a výraz, dokud není jejich provedení dokonalé. Výhodou ve střížně bývá široká škála různých velikostí a typů záběrů. Film má schopnost vytvářet iluze a klamat zrak diváků.

Žánr tanečního filmu, jenž je založen na mnohdy téměř virtuózním nebo nevšedním lidském výkonu, je obecně specifický právě tím, že vytvořené obrazy tancujícího těla zpravidla zdůrazňují lehkost, ladnost, energičnost a především působivost tanečních sekvencí.<sup>15</sup>

Hlavním komunikačním a vyjadřovacím prostředkem postav ve filmech, které promlouvají skrze tanec, je stylizovaný pohyb a velká škála výrazových možností tance. Tento specifický žánr se vymezuje vůči muzikálům a klasickým tanečním filmům (jako je například film *Hříšný tanec*). Propracovanou montáží a důmyslně promyšlenými záznamy tance dokáží vytvořit nové pocity, asociace a významy, které se přirozeně začleňují do vyprávění příběhu. Témata těchto filmů začínají být společensky angažovaná a snaží se říct svůj názor, vyjadřují se složitěji a hledají jiné prostředky než doposud. Cesta tvorby čistě tanečních filmů, které vytvářejí uvnitř příběhu hluboké myšlenky a dokáží předat divákům silné emoce, je teprve na začátku.

Do této sekce tance pro kameru patří manipulace s časem, prostorem a rychlostí pohybu. Tanečník může zopakovat nepovedený úsek choreografie, je sledován a veden choreografem, který mu radí, jak danou pasáž zatančit lépe.

### **3.2 Kamera pro tanec – Natáčení tanečního představení**

Větší množství tanečníků má především zkušenost s tancem v divadle než s tancem před kamerou. V současné době však narůstá jejich zájem na spolupráci s filmaři, pro které je snímání tance obohacující zkušeností a zároveň výzvou. Jako kameramanka mám možnost přispět k propojení světa tance a filmu. Naučit se porozumět umění, které vládne přítomnému okamžiku. Díky zaznamenání tance na kameru a následnému zpracování a uchování obrazových dat se z přítomnosti stává minulost a zároveň budoucnost. Máme

---

<sup>15</sup> ŠPANIHELOVÁ, Magda. *Screen dance: tělo pro kameru*. Praha: Casablanca, 2010: 64.

možnost vidět taneční představení ze záznamu opakovaně, nechat se inspirovat a zdokonalovat své taneční i kameramanské dovednosti.

Představení je určené pro diváky v sále. Tanečník zatančí choreografii vcelku, má přímý kontakt se svým obecnstvem, které mu dává určitou odezvu. Choreografie není přerušovaná a emoční gradace tanečníků je celistvá. Nikdo nepřerušuje kontinuitu pohybů a příběhu jako při natáčení tance pro kameru. Je to pomíjivý, ale zato intenzivní zážitek jak pro diváka, tak pro tanečníka.

Kameraman má při natáčení jevištního tance několik znevýhodnění oproti natáčení choreografie přímo pro kameru. Zaprvé kameraman nemůže libovolně měnit a korigovat světlo a připravit zcela ideální podmínky pro natáčení. Světlo v divadle je nastavené pro pohled lidského oka, které se osvětlení přizpůsobuje. V divadle se často během jedné scény vystřídá celá paleta světelných hladin, což filmařům přináší mnoho problémů. Například část představení může být ve tmě, nebo si tanečník stoupne moc blízko ke světlu a je přexponovaný, problém může být také s ostřením v blízkých záběrech, které jsou v pohybu. Záznam představení, které se nebude opakovat, musí být dobře natočen napoprvé, protože by nepovedené záběry ve střížně chyběly. Většinou se záznam tanečních představení v divadle snímá více kamerami tak, aby byla pokryta rozmanitost záběrů a bylo zaručeno, že výsledné audiovizuální dílo bude celistvé.

Dalším faktorem, který hraje při záznamu divadelního představení velkou roli, je délka samotného představení a posléze i jeho filmového záznamu. Příliš dlouhá představení je posléze náročné zpracovat pro televizní formát tak, aby diváci udrželi svou pozornost a zájem. V některých případech nastává snaha upravit dramaturgicky jednotlivé inscenace pro televizní formát tak, aby byla pro diváky komunikativnější a lépe přijatelná. Divadelní a filmový jazyk je odlišný, pracuje s rozdílným rytmem a načasováním. U tanečních představení v divadle hraje velkou roli celkový obraz. Ten je třeba citlivě nasnímat a s rozmyslem volit velikosti záběrů. Malíř namaluje obraz, spisovatel napíše knihu, sochař vytvoří sochu. Jejich dílo zůstává viditelné pro mnoho lidí po dlouhá léta. Ale tanečníci tvoří především pro přítomnou chvíli, je to síla okamžiku. Záznam tance slouží k archivaci a dává lidem možnost znovuobjevit toto křehké umění, plné energie, života a poezie.

Jelikož se dnešní způsob života stále zrychluje, mění se i požadavky diváků. Bývají často roztržití, protože je od soustředění při sledování filmu ruší například chod domácnosti, její další členové nebo reklama. Pro udržení pozornosti je třeba vytvořit specifický filmový čas reprezentovaný střihem a jeho jiným pojetím času. Na výsledném střihu záznamu pracuje choreograf představení společně s filmovým režisérem a střihačem. Pro choreografy je tato problematika času velice náročná. Musí choreografii, která byla původně vytvořená pro divadlo, upravit tak, aby fungovala ve filmu a nebyla zdlouhavá.

Na FAMU jsem o natáčení tance hovořila s panem kameramanem Josefem Špeldou. Doporučil mi navštívit inscenaci *Chvění* od choreografa a tanečníka Petra Zusky. Na webových stránkách Národního divadla jsem se dočetla, že baletní představení *Chvění* získalo Výroční cenu portálu Opera Plus za nejlepší choreografii, která je inspirovaná básní Vladimíra Holana „*Poslední*“. „Odráží nejistoty našich životů, to, že neměnnost světa je jen zdání. Petr Zuska při tvorbě své choreografie skládal symbolický obraz rozechvělého světa – s celou jeho anonymní povrchní identitou – jako protiklad zoufalému výkřiku každého z nás: Ale co já?“<sup>16</sup>

Představení s názvem *Chvění* jsem viděla v Národním divadle z první řady v přízemí. Seděla jsem blízko tanečníků a hudebníků, obdivovala důmyslně a jednoduše řešenou scénu. Nádherný světelný design, který umocňoval napětí a vhodně doprovázel tanečníky, zároveň napomáhal ve vhodný okamžik skrývat či naopak zdůraznit jejich bytí a podpořit příběhovou linku. S choreografem Petrem Zuskou jsem o pár měsíců později udělala rozhovor o natáčení jeho tanečních inscenací a zkušenostech se záznamem tance. Celý rozhovor je v příloze diplomové práce.

---

<sup>16</sup> <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/10771>

### 3.3 Dokumentární záznam tance

K dokumentárním filmům lze zařadit filmy o životě a tvorbě tanečních choreografů a tanečnicků. Velkou výhodou režiséra a kameramana je, když se jim podaří začlenit do tanečního prostředí a získat důvěru lidí, o kterých film natáčí. Když projeví filmaři zájem, porozumění a pokoru, spolupráce proběhne dobře a odměnou je pěkný film. Důležité je lidi, o kterých budu natáčet, poznat, popovídat si a společně naplánovat natáčení, aby věděli, co mohou očekávat. V dnešní době je z pozice tanečnic, tanečnicků, souborů, choreografů a divadel velký zájem o pořízení dokumentárního záznamu tanečních vystoupení, workshopů nebo taneční improvizace. Potřebují záznam pro svou prezentaci, reklamu nebo sami pro sebe jako zpětnou vazbu a archivaci své práce.

Když se vrátím k počátkům filmové tvorby, lze říci, že jak se během doby měnily podoba a zájem o samotný film (od pouťové atrakce k svébytné umělecké disciplíně), měnily se také ambice a představy, se kterými k němu taneční umělci přistupovali. Zpočátku se v tanečních kruzích filmu využívalo především jako dokumentárního prostředku.



Fotografie ze záznamu workshopu, který jsem natáčela pro Tinu Breiovou v roce 2017

Prostřednictvím tanečnice Terezy Hradílkové jsem se seznámila s vynikající tanečnicí Tinou Afiyan Breiovou, která chtěla natočit záznam svého třídenního tanečního workshopu. Dostala jsem absolutní volnost a měla možnost natáčet v centru dění, přímo mezi tanečníky a tanečnicemi, kteří se pod vedením Tiny pohybovali v celém prostoru tanečního sálu. Vypůjčila jsem si malý gimbal, který udrží obraz při pohybu s kamerou stabilní. Po celou dobu workshopu jsem natáčela z ruky, byla stále v pohybu a hledala vhodné úhly pohledu. Zpočátku jsem se držela více stranou a snímala dění v sále z boku nebo z frontálního pohledu. Díky tomu, že mě tanečníci mezi sebe přijali, brali mě jako přirozenou součást svého kolektivu. Naplno jsem se věnovala tanci s kamerou, současně

s nimi tančila, pozorovala jsem dění a snímala jednotlivce i celou skupinu podle vlastního citu. Během krátkých přestávek jsem konzultovala natočený záznam s Tinou. Natočila jsem dynamický záznam, který zdokumentoval vše podstatné.

### 3.4 Experiment pro tanec a kameru

Když zazní slova experimentování s filmovým obrazem, který se vztahuje k tanci, jako první si vybavím tvůrčí osobnost filmařky jménem Maya Deren. Tato filmařka byla na svou dobu velmi pokroková. Nebála se ve svých filmech experimentovat s obrazem. Využívala například zvláštních úhlů kamery a novou techniku stříhové skladby.



Fotografie z filmu *Ritual in transfigured time* z roku 1946

Příkladem filmové tvorby s tanečními prvky je film s názvem *Ritual in transfigured time* z roku 1946 jehož kameramankou byla Hella Heyman. Společně s Mayou Deren a choreografem Frankem Westbrookem vytvořili 15 minutový film s tanečními scénami. Některé scény mi vizuálně připomínají film *Touched* od Davida Hintona z roku 1994. Konkrétně myslím filmovou scénou na začátku filmu, která se odehrává v interiéru. Okolo sebe ladně chodí spousta lidí, dotýkají se, dívají se na sebe nebo se mjejí. Záběry jsou nejčastěji snímány v polocelku a polodetailu. Kameramanka se pomalu pohybuje mezi herci a sleduje akci.



Fotografie z filmu *Ritual in transfigured time* z roku 1946, přechod z interiéru do exteriéru pomocí záběrů v detailu

Ve svých filmech Maya Deren zobrazuje ženské tělo v neustálém pohybu tak, aby bylo aktivním hybatelem děje. Zdůrazňuje jeho akční potenciál a snaží se o zobrazení těla jako složky „ovládající“ děj, nikoliv jako složku kamerou „kontrolovanou“.<sup>17</sup>

Hledání nových možností snímání tance, těla a pohybu. V tomto případě je dovoleno zapojit naplno svou fantazii a zkoušet, co dokáže tanečník společně s kameramanem a režisérem vymyslet a zrealizovat. Může se jednat o natáčení tance ve velkém detailu nebo jen v siluetách, protisvětle, mlze, dešti, vytvořit barevné prostředí a použít k práci různé druhy materiálů. Nastavením kamery lze manipulovat například s rychlostí pohybu, který můžeme zpomalit nebo naopak zrychlit. Nastavením clony a ostroty obraz střídavě rozostřit, zaostřit, ztmavit nebo záměrně přesvětlit. Lze pracovat s barvou nebo zvolit černobílý obraz. Podle záměru a představ tvůrců je nejlepší natočit co největší část akce na kameru a jen to nezbytně nutné dodělat v postprodukci.

V případě, kdy tanečník improvizuje na hudbu, může kameraman díky rytmu lépe předvídat taneční pohyb. Výhodou je, když umí kameraman vnímat hudbu. Nedávno jsme s tanečnicí Terezou Hradilkovou a režisérkou Kari Šulc zkoušely natáčet taneční experiment v divadle Ponec. Zde jsme měly čas a prostor natočit v detailních záběrech části rozpohybovaného těla tanečnice při přeskoku přes švihadlo. Podstatnou roli hrál světlý kostým s třásněmi. Ten jsem snímala v blízkém záběru a protisvětle. Záběry najednou připomínaly mořské medúzy v tmavém moři. Tento experiment nás velice bavil a přinášel nám velké

<sup>17</sup> [https://cs.wikipedia.org/wiki/Maya\\_Deren](https://cs.wikipedia.org/wiki/Maya_Deren)

množství inspirace, nápadů a objevů. Ve výsledku vznikl abstraktní obraz rozpohybovaného těla tanečnice, který uvnitř detailních záběrů odhaluje další formu života. Prostřednictvím černého pozadí, těla tanečnice, jejího kostýmu a světel jsem vytvořila kontrastní scénu, kde jsem se soustředila výhradně na tanečnici. Pozadí sálu bylo záměrně utopené ve tmě tak, aby nerozptylovalo pohled diváků. Na experimentování s natáčením tance se mi líbí, že každý ze zúčastněných může improvizovat a v procesu tvorby hledat, zkoumat, zkoušet, objevovat, naplno se zapojit a spolupracovat.

### **3.5 Pomocný záznam pro choreografa a tanečníka**

V dnešní době si téměř každý tanečník pořizuje během své práce na choreografii videozáznam, aby mohl prostřednictvím natočeného materiálu zpětně hodnotit své jednotlivé kroky a taneční pasáže. Tato možnost kontroly je při vývoji choreografie velice prospěšným pomocníkem. Slouží podobně jako zrcadlo umístěné v tanečních zkušebních sálech. K dispozici je velké množství digitálních zařízení, která umožňují pořídít videozáznam pro tyto účely v dostatečné kvalitě. Tanečníci si mohou natočit svůj tanec například na mobilní telefon, tablet, notebook, fotoaparát nebo kameru. Záznam si pořizují sami nebo požádají jiné tanečnický, aby jim video natočili. V situacích, kdy mají tanečníci zájem o pořízení profesionálního záznamu, osloví kameramana. Kvalitně natočené a sestříhané taneční video pak lze použít například k propagaci představení a obeznámení diváků s existencí souboru. Představí jejich taneční styl a témata, kterými se zabývají. V neposlední řadě taneční záznam slouží tvůrcům jako jeden ze způsobů „trvalého“ uchování jejich práce.



## 4 SNÍMÁNÍ TANCE

Na jedné straně máme prostor určený tanečníkům, vymezený velikostí jeviště, na straně druhé prostor omezený velikostí záběru kamery. Setkala jsem se s tanečním choreografem, který si přál co nejmenší zásah do svého díla. Vyžadoval, aby kamera zůstala nehybná, postavená v jedné pozici a velikosti záběru. V tomto případě si mohl choreograf pořídit záznam bez pomoci kameramana. Zkrátka postavit kameru na stativ, správně ji nastavit, zapnout a odejít. Myslím si, že je potřeba, aby se tanečníci s kameramany navzájem shodli, obohacovali se o nové zkušenosti, naslouchali si, inspirovali se a společně vytvářeli nová hodnotná díla.

Důležitým společným rozhodnutím kameramana s tanečním choreografem je volba úhlu záběru. Může zahrnovat nadhled, podhledy, centrální nebo jiné záběry podle jejich představ. Taneční choreograf může napomoci v určení nejlepšího úhlu pohledu na konkrétní taneční pasáže, protože svou choreografii dokonale zná. Dalším úkolem kameramana je výběr velikostí záběrů, ty je také dobré konzultovat s tanečním choreografem, který může poradit, na které části těla se během natáčení choreografie soustředit v detailu a kdy použít výhradně záběr na celek.

Film s jeho možností pořizovat detailní záběry poskytuje choreografům příležitost uvažovat o pohybech samostatného tancujícího těla vytrženého z taneční choreografie a zkoumat právě tyto minimalistické rozzáběrované pohyby a především jejich význam. Ten je pak snadno rozpoznatelný i pochopitelný pro široké divácké spektrum. Publikum hodnotí a zkoumá způsob pohybu, jenž je mu dobře znám, především proto, že ho samo aktivně používá. Filmové studie gest, ale i různorodá taneční modifikace gestických pohybů tak choreografům poskytují nový prostor pro aplikaci jiného typu tance, který není možný uvést v jevištní podobě.<sup>18</sup>

Díky novým technologiím, které se stále vyvíjejí a zdokonalují, se daří filmařům společně s tanečníky vytvářet nevšední pohled na umělecké pohybové schopnosti lidského těla. Výběr prostředí pro taneční choreografie je nepřeborný. Lze zobrazovat tanec ve městě, v krajině, interiéru nebo vytvořit

---

<sup>18</sup> ŠPANIHELOVÁ, Magda. *Screen dance: tělo pro kameru*. Praha: Casablanca, 2010: 56.

zcela neutrální prostředí tak, aby byla veškerá pozornost soustředěná výhradně na výkon tanečnicků. Mám na mysli prostředí ateliéru, celé černé, bílé nebo jednobarevné, kde se úmyslně ztrácí možnost orientace v prostoru. Pro diváka to znamená, že veškerou svou pozornost zaměří na umělce a jeho pohyb. V tomto případě lze docílit mnoha vizuálních efektů, manipulací s pohybem těla, které se zdánlivě odpoutává od zemské přitažlivosti. Zachytit tanec ze všech možných úhlů a vhodně zvolit ohnisko objektivu. Díky obrazové iluzi mohou lidé ve filmu tančit hlavou dolů, nebo létat vzduchem, tančit bez odpočinku, zpomalit a dokonce zastavit čas ve chvíli výskoku, roznožky nebo otočky. Nové technologie poskytují tvůrcům filmu neobvyklou manipulaci s výkony tanečnicka. Množství možností záznamu tance může svádět tvůrce filmu k podbízivému, povrchnímu zaujetí diváků: šokovat, překvapit a působit přehnaně.

U složitých záběrů, při kterých počítají tvůrci filmu s vizuálními efekty, díky kterým přetvoří reálné prostředí nebo umožní tanečnímu tělu předvést téměř nemožné pohyby, musí tvůrce počítat s tím, že se tanečník zcela podřídí a plně spolupracuje s kameramanem a filmovým týmem. Při snímání tance pro kameru se musí tanečníci naučit vnímat prostor mezi svým tělem a kamerou, soustředit se na to, aby tančili v prostoru, který jim režisér s kameramanem předem určí, avšak neubrat na svém uměleckém tanečním výkonu. Na vytváření vhodné atmosféry a prostoru se podílejí architekti, scénografové a kameramani se svým týmem.

Velmi důležitou roli hraje světlo. Je nepostradatelným partnerem pro filmaře, tanečnický i diváky. Podílí se na kvalitě filmu a především jeho vzniku. Při natáčení divadelního představení například není výjimkou, že scéna začíná v úplné tmě, aby diváci měli možnost zbystrit a zapojit ostatní smysly. V takovém případě je výhodné zvolit záběr celku tak, aby po rozsvícení mohli být zachyceni všichni účinkující. Do té doby nezbyvá než snímat zvuk. Při natáčení vznikají momenty překvapení, se kterými je třeba si poradit a reagovat co nejrychleji, aby neunikly zásadní okamžiky, bez kterých by nebyl záznam kompletní.

Taneční záznamy častěji pracují s pohybem uvnitř filmového záběru. Ale vzhledem ke zdokonalování techniky (se kterou se lépe manipuluje, je odlehčená a finančně dostupnější), se začíná experimentovat a využívat záběrů

s kamerou pohyblivou. Například lze pracovat se steadycamem, díky kterému se může kamera s naprostou volností pohybovat okolo tanečnicků a ladně proplovat prostorem bez rušivých otřesů.

## 5 FILMY

K úvaze a komentáři jsem si vybrala dva odlišné filmy. Spojuje je téma tance, ukazují, co jsou lidé schopni kvůli tomuto umění podstoupit. Jsou to příběhy lidí, kteří jsou odhodláni do tance vložit svou duši a projít náročnou a bolavou cestou s viděním slávy. První film *Dancer* je natočený na digitální techniku a jeho součástí jsou i amatérské záběry. Ty se pak ve střížně kombinovaly se záběry profesionálů. Kamera se zaměřuje výhradně na osobu mladého tanečníka Sergeje Polunina. Ten si některé záběry, které jsou použity ve filmu, dokonce pořizuje sám jako pomůcku při vytváření choreografie.

Druhý snímek *Červené střevíčky* od režisérů Michaela Powella a Emerica Pressburgera je natočený na barevný filmový materiál Technicolor. Pro tento film je určující kamera Jacka Cardiffa. Pracuje podobným způsobem jako malíř, který však místo štětce používá kameru. Cardiff citlivě pracuje s obrazovou kompozicí a barevnými filtry. Kamera Jacka Cardifa zdánlivě tančí s protagonisty a proniká do jejich duše. Obzvláště fascinující je brilantně nastříhaná čtvrt hodinová baletní sekvence, která velmi inovativně odráží myšlenky tančící protagonistky.<sup>19</sup>

### 5.1 Dancer

Filmový dokument *Dancer* měl světovou premiéru v USA v září 2016 a hned poté, v listopadu 2016, proběhla slavnostní premiéra v Praze. Za vznikem ojedinělého dokumentu stojí režisér Steven Cantor a filmová producentka Gabrielle Tana. Jeho natáčení trvalo téměř pět let a probíhalo na různých místech světa.<sup>20</sup>

Film zobrazuje taneční svět, který je na první pohled krásný, ale uvnitř bolavý. Film dokumentuje život tanečníka Sergeje Polunina, který se od dětství věnoval tanci, nastoupil na profesionální dráhu a ve svých devatenácti letech se stal historicky nejmladším sólistou Královského baletu v Londýně. Ve filmu jsou použita kromě profesionálních záběrů i domácí videa, která natáčela jeho rodina, přátelé nebo sám Polunin. Tvůrci filmu zaznamenali různé výpovědi

---

<sup>19</sup> <http://filmserver.cz/clanek/2723/cervene-strevicky/>

<sup>20</sup> [www.narodni-divadlo.cz](http://www.narodni-divadlo.cz), Sezona 2016/2017

prozrazující, co všechno byla rodina ochotná podstoupit, aby vydělala peníze a mohla dopřát Sergejovi nejlepší taneční vzdělání. Otevírá se mi nový pohled, nahlížím do soukromí člověka, který obětoval většinu svého života tanci. Dívám se do zákulisí a vidím mladého muže, který se před představením dopuje povzbuzujícími prostředky a léky proti bolesti. Na jevišti pak ze sebe vydává to nejlepší, co dovede, nešetří se a v tu chvíli se nejspíš ocitá v jiném vnitřním světě a rozpoložení.

Film je poskládán z jednotlivých záznamů z prostředí divadla, v tanečním sále, v přírodě i speciálně nalezeném interiéru pro konkrétní taneční filmový záznam pro kameru. Ve filmu jsou použity také amatérské záběry z vystoupení, které měly sloužit jako vzpomínka pro Sergeje a jeho rodinu. Některé záběry si natáčel Polunin sám tak, aby mohl díky videozáznamu zhodnotit svůj taneční výkon a vidět sám sebe jinak než v odrazu zrcadla.

Ve filmu se představuje široká škála možností jak uchopit pohyb, pracovat s ním v prostoru a rozčlenit ho tak, aby splnil tvůrčí očekávání v rámci dvourozměrného projekčního zobrazení. Lze si vědomě hrát s plochou. Příkladem tance pro kameru může být závěrečná scéna z filmu, kterou natočil světoznámý umělec David LaChapelle se svým filmovým štábem na Havaji. Sergej v tomto čtyřminutovém záběru předvedl tanec plný dynamiky, emocí a úchvatných tanečních figur, které na diváky zcela jistě zapůsobí. Choreografii zatančil na hudbu mladého skladatele jménem Andrew Hozier-Byrne, známého jako Hozier. Ten v roce 2013 debutoval svým albem *Take Me to Church*, které obsahovalo stejnojmenný singl. Ve filmu se Sergej svěřuje svému nejlepšímu kamarádovi a zároveň spolužákovi jménem Jade Hale-Christofi o svém záměru ukončit taneční kariéru. Žádá ho, aby mu pomohl vytvořit choreografii na píseň *Take Me to Church*.



Sergei Polunin,  
"Take Me to Church"  
od Hoziera,  
režie David LaChapelle

Ve filmu je natočená část zkoušky, kde Sergej se svým kamarádem vytváří choreografii. V jedné scéně divák sleduje postup práce na choreografii, kdy prvotním impulzem je myšlenka. Hudba přináší tanečnickům inspiraci, při jejím poslechu procítí rytmus a poté se snaží vybudovat příběh. Sergej Polunin na sobě tvrdě pracoval, překonával osobní a rodinné problémy. Došel do fáze, kdy byl rozhodnutý ukončit svoji profesionální taneční kariéru, která mu mnohé dala, ale i vzala. Poslední tanec v režii Davida LaChapella není podle jeho slov videoklip, ale opravdové představení Sergejova umění, jeho fyzická, výšky jeho výskoků. Je to svým způsobem klíč.

Před samotným natáčením se Sergej vkleče na zemi připravuje na svůj vrcholný tanec. U tohoto záběru zazní dvě věty: „Zatančil jsem všechno, co jsem chtěl. A teď chci svůj normální život.“ Následuje vrcholná taneční scéna, ke které vytvořil choreografii Jade Hale-Christofi. Sergeje dobře zná, a proto se mu daří zhotovit citlivé a zároveň emocionální dílo. V dokumentárním filmu *Dancer* je tato část jedinou celistvou taneční scénou. Jinak jsou zde zaznamenány jen krátké taneční pasáže z různých představení.

Filmaři vybrali krásnou lokaci. Jemně propojuje interiér dřevěného světlého domu s přírodou za okny. Prostor sám o sobě působí velice příjemně a esteticky. Hezká architektura se snoubí s bujnou venkovní zelení a tanečník tam díky svému jednoduchému tělovému kostýmu zapadá. Obraz působí čistě a vzdušně. Divák se může nerušeně soustředit na taneční výkon, výraz a příběh plný emocí. Taneční pasáž jsem si pouštěla několikrát a pokaždé jsem se na ni snažila dívat jinak. Poprvé jsem se soustředila na samotný tanec, plný neuvěřitelných skoků, otoček a dalších kreativních tanečních pohybů. Podruhé jsem vnímala více prostor a jeho využití pro velký rozsah pohybů. Zaujala mě

volná plocha interiéru s vysokým stropem. Zdi interiéru ohraničují taneční prostor, limitují pohyb nebo se stávají nástrojem, který lze při tanci využít. Například se o ně může opřít nebo se od nich odrazit. Napotřetí jsem sledovala pohyb kamery, která tanec zaznamenávala postupně z různých směrů a úhlů. Kameraman musel být dopředu obeznámen s celou choreografií a vidět na zkouškách rozvržení pohybu v prostoru. Musel neustále sledovat tanečníka a snažil se vhodně záběry komponovat.

Hudba určuje tempo, vede tanečníka, ale zároveň napomáhá kameramanovi s dobrým načasováním a vhodnou rychlostí pohybu kamery. Styl snímání je zde minimalistický. Neznamená to však, že by měl být obrazově a dramaturgicky jednotvárný. V podstatě se jedná o čtyři opakující se záběry. Čtyři postavení kamery jsou vymyšlené smysluplně a velmi hodnotně. Časté je horizontální a vertikální švenkování a jízda kamery. Je to jedna z ukázek, jakou formou lze natočit kvalitní záznam tance. Obrazové pojetí této choreografie je spíše dokumentárního rázu. Zaznamenaný tanec není vizuálně přesycený, svoji formou pěkně zapadá do filmu. Myslím si, že měl kameraman mnohem větší prostor pro exhibici obrazem, ale právě umírněnost a jednoduchost snímání této choreografie je na místě a má svoji přidanou hodnotu. V jednoduchosti kameramanského pojetí vyniká především to, o co jde především, tanec je plný energie a emocí.

Přirozené světlo, jež je modelováno pouze dýmem, vytváří iluzi prostoru a jistou jedinečnost. Díky dýmu jsou vidět světelné paprsky, které dotváří prozářenou atmosféru. V některých okamžicích mám pocit, že tanečník září. Jediné, co mi v tanečním spotu chybí, jsou blízké záběry na obličej tanečníka. Obraz je poskládán především z celků a polocelků. Může se tak jednat o jisté obrazové uvolnění pomocí širších záběrů, aby vyzněl pohyb celého těla.

## 5.2 Červené střevíčky

Režiséry filmu *Červené střevíčky* z roku 1948 jsou Michael Powell a Emeric Pressburger. Kameramanem je Jack Cardiff, hlavní roli baletky Vicky ztvárnila Moira Shearerová. Předlohou pro tento film byla pohádka Hanse Christiana Andersena. Hudbu k filmu složil Brian Easdale, za ni získal následně Oscara. Film získal i mnoho dalších významných ocenění a dle kritiků jde o jeden ze skvostů světové kinematografie.

Filmem prostupují tři výrazné postavy, jejichž životy se postupně propojují a ovlivňují jejich vzájemné vztahy. Začátek filmu se odehrává v divadle. V loži sedí mladá dívka s korunkou. Se zaujetím se dívá na taneční představení. To je první seznámení s hlavní hrdinkou Vicky. Dále se divák seznámí s postavou mladého hudebního skladatele Juliána a poté s osobou váženého baletního impresária Borise Lermontova. Tanečnice Victoria přijímá angažmá ve špičkovém baletním souboru. Ví, že kariéře primabaleríny musí obětovat všechno, neváhá však opustit profesionální výšiny kvůli soužití s milovaným mužem. Po čase se baletka vrací zpět ke své osudové roli v titulním baletu.

Hlavní role baletky v Lermontově hře *Červené střevíčky* je o dívce, která si obuje začarované střevíčky a nemůže přestat tančit. Příběh baletky končí tragicky. Ve hře se dívka utančí k smrti. Vyzutím střevíčků končí divadlo i život tanečnice. *Červené střevíčky* jsou symbolem mocné touhy po umění, která člověku nedá spát.



Fotografie z filmu *Červené střevíčky* z roku 1948

Legendární patnáctiminutová baletní sekvence začíná jako divadlo. Scéna je řešena krásným výtvarným ztvárněním a doplněna úchvatnými vizuálními efekty. Divadelní scény jsou snímány filmovým způsobem. Nejprve kamera



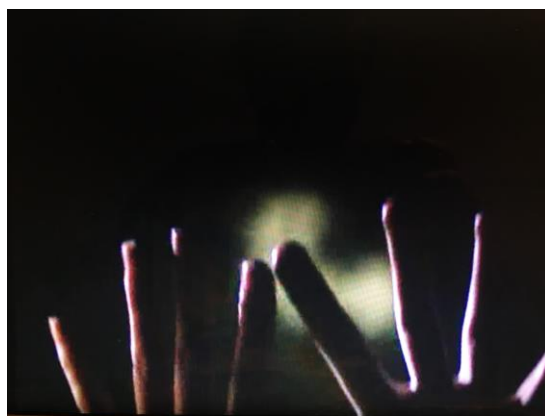
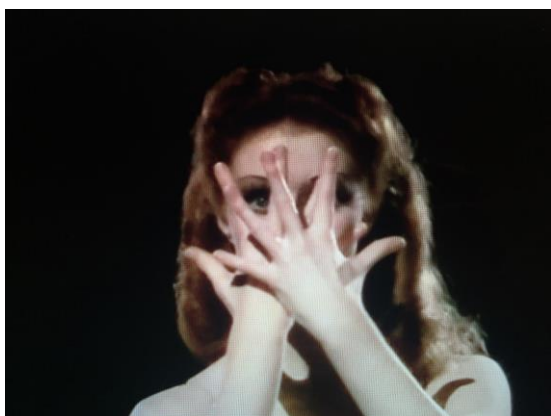
snímá velký celek, poté celek a detaily, které zdůrazňují výrazy a gesta hlavní představitelky. V této baletní sekvenci mě zaujaly zejména vizuální efekty, které představují vnitřní vidinu tanečnice. Dívka například spatří ve výloze červené střevičky a představuje si, jak v nich tančí – postava je průhledná a nadpřirozená. Nebo rychlé a efektní nazutí červených balerín, které samy stojí na špičkách. Tanečnice do bot ladně naskočí a tančí dál. Kouzelné provedení umělecké scény představující svět, který tanečnici obklopuje. Efekty kouře, letu tanečnice do jiných prostředí, souboj s červenými střevičky a kouzlem. Dívka ve hře prožívá beznaděj a vyčerpání. V jedné scéně tanečnici podává švec nůž, kterým si chce dívka sundat červené boty. Nůž se však promění ve větvíčku a poté, co ji baletka odhodí, stává se opět nožem. Další trikovaná scéna je s poletujícím kusem novin, které se náhle promění v papírového tanečníka a poté v muže, který s dívkou tančí.



Fotografie z filmu *Červené střevičky* z roku 1948

Kameraman Jack Cardiff se soustředil na přesnou obrazovou kompozici, využíval barevných filtrů a dokázal pracovat s plynulým pohybem kamery, která tančí společně s protagonisty. Co se týká vyjadřovacích prostředků kameramana, kombinoval statickou kameru s pomalým a rychlým švenkováním a občas využil dynamické kamerové jízdy. Velká část záběrů byla natočena v celku a polocelku. Díky tomu ve filmu vynikly velikosti záběrů snímáné v detailu. Jack Cardiff se stal výtvarníkem celého filmového obrazu a udržel jednotný vizuální styl, který napomohl k ucelení díla. Kameraman se rozhodl použít velkou hloubku ostrosti, díky níž zdůraznil prostor, ve kterém se postavy nacházejí. Pro tento záměr zvolil širokouhlé objektivy. Světelná atmosféra v tanečních scénách byla většinou divadelně nasvícená, používal horní kužel

světla, který sledoval hlavní tanečnici. Kameraman používal přední doplňkové světlo a zadní kontra světlo. Ve scéně nechával záměrně tmavší a světlejší místa, aby s pomocí světla a jeho světelného poměru vybudoval prostor a vytvořil vhodnou atmosféru. Prostřednictvím proměny světla na scéně, jejich intenzity, směru, úhlu dopadu a použitím barevných filtrů napomáhal vyprávět příběh. Filmaři hojně využili scénické, kamerové a laboratorní triky. Můžeme vidět spoustu prolínaček z jednoho prostředí do druhého, stop triky a perspektivní triky.



Fotografie z filmu *Červené střevíčky* z roku 1948

V dramatické části taneční scény použil kameraman subjektivního pohledu tanečnice přes její ruce a poté přeostril na tanečnický v pozadí. Na vzniku *Červených střevíčků* se podílely různorodé umělecké i technické profese a vytvořily tak kompaktní a dobrý film.

### 5.3 Významní tvůrci tanečních filmů

#### Carlos Saura

Jedním z nejvýznamnějších tvůrců tanečních filmů je španělský režisér Carlos Saura. Mezi Saurovy nejlepší filmy patří trilogie *Krvavá svatba* (1981), *Carmen* (1983) a *Čarodějná láska* (1986), již prostupuje silná autorská spolupráce s choreografem a interpretem Antoniem Gadesem. Jejich společná díla vycházejí z tradice flamenca, což se ve filmech odráží v podobě značného využívání a analýzy tohoto tanečního stylu, jeho rytmu, kroků, póz i emocí,

které navíc podtrhují jejich začleněním do tradičních příběhů a mýtů, jež vychází z identického kulturního prostředí.<sup>21</sup>



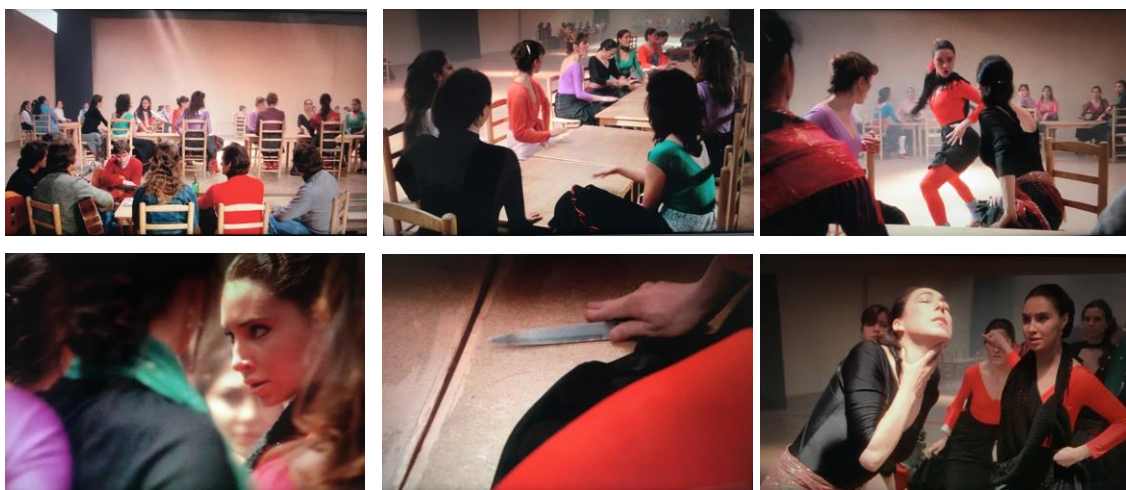
Fotografie z prvního záběru filmu *Carmen* z roku 1983

Fotografie z prvního úvodního minutového záběru *Carmen*. V jednom dlouhém záběru se mění velikosti záběrů, rovina pohledu kamery (z nadhledu se kamera dostává do roviny očí), záběr je nejprve statický, poté v pohybu. Ukazuje celek prostředí a poté pomalu přechází do detailu tváře. Filmaři pro efekt změkčení obrazu použili v místnosti malé množství dýmu.

Saurovi se ve filmu *Carmen* podařilo posunout rovinu dávného příběhu lásky a smrti, kde prostřednictvím filmové řeči téma více přiblížil publiku. Režisér se rozhodl film zobrazit dvojím pohledem, divák nikdy přesně neví, co je fikce, kde končí a kde začíná skutečnost. Kameraman Teo Escamilla střídal statické záběry s pomalým pohybem kamery, která se během příběhu k postavám přibližuje. V prvním záběru filmu snímá kamera celek sálu mírně z nadhledu a během minuty se pomalým pohybem přibližuje do detailu hlavního představitele, který hledá mezi tanečnicemi Carmen. Kameraman využívá pro své vyprávění obrazem plynulého pohybu kamery. Jednotlivé scény byly prostorově jednoduše řešené, režisér s kameramanem se soustředili především na vyprávění příběhu.

Ve filmu je několik velice dynamických scén, kde kamera pomáhá přirozeným způsobem zobrazit atmosféru a blízkými záběry podporuje momenty, díky kterým se může divák lépe vcítit do jednotlivých postav a jejich rozpoložení. Například divák vidí ve velkém celku ženy, jak na sebe útočí tancem. Silou dupů podporují dynamiku. Kamera se přiblíží do polodetailu k hlavním soupeřkám, které kolem sebe krouží. Po chvíli souboje mezi ženami nastane zlom, Carmen soupeřku pořeže.

<sup>21</sup> ŠPANIHELOVÁ, Magda. *Screen dance: tělo pro kameru*. Praha: Casablanca, 2010: s.54



Fotografie z filmu *Carmen* z roku 1983

Režisér používá filmové detaily, které jsou zároveň důležitým prostředkem ve flamencu, kde je kladen důraz právě na detail - výrazu, pohybu a gesta. Další z prvků charakteristických pro flamenco je zvuková složka. Například narůstající hluk ve scéně je náhle vystřídán naprostým tichem. Dochází se kontrastu, na kterém je často postavena dramaturgie.

Na konci filmu *Carmen* Antonia odmítne se slovy, že už ho nemiluje, ten neudrží svou zlost a zabije ji. Carmen klesá na zem, kamera se zvedá do pohledu na Antonia s nožem v ruce, který strnule stojí nad jejím mrtvým tělem. Poté kamera oba milence opouští a otáčí se do prostoru studia.



Fotografie závěrečného záběru filmu *Carmen* z roku 1983

Na tomto filmu je vidět kompaktní spolupráce režiséra s choreografem. Tento taneční film není jen zachycením tanečního představení. Carlos Saura v *Carmen* důmyslně využil práci s možnostmi filmového jazyka. Například prolínání dvou rovin reality-inscenace, využil stylizace scény a osvětlení, pracoval s významovou složkou střihové skladby. Toto dílo je perlou mezi tanečními filmy.



Poslední záběr z filmu *Carmen*

Ve svých pozdějších tanečních filmech nechává Saura vstupovat do obrazu filmovou technikou, přiznává divadelní stylizaci, klade střídavě důraz na detaily i na celkový výraz tanečních pohybů. Líbí se mi, že je v tanečních scénách vidět rozdíl mezi plně soustředěnými tanečníky, kteří jsou v absolutním napětí a pozdějším přirozeném uvolnění těla. Saura se tak se svými díly a přístupem badatele pohybuje téměř na hranici dokumentu.<sup>22</sup> Carlos Saura si vytvořil vlastní styl snímání tance. Zůstává mu věrný a dál se zachycením pohybu před kamerou neexperimentuje.

### **Pina Bausch**

Ráda bych zde zmínila též velkou osobnost světa tance, kterou byla žena jménem Pina Bausch, německá tanečnice a choreografka. Ovlivnila zásadním způsobem tanec a divadlo poslední třetiny dvacátého století. Pina měla také řadu hereckých zkušeností.

Po nenadálé smrti Piny Bausch vznikl film "in memoriam", který zachycuje její klíčová díla a vzpomínky nejbližších spolupracovníků.



Fotografie z filmu *Pina* z roku 2011

Film je strhující cestou do světa gest a emocí, do krajiny duše zobrazené tělem. Režisér Wenders film natočil jako poctu choreografce. Dokumentární film se

<sup>22</sup> ŠPANIHELOVÁ, Magda. *Screen dance: tělo pro kameru*. Praha: Casablanca, 2010: 54.

jmenuje *Pina – Tančeme, tančeme, jinak jsme ztraceni* a byl prvním evropským hraným 3D filmem.<sup>23</sup>

O mimořádnosti života a tvorby Piny hovoří film výhradně tancem. Je určený především milovníkům moderního tance a divadla, kteří se umějí do děje vyprávěného pomocí tance ponořit a vnímat řeč těla. Na plátně můžeme vidět spolupráci dvou tanečnicků, nebo velkou skupinou lidí. Oceňuji řadu nápadů a propojení tanečních příběhů s prostředím, které na první pohled diváky zaujme. Film je přehlídkou moderního tance, který pracuje s řadou rekvizit, je zasazený do prostředí města, interiéru i přírody.

### **David Hinton**

Inspirativní jsou pro mě například taneční filmy uskupení s názvem DV8 Physical Theatre z Londýna. Jejich choreografem je Lloyd Newson. Na některých snímcích s DV8 spolupracoval také režisér David Hinton. Natočil například *Dead Dream of Monochrome Men* (1989) nebo *Strange Fish* (1993). Z těchto filmů mám dojem, že tanečníci úzce spolupracují s kameramanem při citlivém zachycení jednotlivých tanečních sdělení. V souladu s prostředím dokázali tanečníci navodit řadu emotivních nálad a přenesli je na diváky. Předvedli pohyby znázorňující radost, osamělost, bolest, žárlivost, živočišnost, bláznovství, vášeň, smutek, touhu a všechny jejich varianty.

Pro zkoumání tanečního filmu je zásadní film *Strange Fish*. Tento snímek je čítankovým příkladem Dance for camera, resp. filmové adaptace jevištní choreografie, která si osvojila ryze filmovou řeč.

Některé taneční filmy a jejich choreografie mohou vznikat ve střížně, zejména skrze kameru a stříhovou skladbu. Příkladem může být film s názvem *Touched* z roku 1994 od režiséra Davida Hintona, který na filmu spolupracoval s choreografkou Wendy Houston. Kameraman musel jednotlivé záběry pečlivě komponovat. Jednalo se hlavně o blízké a detailní záběry na lidi v prostředí baru, kteří spolu pomocí doteků a gest komunikovali. Film *Touched* můžeme zařadit do kategorie nazvané stříhový taneční film. Tento film byl vytvořen s konceptem dance for camera (tanec pro kameru). Jeho tvůrci záměrně

---

<sup>23</sup> <https://www.csfd.cz/film/272486-pina/prehled/>

pracovali s velmi přesným a detailním rámováním pohybů rukou, hlavy a těla. Velmi těsně jsou zde na sebe navázané tři složky, kterými jsou pohyb, kamera a střih. Lze postřehnout snahu režiséra a choreografky uniknout jevištnímu tanci prostřednictvím filmových detailů a jejich vzájemného propojení do celkového filmového díla. „Detailní pohled na tělo vytváří naprosto jinou kvalitu obrazu a zároveň zcela jinak formuje diváckou zkušenost.“<sup>24</sup>

Velká část choreografie vychází z běžných gest, je složená z krátkých a srozumitelných pohybů, které působí ve výsledku tanečním dojmem. „Rytmus filmu podléhá rychlosti a dynamice fyzické akce, ale také způsobu i velikosti pohybu kamery a frekvenci střihu.“<sup>25</sup>

Černobílý materiál přispívá k celistvosti filmu *Touched*, který je koncipován jako mozaika, u které je složité lokalizovat jednotlivé části těla a připsat je konkrétní osobě. Překvapující je, že hudební doprovod k filmu vznikl jako poslední, po finálním střihu. Hudebníci podle rytmu střihů a pohybů ve filmu improvizovali a vytvořili hudbu přímo pro tento film, který působí dojmem hravé dokumentární formy.

## **Bob Fosse**

Tanečník, choreograf a režisér Bob Fosse (1927–1987) využil ve svém snímku *All That Jazz* (1979) vlastních životních i profesionálních zkušeností. Ve spolupráci se scenáristou a producentem Robertem Alanem Aurthurem vytvořil vizi umělce posedlého svojí prací a řítícího se nezadržitelně do záhuby. Fossemu se podařilo skloubit komplikovanou uměleckou výpověď s hudebním žánrem. Snímek *All That Jazz* byl oceněn čtyřmi Oscary (nejlepší výprava, kostýmy, střih a hudební aranžmá) a v dalších pěti kategoriích byl nominován (nejlepší film, režie, scénář, kamera a herec v hlavní roli – R. Scheider). Kromě toho získal nejvyšší ocenění, Zlatou palmu, na MFF v Cannes 1980.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> ŠPANIHELOVÁ, Magda. *Screen dance: tělo pro kameru*. Praha: Casablanca, 2010: 77.

<sup>25</sup> ŠPANIHELOVÁ, Magda. *Screen dance: tělo pro kameru*. Praha: Casablanca, 2010: 81.

<sup>26</sup> <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1003197317-all-that-jazz/29838142265/>



Fotografie z filmu *All That Jazz* z roku 1979

Film *All That Jazz* obsahuje promyšlené taneční scény, které by se daly zařadit do oblasti tance pro kameru. Ale toto vrcholné kinematografické dílo Boba Fosse je natočeno jako muzikál. Propojuje hudbu, divadlo a film, nicméně nelze ho označit za ryze taneční.

### Jiří Kylián

Mezi vynikající české choreografy patří například Jiří Kylián. Natočil několik brilantních tanečních filmů. Příkladem jednoho z nich je krátký taneční snímek *Scalamare*, natočený v roce 2016. Celý film se odehrává na schodech na břehu Jaderského moře. Jiří Kylián se inspiroval vlastními dojmy a svým stínem, který se odrážel na schodech pomníku padlých z první světové války v Anconě. Příběh je o dvojici a jejich oslavě čtyřicátého výročí svatební cesty, která začínala právě na těchto schodech. Tito lidé se ohlížejí zpět za svými životy.



Fotografie z filmu *Scalamare* z roku 2016

Měla jsem snahu setkat se s choreografem Jiřím Kyliánem, ale bohužel na setkání a rozhovor nepřistoupil. Setkala jsem se tedy místo něj s kameramanem Janem Malířem, kterého jsem se zeptala, jak probíhalo natáčení filmu *Scalamare*.



## **Jak jste pracovali u projektu Scalamare se světlem? Jednalo se většinou o přirozené denní světlo?**

*Byla to sázka do loterie. Bylo to postavené na hře se světlem a stínem. Potřebovali jsme slunce. To nám však nemohl nikdo zaručit. Nicméně nám to vyšlo. Měli jsme přirozené denní světlo a svítili jsme jen noční scénu, při které byla lampa v pohybu, aby se stíny pohybovaly a dotvářely vhodnou atmosféru. Jiří Kylián vymyslel všechno do detailu.*

## **Pouštěli jste si při natáčení hudbu?**

*Hudba tam byla po celou dobu natáčení, v každém záběru, stále dokola. U Jiřího Kyliána je to specifické v tom, že je perfekcionista a věci neskutečně dotahuje. Dokud to není tak, jak to vidí a chce mít, tak to nepustí. Je to zcela na něm. Záběry jsou dokomponované na milimetry. Daří se mu dosáhnout čistoty. Emoce jsou tam všudypřítomné. Spolupráce s Jirkou Kyliánem je mimořádná.*

## **Díval se pan Kylián při natáčení do kamery?**

*Absolutně. Hodně na mě Jiří dá, je to naše společná cesta. Každý záběr hodně doladujeme, aby to bylo přesně podle jeho představ. Pan Kylián je mimořádně citlivý a výtvarně nadaný. Když si pustíte na internetu jakékoliv jeho choreografie, jsou to světelně a hudebně velkolepá díla.*

## **Byl jste společně se střihačem a panem Kyliánem ve střížně?**

*Ano, byl jsem i ve střížně. Kameraman by měl chodit do střížny bezpodmínečně, aby si uvědomil některé věci. Například proč mu tam nedali ten západ slunce, když byl tak pěkný. Člověk si potom začne uvědomovat, že oni nad tím hodně přemýšlí a dobře vědí, proč tam záběr nedali. Střížna je hrozně důležitá pro kameramana. Ale teď už chodím do střížny málo, jen pro potěšení.*

## 5.4 Rozšíření a popularita tanečních filmů

Na začátku této kapitoly bych ráda vyjmenovala některé filmy, které byly významné právě pro rozšíření a popularitu tanečních filmů. Patří mezi ně například i známá muzikálová díla. S nástupem zvuku tanec figuruje jako velmi důležitý a neodmyslitelný prvek právě v muzikálech. Zatímco výpravná část obsahu díla je odsunuta do pozadí, do té doby doprovodné taneční prvky se stávají stěžejní náplní celého filmu.<sup>27</sup>

Uvádím zde názvy některých stěžejních muzikálových děl, mezi které patří například *Zpívání v dešti* (Gene Kelly, Stanley Donen, 1952) nebo *West Side Story* (J.Robbins – R.Wise, 1961). V těchto filmových dílech se taneční čísla stávají přirozenou součástí příběhu.

Gene Kelly (1912-1996), který byl ve 40. letech v Hollywoodu angažován jako herec-tanečník, se však brzy stal hlavním tvůrcem (choreografem) a iniciátorem nového způsobu filmového uchopení tanečních sekvencí.<sup>28</sup> Ve filmu *Zpívání v dešti* je tanec zasazen do otevřeného venkovního prostoru ulice, kde je výrazná pohyblivá kamera, která zaznamenává tanečnický z více úhlů. Tvůrcům filmu se podařilo citlivě propojit kameru s choreografií. Veškerý pohyb kamery byl důmyslně promyšlený tak, aby zachytil tanečnicka vždy z toho nejlepšího úhlu pohledu. Gene Kelly si tímto snímkem vysloužil velké uznání a pro svůj přístup k zaznamenávání tance je tak považován za zakladatele filmové choreografie.<sup>29</sup>

Ve filmu *West Side Story* se zase jeho tvůrcům podařilo začlenit pohybovou složku do výpravné struktury filmu. Díky přesně rozvrženým záběrům vteřinu po vteřině se kamera a střih přímo podílejí na vytváření choreografie. Velikost i výraz pohybů herců se pod zorným úhlem kamery ještě zintenzivňuje.<sup>30</sup>

Pod pojmem taneční film si nejspíš lidé vybaví filmy s taneční tematikou, jako je například *Pomáda* (1978), *Flashdance* (1983), *Tančíma* (1983), *Hříšný tanec* (1987), *Billy Elliot* (2000), *Smím prosit?* (2004) nebo *Tančím, abych žil* (2016) a mnoho dalších. Zmiňované snímky spojuje především tanec jako hybatel děje

<sup>27</sup> ŠPANIHELOVÁ, Magda. *Screen dance: tělo pro kameru*. Praha: Casablanca, 2010: s.77.

<sup>28</sup> KELLY, Gene citován in: Larry Billman: *Music video as Short Form Dance*, s.12-20

<sup>29</sup> KOBAL, John: *Gotta Sing Gotta Dance*, s.130.

<sup>30</sup> ŠPANIHELOVÁ, Magda. *Screen dance: tělo pro kameru*. Praha: Casablanca, 2010: s.52.

těchto filmů. Pro diváky jsou jednotlivé taneční scény přitažlivou podívanou spojenou s dějem a postavami filmů. Od osmdesátých let začalo v Hollywoodu vznikat velké množství filmů o tanci. U některých se bohužel využívá tanec jen jako divácká návnada.

V současnosti probíhá ve světě více než 150 filmových festivalů zaměřených na tvorbu tanečních filmů. V České republice probíhá již padesát šest let mezinárodní televizní festival Zlatá Praha, na kterém mohou diváci vidět celou řadu filmů z hudebního, tanečního a divadelního prostředí. Právě na tomto festivalu je zařazen i žánr dance for camera do zvláštní soutěžní kategorie. V Praze dále od roku 2009 probíhá Festival tanečních filmů, který se profiluje jako bienále s cílem prezentovat díla z oblasti taneční kinematografie. Lze tam zhlédnout taneční dokumenty, inovativní záznamy tanečních inscenací a zejména díla žánru dance for camera.<sup>31</sup> Tvůrci tohoto festivalu vznik tanečních filmů podporují, produkuje je a prezentují divákům v kině. Festival se koná vždy jednou za dva roky.

V květnu letošního roku 2019 jsem navštívila v kině Světozor soutěžní blok krátkých tanečních filmů. Před projekcí měla úvodní řeč umělecká ředitelka Festivalu tanečních filmů Jana Návratová, která je členkou poroty při výběru vítězných filmů. Do soutěže Festivalu tanečních filmů se přihlásilo celkem 350 filmů z celého světa, porota vybrala 30 filmů v délce do patnácti minut.

Soutěžní kolekce se vyznačovala velkou rozmanitostí námětů i velkými rozdíly ve smyslu rozsahu filmu, kvality filmařské práce, dramaturgie či pojetím tance a choreografie v rámci filmového obrazu. V soutěži se objevila respektovaná jména žánru dance for camera, produkce s vyspělým zázemím a zkušenostmi, ale i snímky nízkorozpočtové, studentské či debuty. Držitelem hlavní ceny se stal irský snímek *Walls of Limerick* režiséra Artura Bandinelliho, který jej natočil se souborem vertikálního tance Kat and Dawg Productions. Podle poroty vítězný snímek favorizovala kromě filmařského vidění, technického zpracování, ideové síly i taneční a střihové invence, jeho emocionální síla a společenský přesah.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> <https://www.tanecnil filmy.cz/>

<sup>32</sup> <https://www.tanecnil filmy.cz/aktuality/vysledky-souteze-festivalu-tanecnich-filmu-2019/>



Taneční film *Walls of Limerick* režiséra Artura Bandinelliho, fotografii pochází z webu Festivalu tanečních filmů 2019

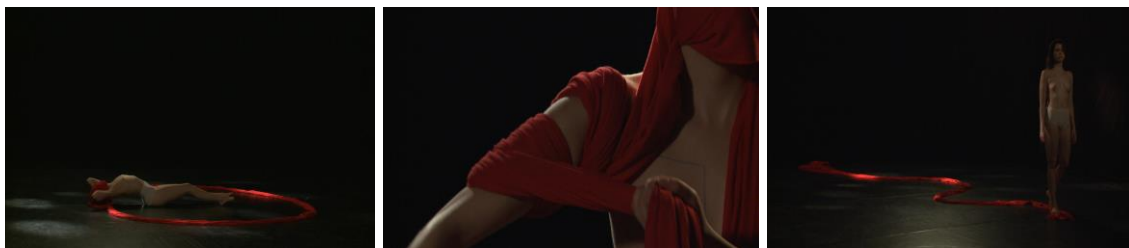
V současné době televize přispívá k významnému rozšíření tance mezi diváky. V programech můžeme spatřit například záznamy mezinárodních tanečních soutěží, dokumenty z tanečního prostředí, filmy s taneční tematikou nebo vysílání tanečních inscenací (např. *Sólo pro nás dva* od choreografa Petra Zusky nebo představení s názvem *Best of* tanečního souboru 420PEOPLE a skupiny Please the Trees natočeného v prostoru Jatka78).

Oproti počtu návštěvníků divadla je výhodou televize jako masmédia obrovský počet diváků. Tímto způsobem se sice dá umění snáze propagovat, ale prožitek a atmosféra bývají oproti sledování představení v divadle výrazně odlišné. Zatímco televizní diváci mají nyní možnost volby z mnoha programů, které lze z pohodlí a soukromí svého domova libovolně přepínat (a současně je možné vykonávat například i jinou činnost), divák v divadle prožívá představení jiným způsobem, řekněme minimálně „slavnostněji“. Návštěva divadla je stále vnímána jako kulturní a společenská záležitost.

## 6 SPOLUPRÁCE KAMERAMANA S TANEČNÍM CHOREOGRAFEM A REŽISÉREM

Ve čtvrtém ročníku na FAMU mají studenti povinné cvičení s názvem „Hudebně dramatická etuda“, kterou vede profesor Jiří Myslík. Je to společné praktické cvičení fakult HAMU a FAMU. Studenti pracují na vytvoření audiovizuálního díla, jehož námětem je taneční choreografie. Toto cvičení umožňuje studentům seznámit se v praxi s natáčením tance. Pro mě bylo velmi inspirující a poskytlo mi vhled do světa tance a vzniku choreografie od jejího počátku po výsledné filmové dílo.

Na katedře kamery proběhlo nejprve představení studentů z katedry tance. Ti nás seznámili se svými náměty a promítli ukázky své práce. Poté se představili studenti katedry kamery. Dále byla domluvena konkrétní spolupráce a byly vytvořeny jednotlivé týmy. Já jsem pracovala s choreografem Martinem Talagou. Ten si vybral tanečnici, která po celou dobu svého vystoupení pracovala s dlouhým červeným šálem.



Fotografie z mého kameramanského cvičení *Taneční etuda* z roku 2015

Tanec dával divákovi prostor pro představivost, byl plný symbolů. Rozhodla jsem se natáčet v ateliéru na tři televizní kamery. Natáčení probíhalo jako živý střih. Prostředí ateliéru bylo jednoduše řešeno. Na zem jsme položili černý baletizol a do pozadí pověsili černé závěsy. Zasvítla jsem scénu lehce zepředu měkkým světlem, dozadu umístila kontra a shora jsem umístila hlavní světlo, před které jsem naaranžovala děrovanou tmavou látku, abych docílila nerovnoměrného rozložení světla a stínu, které vytvářelo atmosféru pro danou taneční scénu.

Choreograf s tanečnicí vytvářeli choreografii dva měsíce. Pravidelně jsem za nimi docházela do tanečního sálu na HAMU a sledovala vývoj choreografie. Zaujalo mě, jak se podařilo tanečnici využít daný prostor sálu. Pro sebe jsem si

zakreslila fáze pohybu v prostoru, abych si lépe zapamatovala jednotlivé taneční části.

V roce 2013 se na FAMU konal workshop tanečních filmů pod vedením zkušeného britského režiséra Davida Hintona. Při přednášce David promítl řadu ukázek tanečních filmů, včetně některých ještě němých filmů, jakožto možných předchůdců tanečního filmu. Zde byla pohybová akce hlavním komunikačním prostředkem. Díky těmto ukázkám a obsáhlé přednášce, kterou nás David Hinton obohatil, jsme mohli na vznik tanečních filmů pohlížet z jiné perspektivy. Uvědomit si, jaké máme možnosti, dovolit si experimentovat a hlavně vytvořit společné taneční dílo.

Pro studenty to byla výborná možnost vyzkoušet si natáčení krátkého tanečního filmu v týmech, za účasti choreografa, režiséra, kameramana, profesionálních tanečníků, střihače, zvukaře, produkční a dalších lidí z různých oborů. Hlavním cílem workshopu bylo propojení tanečního a filmového světa. Toho bylo dosaženo skrze analýzu základních principů snímání tanečního pohybu, hledání specifické filmové řeči, obrazové kompozice i stylizace.

Workshopu jsem se zúčastnila a dostala se do týmu tanečnice a choreografky Terezy Hradílkové a režisérky Kari Šulc. Choreografka měla svou představu a námět filmu. Zvolila si prostředí tělocvičny, kde probíhal trénink boxu. Tématem našeho experimentálního filmu bylo najít v boxu taneční prvky a zachytit je ve filmu.



Fotografie z tanečního filmu Beating, 2014

K tomuto účelu jsem využila styl dokumentární kamery a soustředila se především na nevšední kompozice v blízkém záběru. Následně jsem zabírala i velký celek z nadhledu. Protože jsme na samotné natáčení měly pouhé dva dny, natáčely jsme společně se spolužačkou Darjou Chernyak na dvě kamery. Před samotným natáčením jsme musely absolvovat boxerský trénink, abychom se do prostředí lépe vžily. Trenér nás vůbec nešetřil, ale i za tuto nevšední

zkušenost při natáčení jsem byla vděčná, protože měla svůj smysl. Doporučila bych dělat takové věci před každým natáčením, aby se štáb lépe začlenil do prostředí a seznámil se s lidmi, které bude snímat. Na natáčení účinkovali muži a chlapci, kteří již několik let docházejí na trénink boxu a dali nám k natáčení svolení. Protože nebyli zvyklí na kamery, byli někteří zpočátku trochu nervózní, ale naše začlenění do skupiny, které proběhlo pomocí tréninků, částečně nervozitu rozptýlilo. Náš hlavní tým byl vytvořen ze čtyř žen. Choreografka nás upozornila, na jaké pohyby se máme soustředit, režisérka připojila své postřehy a přitom nahrávala zvuk udýchaných cvičících mužů a zvuky přeskoků přes švihadlo. Z pohybů těl byla cítit velká energie, kterou se nám podařilo díky záběrům a posléze střihu přenést na filmové diváky. Záměrně jsme ve filmu pracovaly s rychlými pohyby. Ty se však v průběhu zklidnily a muži se nakonec dostali do stavu meditace. Při natáčení jsme hledaly vhodné záběry, pohyby a výrazy, proto jsme natočily velké množství záběrů a měly jsme tak ve střihně mnoho práce a trvalo nám dlouho, než jsme se domluvily na jasném řešení filmového střihu. Tento film byl natáčený způsobem hledání, zkoumání, objevování a experimentování. Při natáčení jsem měla částečnou volnost a naprostou důvěru režisérky a choreografky. Film jsme nakonec pojmenovaly Beating. Naše společná práce byla oceněna na prvním ročníku festivalu tanečních filmů v Bratislavě s názvem Nu Video Dance, kde film získal 3. cenu.

Potěšilo mě, že se mi tanečnice Tereza Hradílková za čas opět ozvala a vznikla další spolupráce. Tentokrát se jednalo o natáčení tanečních představení v divadle Ponec. Má zatím poslední spolupráce s Terezou byla při natáčení jejího sólového představení s názvem Švihla, které získalo ocenění na 23. ročníku ČESKÉ TANEČNÍ PLATFORMY. Tereza se zde inspirovala přeskoky přes švihadlo a založila na tom své představení.

Na scéně se často střídalo tlumené světlo s příliš silným osvětlením. Dalším nepříznivým aspektem, který mi při natáčení dělal problémy, byl rychlý pohyb tanečnice, když se několikrát přiblížila ke kameře moc blízko a bylo těžké zaostřit. Nejednou se mi stalo, že se na okamžik na scéně zhasla všechna světla a nastal moment překvapení. Tanečnice stála na jiném místě a v jiném světle! Když to bylo možné, chodila jsem se dívat na zkoušky, abych viděla celý rozsah pohybů performerky a měla představu o osvětlení, které zde bude hrát

jednu ze zásadních rolí společně s tanečním tělem. Díky tomu jsem mohla lépe předvídat a zachytit důležité momenty v pohybu. Také si předem nastavit kameru, její ISO a clonu, také vyvážit bílou, aby barevnost působila přirozeně. Předem jsem si vybrala vhodné místo pro natáčení, abych mohla co nejlépe zachytit celé představení.

Mé další zkušenosti byly opět z workshopu s Davidem Hintonem, když jsem se v roce 2017 zúčastnila dalšího ročníku, spojeného s natáčením krátkých tanečních filmů. Tentokrát se zde představilo pět choreografů s tanečními náměty a nápady. Domluvila jsem se s režisérem Petrem Salabou na spolupráci v týmu tanečnicka Štěpána Pechara z Národního divadla. Štěpán měl vymyšlenou klasickou choreografii pro tanečnicka a tanečnici. Měli jsme možnost vidět natočenou taneční zkoušku v procesu tvorby. Režisér Petr Salaba je studentem dokumentární tvorby. Měl nápad posunout klasické taneční dílo směrem k dokumentárnímu filmu prostřednictvím proslovu Emmy Watson na téma *He for She*. V týmu jsme tuto možnost společně prodiskutovali a sepsali námět našeho krátkého tanečního filmu. Na natáčení jsme měli málo času, protože tanečníci Národního divadla jsou velice vytíženi. Přemýšleli jsme o kostýmech pro tanečnici a tanečnicka. Protože jsme chtěli, aby tanečnice Morgane Lanoue měla princeznovské šaty, které by vynikly v zeleném prostředí parku, zvolili jsme střední odstín žluté barvy. Délku šatů jsme také museli přizpůsobit, aby se mohla Morgan volně pohybovat. Tanečník Štěpán Pechar měl méně výrazný kostým, laděný do tmavě modré barvy. Po domluvě s režisérem jsem si vypůjčila stabilizační systém RONIN, na něj jsem umístila fotoaparát Sony RX10 II. S pomocí tanečníků a režiséra jsem vytvořila vlastní choreografii pro kameru, abych co nejlépe zachytila jednotlivé momenty v pohybu. Vždy jsem si chtěla vyzkoušet, jaké to je tančit s kamerou v blízkosti tanečníků, kteří mě v tu chvíli vnímají jako přirozenou součást své choreografie. Natáčela jsem tanec pro kameru a snažila se citlivě zachytit dvě rozpohybovaná těla, jak spolu po celou dobu komunikovala. Musela jsem se zorientovat v prostoru, zapamatovat si celou choreografii, vnímat hudbu, předvídat rozsah pohybu a zároveň se soustředit na kompozici záběrů.





Fotografie z tanečního filmu *He for She*, 2017

Celou choreografii jsme si rozdělili na čtyři části tak, abychom ji mohli postupně natočit a případně několikrát zopakovat. Akce byla fyzicky náročná pro tanečnický i pro mě za kamerou. Celou dobu jsem natáčela z ruky a musela si dávat krátké přestávky. Pořádila jsem zkušební záběry celé choreografie, abych měla správné načasování a lépe si zapamatovala vlastní choreografii pro kameru. Natáčení proběhlo na třech lokacích a v různé denní dobu. Takže jsme pracovali s přirozenou světelnou atmosférou. První část jsme natáčeli při východu slunce na Petříně, poté jsme se přemístili do tanečního sálu s velkými okny a částečně proskleným stropem. Třetí lokací byl vrch Třešňovka na Praze 9. Natáčeli jsme v nízkém odpoledním slunci až po samotný západ. Předem jsme provedli taneční i kamerové zkoušky přímo na místě, v nerovném terénu, kde jsme odstranili nástrahy v podobě klacků, střepeň a ostrých kamenů. Natáčení tance v exteriéru i interiéru vyšlo podle plánu. Následovalo několik dní ve střížně, kde taneční choreograf vybral kamerově použitelné záběry, to je dobře naexponované, zaostřené, správně komponované a v dobré světelné atmosféře. Stříhač se musel zaměřit i na správné taneční provedení a výraz obličeje. Tanečník je zároveň herec, který využívá místo dialogů i výraz tváře, vypráví příběh prostřednictvím svého těla a gest. Neoddělitelnou součástí tance je hudba, která tělo vede, probouzí život, inspiruje. Hudba dokáže člověka naladit na určitou atmosféru a snadno vtáhne diváka do děje. Výsledkem našeho snažení je film dlouhý devět a půl minuty. Promítli jsme jej v rámci Festivalu tanečních filmů v kině Světozor. Jsem ráda, že u nás na škole vznikají taneční workshopy. Postupem času vypěstovaly tradici a konají se pravidelně jednou za dva roky, stejně jako Festival tanečních filmů v Praze.

V rámci studia na FAMU jsme rovněž absolvovali krátká kameramanská cvičení, která byla většinou bez dialogu. Měli jsme možnost pracovat na realizaci filmu od vlastního námětu, kreslení storyboardu, prováděli jsme

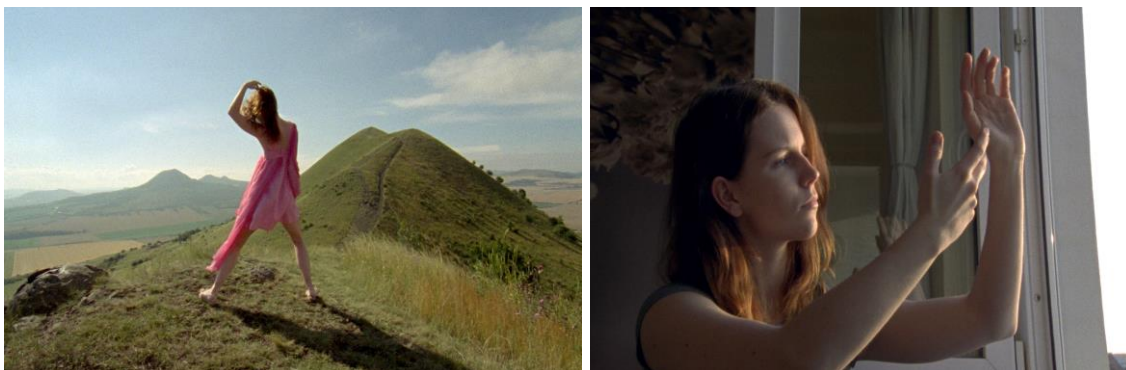
obhlídky lokací, řešili kostýmy, dávali dohromady filmový štáb, hledali vhodné herce, připravili časový plán natáčení, zajišťovali techniku. Poté jsme na filmu společně se střihačem pracovali, konzultovali s profesory, řešili jsme, zda je příběh filmu srozumitelný atd. Vytvořit film je složitý a náročný proces, během kterého se vystřídá celá škála pocitů. Je to práce na zhmotnění prvotní myšlenky až po samotné promítání filmu na plátně, televizi či internetu. Film je dlouhodobý projekt, který postupem času uzrává. Tvůrce musí mít jasné cíle, jinak se proces táhne a je spíše ubíječjící. Důležité je vytrvat a jít si za svým cílem. Když má člověk okolo sebe dobré lidi, kterým film není lhostejný, přináší natáčení radost a uspokojení. Natočit filmy bez dialogu je dobrý nápad, protože se musíme zamyslet, jak divákovi sdělit pomocí přirozených gest a situací, o co jde. K námětu svého bakalářského filmu jsem se inspirovala v Národní galerii obrazem s názvem *Krajina* (1931) od Josefa Šímy, zobrazující ležící postavu mladé ženy v krajině.



Obraz *Krajina* od Josefa Šímy (1931), z Národní galerie v Praze

Hlavním objektem mého krátkého filmu byla tanečnice. Ztvárnila ji Dáša Horváthová. Spolu jsme vytvořily choreografii do filmu. Snažila jsem se popsat a ukázat, o jaký typ pohybu mi jde. Dáša mi ho pomohla dotvořit svým tanečním výkonem. Pravidelně jsme se scházely v tanečním sále HAMU a postupně vytvořily taneční celek. Ten jsem poté zasadila do vhodného prostředí v exteriéru a interiéru. Měla jsem radost, že spoluvytvářím taneční choreografii a mohu si tento proces tvorby vyzkoušet. Podstatnou roli z hlediska estetického vnímání s důrazem na barevnou dramaturgii sehrálo prostředí a kostým tanečnice, který jsem jí nechala podle své představy ušít. Část příběhu se odehrála v mlhavé, nevýrazné vzpomínce, pro kterou jsem zvolila nevýraznou

běžovou barvu jak okolního prostředí, tak kostýmu. Druhá část byla realita a v ní jsem uplatnila tmavé šedočerné oblečení. Snová část byla natočená v přírodě, kde převládala zelená, modrá a růžová barva kostýmu. Když zhodnotím naši společnou práci na filmu, myslím si, že se nám příběh podařilo úspěšně sdělit pomocí tanečních pohybů a gest.



Fotografie z mého bakalářského filmu *Sen* z roku 2014

## 7 ZÁVĚR

Na světě je mnoho lidí, kteří mají kladný vztah k tanci a aktivně či pasivně ho provozují. Například navštěvují taneční kurzy, chodí na taneční představení nebo si jdou večer s přáteli zatančit. Zájem o taneční filmy se zatím takového rozšíření nedočkal, nicméně ve své moderní podobě se jedná o poměrně mladý filmový žánr, který se stále velmi rozvíjí (a to nejen díky vývoji techniky, jak tomu je u kinematografie obecně).

Taneční filmy se stále snaží vykompenzovat dva základní problémy, které vyvstávají při zaznamenávání tance, a to platí jak pro filmy natočené ve formátu dance for camera, tak pro záznamy tanečních představení nebo jiných forem tanečních filmů. Těmito problémy jsou modifikace času a prostoru.

Při záznamu jevištního vystoupení jde především o "správné" zachycení tance tak, aby se záznam co nejvíce přiblížil emočnímu prožitku v sále, a film tak naplnil záměr tanečního choreografa. U tanečního filmu natočeného ve formátu dance for camera je v určitém smyslu mnohem více volnosti, jelikož taneční choreograf, režisér a kameraman vytvářejí pohyb přímo pro kameru. Tímto způsobem vznikne samonosné dílo, které nabízí ojedinělý tvar spojující pohyb kamery s pohybem na scéně (nebo v úplně jiném, často nečekaném prostředí).

V poslední době se přeci jen popularita žánru tanečních filmů zvyšuje, o čemž svědčí i množství různých festivalů, které se právě na tematiku tanečních filmů zaměřují. Významně roste rovněž zájem o taneční záznamy jak tanečních skupin, tak sólových tanečníků, a to především díky snazší propagaci (a dostání se do podvědomí publika/diváků) své práce s pomocí masového média, tedy televize.

Ve své diplomové práci popisují, kromě teoretického rozboru problematiky tanečních filmů, i vlastní zkušenosti s natáčením tance a spoluprací na konkrétních filmových projektech.

## 8 LITERATURA A ZDROJE

### Primární literatura:

HODINOVÁ, Eva. *Tanec ve filmech Carlose Saury, Krvavá svatba, Carmen, Čarodějná láska.*, Bakalářská práce, Filmová a televizní fakulta múzických umění v Praze, Praha 2005

HROZKOVÁ, Eva. *Carlos Saura*. Praha: Československý filmový ústav, 1985

KOBAL, John: *Gotta Sing Gotta Dance, 1970*

Larry Billman: *Music video as Short Form Dance, 2002*

PÁROVÁ, Karolína: *Dance for camera z pohledu producenta*. Bakalářská diplomová práce, Filmová a televizní fakulta múzických umění v Praze, Praha 2009

PÁROVÁ, Karolína: *Současný tanec v televizním vysílání*. Magisterská diplomová práce, Filmová a televizní fakulta múzických umění v Praze, Praha 2011

PLAZEWSKI, Jerzy: *Dějiny filmu 1895-2005*, , Academia, Praha 2009

Ročenka 2015/2016 TANEČNÍ AKTUALITY.CZ, výběr z publikovaných textů + BONUS: Choreografie pro kameru

ŠPANIHELOVÁ, Magda. *Screen dance: tělo pro kameru*. Praha: Casablanca, 2010. Akta F. ISBN 978-80-87292-09-9

Taneční zóna: *revue současného tance*. Praha: Sdružení pro podporu revue současného tance, zimní číslo časopisu z roku 2005

THOMPSON, Kristin a David BORDWELL, 2011. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Přeložil Helena BENDOVIČ. V Praze: Akademie múzických umění. ISBN 978-80-7331-207-7

### **Internetové zdroje:**

<http://www.phil.muni.cz/~dofkova/sebelova.html>

[https://cs.wikipedia.org/wiki/D%C4%9Bjiny\\_filmu](https://cs.wikipedia.org/wiki/D%C4%9Bjiny_filmu)

<https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/10771>

[https://cs.wikipedia.org/wiki/Maya\\_Deren](https://cs.wikipedia.org/wiki/Maya_Deren)

<http://filmserver.cz/clanek/2723/cervene-strevicky/>

[www.narodni-divadlo.cz](http://www.narodni-divadlo.cz), Sezona 2016/2017

<https://www.csfd.cz/film/272486-pina/prehled/>

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/1003197317-all-that-jazz/29838142265/>

<https://www.tanecnifilmy.cz/>

<https://www.tanecnifilmy.cz/aktuality/vysledky-souteze-festivalu-tanecnich-filmu-2019/>

<https://www.tanecnimagazin.cz/2009/02/06/historie-tance/>

### **Prameny:**

www.ceskatelevize.cz

www.dv8.co.uk

www.google.com

www.tanecnizona.cz

www.wikipedia.org

www.youtube.com

## **Uváděné filmy:**

- A Nymph of the Waves*, [film]. Režie Frederick S. Armitage, 1900
- All That Jazz* [film]. Režie Bob Fosse, 1979
- Anabelle Serpentine Dance* [film]. Režie William K. L. Dickson, William Heise, 1895
- Annabelle Butterfly Dance* [film]. Režie William K. L. Dickson, 1894
- Billy Elliot* [film]. Režie Stephen Daldry, 2000
- Carmen* [film]. Režie Carlos Saura, 1983
- Čarodějná láska* [film]. Režie Carlos Saura, 1986
- Červené střevíčky* [film]. Režie Michael Powell, Emeric Pressburger, 1948
- Dance on Screen*, dokument režiséra Reinera R. Moritze, 2013
- Dead Dream of Monochrome Men* [film]. Režie David Hinton, 1989
- Diana the Huntress*, [film]. Režie Charles Allen a Francis Trevelyan Miller, 1916
- Flashdance* [film]. Režie Adrian Lyne, 1983
- Hands: The Life and Loves of the Gentler Sex*, [film]. Režie Stella Simon a Miklos Bandy, 1928
- Hříšný tanec* [film]. Režie Emile Ardolino, 1987
- Krvavá svatba* [film]. Režie Carlos Saura, 1981
- Pina* [film]. Režie Wim Wenders, 2011
- Pomáda* [film]. Režie Randal Kleiser, 1978
- Scalamare* [film]. Režie Jiří Kylián, 2017
- Smím prosit?* [film]. Režie Peter Chelsom, 2004
- Strange Fish* [film]. Režie David Hinton, 1993
- Tančím, abych žil* [film]. Režie Liz Friedlander, 2016
- Tanečník* [film]. Režie Steven Cantor. 2016
- Touched* [film]. Režie David Hinton, 1995
- Viva la dance: the beginnings of ciné-dance*, [film]. 2005
- West Side Story* [film]. Režie J. Robbins – R. Wise, 1961
- Wonder Bar „Don't Say Goodnight*, [film]. Režie Busby Berkeley, 1934
- Zpívání v dešti* [film]. Režie Gene Kelly, Stanley Donen, 1952

## 9 PŘÍLOHY

### 9.1 Rozhovor o tanci a jeho natáčení s choreografem a tanečníkem Petrem Zuskou

„TANEC JE POHYB A EMOCE V ČASE.“

#### **Jaké máte choreografické a taneční zkušenosti s natáčením tance?**

Co se týká profesionálního natáčení na více kamer, mám zkušenost od devadesátých let. Byl jsem sólista baletu v Národním divadle a Česká televize natáčela některá představení. Například celovečerní taneční divadlo s titulem *Čajkovskij*, kde jsem tancoval v hlavní roli. Hlavní zkušenosti, které mě pojí s natáčením baletu nebo tanečního divadla, jsou moje autorské věci. Posledních deset let spolupracuji se studiem TDT. V posledních pěti nebo šesti letech bylo pár mých věcí natočených francouzskou televizí pro stanici Mezzo a také Českou televizí. Režiséři drželi nad záznamem mého představení ochrannou ruku. Zjistil jsem, že pokud chci, aby bylo něco mého natočeného opravdu dobře, musím to stříhat já.

#### **Máte střihačské zkušenosti?**

Nemám střihačské zkušenosti, ale mám pro to určitý cit. V době studií na HAMU jsem prošel rychlokurzem. Studoval jsem nonverbální divadlo, ale chodil jsem na víkendové semináře k Pavlu Šmokovi, u kterého jsem tehdy tancoval. Pavel Šmok nás učil potencionální choreografii, jak přistupovat k natáčení baletu a tance. Dal nám základní povědomí o filmařském umění, o různém názvosloví, typu záběrů, natáčení přes osu a dalších užitečných pojmech. Když jsem poté spolupracoval s režiséry a střihači v televizi, měl jsem o jejich práci určité povědomí a lépe se mi s nimi spolupracovalo. Česká televize natočila celovečerní představení s názvem *Sólo pro nás dva*, které jsem udělal na Nové scéně. Pracoval jsem tam s hudbou Jaromíra Nohavici a Beaty Bocek. Záznam jsem stříhal společně s výborným střihačem Jindřichem Junou na Kavčích horách. Podle mě je málo režisérů a střihačů, kteří by měli zkušenosti a cit pro to, jak se má tento umělecký obor zaznamenávat.



## **Znáte nějaké režiséry a kameramany, kteří mají pro zaznamenání tance cit?**

Již jsem se zmínil o střihači Jindrovi Junovi, který pracuje v České televizi. Podílel se na tvorbě dokumentu o Jiřím Kyliánovi a o mně. Někaké povědomí o tom má. Tyto dokumenty režíroval Martin Kubala, který je zároveň kameramanem. V rámci České televize o mně natáčel hodinový dokument (s názvem *Chvění Petra Zusky*, 2017). Dokument dopadl skvěle, když mi ho ukazovali ve střižně, neměl jsem k tomu co říct. Martin Kubala je podepsaný i pod již zmíněným *Sólem pro nás dva*. Představení natáčeli na osm kamer, do střižny jsme s Jindrou dostali hotový záznam z přenosového vozu, který jsme z osmdesáti procent stříhali znovu, aby to za něco stálo.

Vzpomínám, když jsem poprvé dělal s Francouzi, natáčeli jsme *Romea a Julii* v Národním divadle. Tenkrát jsme na sebe nebyli úplně napojení. V hledišti bylo asi sedm kamer. Vydal jsem se z Francie stříhat záznam a měl jsem spoustu připomínek k jednotlivým záběrům. Například že tento záběr nemůže být zleva, ale zprava, protože to vůbec nefunguje. Když jde tanečník proti vám, vůbec ten pohyb nekreslí. Musí být natočený z druhé strany. Ptal jsem se střihače, co má za záběry z druhé strany, a on mi odpověděl, že nic. Byl to festival kompromisů. Následující natáčení *Louskáčka* dopadlo lépe. Jsem do značné míry režisér divadelní, ale ne filmový. Pro mě stačí být ve střižně, ale důležité je, aby byl dostatek záběrů. Ideální je, když tým, kameramani a režisér, který dává základní pokyny z přenosového vozu, danou věc znají, i když z laického pohledu. Když začne tým filmařů natáčet něco, co nikdy neviděli, většinou to nedopadne dobře. Film je úplně jiné médium než tanec. Vím, že všechno, co vidí divák na jevišti, divák na obrazovce nevidí. Myslím si, že filmařina má určitý dar v rámci stříhu a v rámci změny přechodu z detailu na polocelek má šanci tomu přinést úplně jinou dynamiku a v něčem to podpořit. Vždy je nutné najít balanc mezi tím, co sluší tanečníkům a pohybu. Co tomu dává dramatické sdělení.

## **Vy jako choreograf říkáte filmařům, co je tam důležité zaznamenat?**

To si myslím, že říkám. Kameramani nemají s natáčením tance většinou žádnou zkušenost. Jsou zvyklí maximálně natáčet třeba činohru. Stává se, že kameramani natáčejí tanečníka v průběhu minutové sekvence, kde tančí sólo

v americkém polodetailu. Neříkám, že ho není možné někdy použít. Často vytváří strukturu hudby to, co se děje v nohách tanečníka a nelze to oříznout. Nevyhýbám se detailním záběrům, například krátkého záběru na obličej, chodidla nebo ruce. Záběry musí mít smysl a být dobře načasované.

**Viděla jsem záznam tanečního představení *Sólo pro nás dva*, které natáčel můj profesor Jiří Myslík jako hlavní kameraman. Ráda bych věděla, jestli jako choreograf komunikujete s hlavním kameramanem?**

S hlavním kameramanem jsem nemluvil, byl jsem v kontaktu s televizním režisérem Martinem Kubalou. Nechal jsem filmaře dělat jejich práci. Naštěstí toho materiálu bylo dost a dal se z toho udělat slušný střih.

**Jak se dá prostřednictvím kamery nejlépe tanec zachytit?**

Záleží na tom, jakou to má mít poetiku. Kamera může být agresivní. V případě, že by nějaké představení natáčela Věra Chytilová, dokážu si představit, že to bude na hraně, ale bude to mít jinou výpověď. Je škoda, že se nepotkala Věra Chytilová s Pinou Bausch, to by vzniklo něco hustého. To uvádím jako příklad.

**Když se zmiňujete o Pině Bausch, tak jste zajisté viděl film. Co na něj říkáte?**

Podle mě jeden z nejlepších filmů o tanci, který byl kdy natočený. Je hodně inspirativní. Pinu Bausch obdivuji. Byla to obrovská osobnost a velice specifická. Film je natočený výborně, je udělaný citlivě, aby vynikla její práce. Filmařsky to má dobré načasování.

**Jaké taneční filmy jsou pro Vás zásadní a proč?**

Zajímají mě filmy, které jsou postavené na tanečním divadle. Ve své době dělal šéf a ředitel DV8 Physical Theatre Lloyd Newson záznamy svých představení, které se natáčely v ateliérech. Považuji tyto filmy za skvělé, i když mají svá léta.

Dělat taneční film je něco, co mě strašně zajímá. Mnohokrát jsem uvedl v rozhovorech, kde se mě ptají, jak jsem se dostal k tanci, že jedním z důvodů bylo zhlédnutí filmu Carlose Saury *Krvavá svatba* s Antoniem Gadesem. Poté natočil ještě *Carmen*, *Čarodějnou lásku*, *Flamenco* a další filmy. Tehdy mě to jako šestnáctiletého kluka totálně přirazilo k zemi. Film byl udělaný velice zajímavým způsobem, kde se taneční zkouška prolíná do reality. Antonio Gades mě uhranul svým obrovským charismatem. I když jsem nikdy flamenco

jako takové nedělal, byl tento film jedním z impulzů, proč mě to začalo tolik zajímat. Na tu dobu byly Saurovy filmy převratné.

**Před lety jsem měla možnost vidět v kině Saurovu *Carmen*, byl to pro mě velký zážitek. Některé taneční filmy mají velkou sílu, s člověkem doslova hýbou a nutí ho něco udělat, dávají impuls.**

Velice by mě zajímalo pracovat dohromady s nějakým režisérem a vytvořit taneční film. Není to o tom, že vytvořím na divadle představení a on ho natočí, ale od začátku společně na něčem pracovat. Například bych rád udělal celovečerní film o Hamletovi, natočený v exteriérech a interiérech, ve kterém nepadne ani slovo. Takových věcí je minimum nejen u nás, ale i ve světě. Ale nemám tak velký přehled, možná se pletu. Jiří Kylián se snaží dělat filmové věci tanečního divadla. Některé věci se mi od něho moc líbí, některé méně. Většinou jsou všechny jeho věci dost temné. Přejde mi, že většina choreografů, kteří překročí sedmdesátku, od divadla utíkají a zajímá je víc film.

Viděla jste někdy udělané filmové zpracování například *Labutího jezera*? To je velká výzva. Aby z toho nebyl kýč, mělo to současnou výpověď, bylo to choreograficky zajímavé, udělat to chytře a citlivě. Takové věci by mě zajímaly. Doufám, že se mi někdy podaří potkat někoho, kdo cítí podobně a je to filmař, s kterým budu moc spolupracovat.

**Jak velké množství tanečnic a tanečníků má zkušenosti s natáčením tance? Mají větší zkušenost s hraním v divadle nebo s natáčením tance?**

Samozřejmě mají daleko větší zkušenosti s tancem v divadle. Když se něco natáčelo, říkal jsem tanečníkům, že to není o tom, aby se víc snažili, snaží se vždy, ale musí si být vědomi případného snímání obličeje ve velkém detailu a pokud nebudou při věci, je to tam vidět. V divadle to na velkou vzdálenost není moc vidět. Před natáčením říkám tanečníkům, tančete pro kamery, nepřehrávejte, zkuste být normální, do obličeje dejte tu emoci, která zrovna na jevišti panuje.

**Prospěl by tanečníkům malý kurz, který by je zasvětil do natáčení? Něco podobného, co jste absolvoval u Pavla Šmoka? Prosadil byste to v praxi?**

To, co mi tehdy Pavel Šmok předával, jsou věci hlavně pro tvůrce. Citlivému interpretovi stačí říct pár rad. Je to hlavně o komunikaci. Mě učil Pavel Šmok spíše základy řemesla.

## **Co pro Vás znamená tanec?**

Někdo říká, že tanec je život. Já si říkám, že tanec je součást života. Život má spoustu jiných, zajímavějších momentů. Tanec je úplně nejstarší umělecké odvětví. Předtím než uměli lidé mluvit, psát, tak se nějakým způsobem vyjadřovali pohybem. Základní lidský archetyp celé existence je pohyb, tanec, emoce vyjádřená v pohybu. Je to moje profese a zároveň můj koníček. Tanec je fenomén divadla, stejně jako činohra, muzikál, opera. Nelíbí se mi rozdělování a škatulkování, které v Čechách zavádíme, jsou to všechno divadelní obory. Divadlo je buď dobré, nebo špatné. Rozdělování na klasický balet a moderní balet nesnáším.

## **Kdo je Vaší taneční inspirací?**

Obrovskou inspirací pro moji generaci a nejen pro ni je Michail Baryšnikov, který se stal všestranným tanečníkem, umí úplně všechno od baletu po step... Ale nedá se říct, že by to byl vzor. Největší inspirací je pro mě mnoho lidí. Patnáct let jsem byl šéfem Národního divadla, mnozí s tanečníků, kteří pracovali na mých baletních představeních, mě také inspirovali. Když jsem vymýšlel představení, viděl jsem ho jako film, přesně jsem měl představu o tom, co se tam děje. Měl jsem nápady na scénografii a před očima jsem měl konkrétní lidi v obsazení jednotlivých tanečních rolí. Věděl jsem, že Romeo bude Ondřej Vinklát, nebo v jiné věci jsem věděl, že to je Nikola Márová. To je asi taková ta inspirace.

Jsem choreograf, který dělá s lidmi většinou hodně fyzicky. Z devadesáti procent všechny kroky, vazby, zvedačky ukážu sám, ale tím, jak stárnu, to nedělám tak naplno. Tanečníci to pochopí. Pochopitelně je tam nezanedbatelných patnáct procent, kdy kreativní tanečníci přijdou s nějakými nápady, a já řeknu super, to беру. Při vytváření choreografie jsem nejzpocenější ze všech lidí na sále.

## **Viděl jste film Dancer o Sergeji Poluninovi?**

Znám Sergeje osobně, je to moc sympatický a skromný kluk. Okolo něj se udělala neuvěřitelná bublina. Celý život před něčím utíká. Je to fenomenální tanečník. Podle mě je v podstatě nešťastný. Co se týká filmu, není špatný, jsou tam věci, které člověka i trochu dojmou. Ale je to mediálně nafouknuté. Takový

život, co prožil, má tři čtvrtiny tanečnicků. Je to úplně přes kopírák. Je to v podstatě banální příběh. Film je ukázkou toho, jakým způsobem často tanečníci žijí. Sergej natočil klip, kde se chce rozloučit s tancem. Podle mě je to přílišná choreografie. Je to masturbace nad jeho bravurní technikou. Co se týká výpovědi písničky nebo choreografické struktury, je to úplně mimo. Písničku to sice víc proslavilo, ale choreografie se mi nelíbí. Sergej potřebuje choreografa, někoho, kdo mu ukáže novou cestu. Na jeho natočeném tanečním sólu je vidět, že je to exhibice. Hraje si na to, že je to výpověď. Sergej je citlivý, mohl by dělat dobré věci.



Sergei Polunin, "Take Me to Church" by Hozier, Directed by David LaChapelle YouTube

### **Jak může natáčení tance obohatit samotné tanečníky? Co jim to může přinést?**

Z mých dosavadních zkušeností, ať už jsem to byl já nebo jiní tanečníci, je to hlavně o tom, že víme, že se to natáčí. Několikrát jsem jako interpret natáčel v televizním studiu s Pavlem Šmokek. Natáčení bylo velice náročné z důvodu četného opakování tanečních pasáží. Musí tančit naplno, čtyřikrát se záběr opakuje a jednotlivé pasáže jsou snímány na přeskáčku. Jsou to věci zajímavé, ale unavující. Nepřijde mi, že by to pro tanečníka bylo v rámci natáčení obohacující. Myslím si, že tanečníka může obohatit, když pracuje velice intimně s kameramanem nebo režisérem. Podstatná je opravdová spolupráce. Je fakt, že já jsem takovou práci ještě nezažil. Nedostal jsem se k něčemu, kde bych pracoval jako interpret nebo choreograf a vytvářel s filmaři něco dohromady. Moje zkušenosti jsou takové, že se natáčí například představení, kde dělám to, co mám, od začátku až do konce. Nebo s natáčením ve studiu, kde se pasáže stále vrací, snímají se navíc krátké šoty detailů, pro tanečníky je to náročné

fyzicky a emocionálně. Například při natáčení zvedačky v *Louskáčkovi* se používal jeřáb, který jel okolo tanečnicků. Ti museli asi pětkrát zopakovat zvedačku a museli mít správný výraz jako při představení. Ale neměli v tu chvíli za sebou celý proces tance. Ve výrazu obličeje je to vidět. Běžný divák si toho nejspíš nevšimne, ale já to tam vidím.

**Učí se tanečníci pracovat s výrazem tváře podobným způsobem jako herci? Při tanci mají výraz podle toho, co hrají, umějí se do toho vžít. Dávají do toho sami sebe, ale nejsou herci.**

Myslím si, že se to určitým způsobem prolíná. Znáám spoustu tanečnicků, patřím k nim i já, kteří jsou nejen tanečníci, ale i herci, aniž by mluvili. Znáám i tanečnický, kteří dokážou na jevišti velice slušně mluvit. Tanečníci jsou vlastně automaticky i z určitého procenta herci, je to stále divadlo. Baví mě prolínání oborů. Divadlo je o charismatu, je to o tom, že něco letí přes tu rampu. Charisma nikoho nenaučíte, to buď máte, nebo ne.

**Jak se podle Vás navzájem obohacují tanec a film?**

Myslím si, že ať jsou tanec a film úplně jiné obory a jiné světy, může mít průnik těchto dvou věcí velkou budoucnost. Tanec je pohyb a film také. Obohacení spojující tanec a film má velký potenciál. Film pracuje s časem. Tanec je pohyb a emoce v čase. Jsem nepřítel toho, když někdo začne pracovat na představení, které bude o prolnutí filmu, tance a chce tam dát všechno, co se s tím dá dělat. To je podle mě špatný konec, za který se to dá vžít. Lepší konec je - pojďme udělat něco, co vás zajímá a využijeme k tomu tato dvě média, tanečnicka a kameru. Mně jde vždy o obsah a ne o formu. Velké věci se vždy dějí v momentě, kdy máte nějakou vizi. Průniky jednotlivých oborů mě zajímají v rámci toho, jak dojít k nějaké výpovědi, k něčemu konkrétnímu, co tím chci říct. Viděl jsem velké množství představení, která experimentují s průnikem těchto věcí. Samotná výpověď toho, proč se to celé děje, tam vůbec není. Bohužel musím říct, že velké procento dnešního divadla, třeba i činoherního a tanečního, je o formě, o tom, co všechno režisér vymyslí. Průnik filmu a tance si představuji tak, že mám nějakou ideu, sejdu se s filmařem a řekneme si, jestli nás to zajímá. Řekneme si, že budeme pracovat první měsíc každý sám, pak se dáme dohromady, dáme nějaký brainstorming. Podstatná je i vašeň obou lidí,

kteří se baví o tom, co tím chtějí říct. Z toho vznikají dobré věci a ne z toho technicistního hlediska.

**V Národním divadle jsem měla možnost vidět Vaše představení *Chvění*. Je krásně vizuálně udělané, líbí se mi použití černobílé ve scéně a kostýmech, citlivá práce se světlem, velké množství tanečníků, kteří mizí a opět se objevují. Všechno tam funguje. Bylo představení *Chvění* natočené?**



Inscenace baletu *chvění* (foto: Národní divadlo)

Je velice slušně natočené TDT studiem. Moje věci je všeobecně těžké točit, protože mám vždy několik plánů, které spolu nějakým způsobem korespondují, ale děje se v nich třeba něco jiného. Divák si to v divadle propojí, protože to vidí najednou. Soustředí se na jeden z plánů, ale podvědomě vnímá i ty další.

**Co jste se naučil od choreografů Pavla Šmoka, Jiřího Kyliána a Libora Vaculíka?**

Všichni na mě měli v minulosti, na začátku mé taneční i choreografické kariéry, která začala paralelně, velký vliv. Tím, že jsem tancoval jejich věci, mě vyučili jako tanečníka i určitému „choreografickému řemeslu“. Poté jsem šel svojí cestou. Libor Vaculík je pro mě něco jako starší bratr, Jirka Kylián je strejda a Pavel Šmok děda. Své představení *Chvění*, které v obnovené premiéře přešlo z Brna do Prahy, jsem věnoval Pavlovi Šmokovi, který už tam bohužel nemohl být, ale byl tam Jiří Kylián a Libor Vaculík.

**Je samotná hudba podnětem k vytvoření představení?**

Pro mě je hudba velice často prvním impulsem. Inspirace jako taková pochází z hudby nebo z jiného uměleckého díla, třeba obrazu. Inspirací může být i zakázka. V Australském baletu mi řekli, že chtějí udělat *Svěcení jara* Igora

Stravinského. Souhlasil jsem. Měl jsem zadání a začal jsem zjišťovat informace, o čem to je. Když jsem zjistil, o čem to celé je, začíná se rodit samotná tvorba. Popral jsem se s tím a myslím si, že je to jeden z mých mistrovských kusů. Nebo jsou věci, které vychází s osobní zkušenosti, konkrétního zážitku. Tak vzniklo představení s názvem *Klíče odnikud*.

Nejvíc je to o tom, ať je to hudba nebo příběh, člověk do toho podvědomě dává svoji duši, vlastní zážitky, podvědomí, emoce, které jsou třeba hrozně staré, ale v určitý moment mám pocit, že to jde opravdu ze mě. Člověk do toho promítá sebe.



Generální zkouška baletu *Chvění* (zdroj: DENÍK / Martin Divíšek)



## 9.2 Rozhovor s kameramanem Jiřím Myslíkem o televizním vícekamerovém snímání tanečních představení

**Jak probíhala spolupráce s bratry Bubeníčky na jejich baletním představení *Má vlast*, jehož natáčení probíhalo v přímém přenosu ze Staroměstského náměstí?**

Vždy je důležité představení zhlédnout, znát. Což u tohoto konkrétního představení nebylo možné. Byl jsem s režisérem natáčení, kterým byl Martin Kubala, který je také kameraman, na zkouškách taneční choreografie ve zkušebně. Měli jsme dílčí představu. Představení na Staroměstském náměstí byla dvě, ve dvou dnech po sobě. Těžké na tom bylo, že představení nebylo předtím nikde provedené. Neměli jsme žádný pomocný technický záznam představení. Skoro vždy, když jsem natáčel tanec, divadlo nebo operu, jsem měl k dispozici pomocný záznam. Když není k dispozici, udělám si ho sám. Jdu na představení, abych ho viděl, a na jednu kameru si natočím celkový pohled. U natáčení *Má vlast* bratří Bubeníčků to nebylo možné. Proto jsme brali první představení, které se natáčelo v kompletním představení, jako zkoušku. Většinou se točí představení dvě, aby se s tím seznámili všichni švenkři a další členové štábu. Někdy dostanou členové štábu technický záznam. Ale u tohoto natáčení jsme ho neměli. Představení bylo open air. Začínalo v podvečer za plného světla a během představení se světlo měnilo až do úplné tmy. To vyžaduje jistou přípravu. Poprvé jsme to viděli na prvním představení. Možnost dalších světelných úprav byla až po prvním představení, které bylo točené se vším všudy, včetně odbočených záznamů. U představení odehrávajícího se v exteriéru hraje velkou roli počasí. Předem jsem si připravil plánec. Natáčelo se na osm kamer. Realizace záznamu představení byla komplikovaná v tom, že magistrát hlavního města Prahy nedovolí na Staroměstském náměstí zaparkovat osmikamerový přenosový vůz. Pro mě jako hlavního kameramana to bylo těžké v tom, že jsme museli mít pěti a dvou kamerový vůz. Jedna kamera byla navíc propojená s pětikamerovým vozem. Navíc to nebyly kamery stejného typu. Je to velmi náročné na obrazové korekce, aby byl obraz ze všech kamer stejný barevně a gradáčně.

### **Jaké jste zvolil nastavení kamer?**

Každou kameru nastavujete zvlášť, všechny obrazové parametry. V kamerovém voze máte korekční jednotku ke každé kameře. Nastavujete RGB kanály, úroveň černé, bílé, dává se tam black stretch, u různých kamer na různé hodnoty.

### **Jaké bylo rozmístění kamer a zasnícení prostoru jeviště v exteriéru ?**

Základ jsou přední kamery umístěné na praktikách. Dvě kamery měly dlouhé transfokátory s transfokačním poměrem 1:72, z té vzdálenosti jsme se dostali až na velké detaily. Prostřední kamera měla standardní transfokátor. Jedna kamera se širokoúhlým objektivem byla umístěná na jeřábu s dlouhým ramenem. Zabírala celé jeviště i s diváky a okolí. Nechtěli jsme uzavřít snímání jen na jeviště, protože prostředí Staroměstského náměstí tam hrálo významnou roli. Vepředu u pódia jsme měli po stranách další dvě kamery se standardním objektivem. Pod pódium postavenou kamerovou jízdu se širokoúhlým transfokátorem, která byla s objektivem těsně na hraně pódia a byla zabalená do černého sametu, aby nebyla vidět. Tato kamera byla dálkově ovládaná v celkovém pohybu do stran, tak i na hlavě stativu. Z pohledu této kamery vynikla krásně architektura za jevištěm. V zadním rohu za pódium byla dálkově ovládaná kamera, nesměla být vidět. Z předního pohledu byla vidět maximálně čočka objektivu. To bylo základní osazení kamerami. Kromě střihaného záznamu jsme měli pět kamer odbočených, měly samostatné záznamy. Počítá se s tím, že se budou nějaké pasáže přestřihávat, opravovat a měnit. Je třeba mít k dispozici dostatek záběrů, které nebyly použité v přímém přenosu.

Vizuální záměr bratří Bubeníčků byl postavený na tom, že zadní část jeviště byla otevřená, aby byl vidět pomník Jana Husa, který jsem musel zasvětit. Technické problémy jsme měli s průhledem na poměrně rušnou komunikaci s řadou obchodů. V záběru nesmí být vidět nápis obchodů, kvůli neplacené reklamě v televizi. Musel jsem je nechat zakrýt. Jediné místo kam jsme měli povolené zaparkovat přenosové vozy, bylo za pomníkem, který byl součástí záběru. Proto jsme je nechali černě vykrýt.

Bratři Bubeníčkové chtěli, aby v některých pasážích pohyb kamery korespondoval s tancem. Např. v pasáži, kdy bylo plné jeviště tanečníků a

docházelo tam k přesně naaranžovaným choreografickým situacím, kamera korespondovala s pohybem choreografického aranžmá.

### **Jaký byl světelný koncept představení?**

Bratři Bubeníčkové měli svůj světelný koncept. Při natáčení představení dochází ke spolupráci s hlavním kameramanem, který musí světlo mírně upravit, aby vyhovovalo kamerám. Světlo v divadle nebo v jakémkoliv představení, které je určené pro diváka, se koncipuje jinak než pro kameru. Lidské oko vnímá kontrasty a světelné poměry jinak než kamera. Při představení jsme měli postavené vzadu dvě věže, kde jsme měli svoje světla HMI 2,5kW plus jsme tam měli dva spoty. Další světla HMI šla zespoda na pomník. Kvůli kontrastům jsme druhý den doplňovali měkké světlo zepředu. Ale museli jsme dbát na to, abychom nenarušili původní světelný koncept autora. Televizní divák viděl obraz z hlediska světelného konceptu podobně, jako viděl divák naživo. Zároveň nesmíme narušit vizuální vjem diváků v hledišti. Většinou nedojde k tomu, aby se výrazně změnil směr světla, barevnost a přesně naplánované světelné změny v souvislosti s choreografií. Já jsem seděl v přenosovém voze na pracovišti barevných korekcí, kde máte zkalibrovaný monitor, kde vidíte, jak bude vypadat obraz z kamer. Vysílačkou jsem byl v kontaktu jak s hlavním divadelním osvětlovačem, tak s naším televizním osvětlovačem. Jak se světlo měnilo, musel jsem to stále sledovat a dávat pokyny pro změnu osvětlení. Například vepředu byla rampa předních světel, která měla různou intenzitu v různých částech představení. Ale jak se stmívalo, tak musíte jít se světelnou úrovní níž, aby se uplatnila i další světla. Byly tam například světelné průvany, zadní světelná rampa a doplňkové světlo, které je třeba v průběhu změny denního světla upravovat a hlídat světelné poměry na tanečnicích. Zamezit přesvícení předním světlem, nebo naopak musíme mít na začátku představení efektní světla na sto procent, aby se uplatnila, a postupně je ubírat, jak ubývá denního světla.

**Zmínil jste se o dvou fázích práce, které se týkají jak živého vysílání, tak následujícího přestřihání natočeného záznamu ve střížně. Jak jste postupovali?**

V živém záznamu byla celá řada nedokonalostí, jak jste měla možnost vidět v přímém přenosu. Poté nastala druhá fáze, kdy bylo představení ve střížně za účasti bratrů Bubeníčků celé přestřihané. Má vlast je programní hudba, kde taneční choreografií vyprávěli Smetanovy symfonické básně. Velkou roli hraje v přesném momentu nástřih určitého detailu tanečnicka, gesto a jeho výraz. Některé věci je těžké na živo ve stříhu správně pochyťat. Díky tomu, že jsme měli pět odbočených záznamů bylo představení kompletně přestřiháno. Poté jsem dělal barevné korekce. V některých případech jsem v záběrech používal průběžné korekce a masky. Nebylo to jen o tom, že to celkově snížíte nebo zvýšíte v jasovém kanálu a barevně to trochu posunete. Většina kamer v pětikamerovém přenosovém voze byla od výrobce Grass Valley. Šestá přidaná zadní kamera byla značky Sony a má trochu jinou kolorimetrii. Museli jsme barevnost poměrně dost složitě dorovnat, aby byla podobná jako u ostatních kamer.

**Kdo komunikuje při natáčení v přímém přenosu se švenkry?**

V první řadě musí kameramani poslouchat pokyny stříhače, který záběry z osmi kamer v daný moment stříhá a musí umět rychle reagovat a dávat pokyny. Spolu s ním tam sedí režisér. Já do toho občas vstoupím, když vidím, že má jedna z kamer špatnou kompozici nebo má neostrý záběr.

**Čím jsou specifická natáčení tanečních představení? Na co je třeba být připravený?**

Před natáčením představení byste ho měla znát a mít připravený tzv. rámcový scénář, dopředu rozvržené pozice kamer, zadání, v jaké části tance snímat například detail tanečnice a kdy změnit velikost záběru. Mít základní koncept rozvržení kamer a velikostí záběrů. Každý kameraman ví, co bude natáčet. Například u představení *Sólo pro nás dva* jsme měli předem k dispozici technický záznam. Přesně víte, co se na scéně děje, jak vypadá choreografie, kdo odkud kam přitanečí, jaké jsou tam důležité momenty, které je potřeba zachytit. Třeba určitá gesta nebo figura, která je významová. Domlouvám se s choreografem na tom, co je třeba zdůraznit, zachytit.

### **Byl jste spokojený s výsledkem natáčení představení bratrů Bubeníčků Má vlast?**

Nikdy není člověk úplně spokojený. Přestříhaná verze vypadá daleko lépe. Kdybych měl tu možnost představení jednou vidět kompletně s celou partou osvětlovačů a kamer, takzvaně nanečisto, udělal bych si technický záznam a mohl bych daleko přesněji připravit úpravy světelných situací. Navíc máte strašně málo času. Jako kameraman musíte kromě základních věcí kameramanských řešit spoustu věcí technicko-organizačních. Velkou roli hraje čas a peníze.

### **Máte při natáčení stálý tým lidí, švenkrů, kteří se zaměřují víc na natáčení tance, divadla nebo hudby?**

Určitá skupina švenkrů dobře zná a natáčí například muziku. Můžete se na ně v tomto plně spolehnout. Tito lidé muziku cítí, orientují se v nástrojích, slyší hudební fráze, umí přizpůsobit pohyb kamery rytmu hudby a frázování. Navíc je důležitá ohromná rychlost reakcí. Jsou to vteřinové reakce a máte mezi záběrem od jiné kamery čas třeba jen tři vteřiny, abyste z celku překomponovala na detail, zaostřila, zakomponovala, stříh a jede to. Když je rozepsaný scénář a přesně rozzáběrovaný podle muziky, tak je potřeba číst záběry dopředu. U baletu musí být reakce kameramanů stejně rychlá. Stříhač s režisérem vidí v přenosovém voze všechny záběry a korigují kameramany. Dobří kameramani švenkři neustále sledují, pokud je to možné, výstup a reagují sami, protože vidí, co je právě střížené.

### **Jaké bylo natáčení tanečního představení *Sólo pro nás dva* od Petra Zusky?**

Natáčení tohoto představení mělo výhodu v tom, že jsme ho mohli předem vidět a lépe se připravit. Tato choreografie se dobře snímá, protože určitým způsobem ilustruje obsah písní Jaromíra Nohavici a Beaty Bocek. K písním Jaromíra Nohavici přidává občas jakousi groteskní nadsázku s využitím pantomimy.

V jeden den jsme snímali dvě představení. Na odpoledním představení jsme měli možnost udělat kamerovou jízdu podél jeviště, která byla dálkově ovládaná. Dvě kamery jsme umístili vpravo a vlevo. V hledišti jsme měli vykoupená místa pro další kamery. Vzadu byla celková kamera. Natáčení bylo

na osm kamer. Výhodou bylo, že jsme měli k dispozici přenosový vůz s osmi kamerami. Všechny kamery byly stejného typu a s různým transfokačním rozsahem. Dvě kamery byly umístěné ve středu vedle sebe a záběr byl snímán po ose. Další dvě kamery byly umístěné po stranách na stativích, vzadu v uličce byly dvě kamery se standardním trafem. Zoom jsme při snímání tanečního představení používali k vytvoření optimální kompozice. Divák malou transfokaci nevnímá, protože se soustředí na vnitřní pohyb tanečníků. Například máme dva tanečníky snímáné v polocelku. Najednou se od sebe vzdalují a kamera jde s nimi, aby jeden z tanečníků nevypadl ze záběru. V tomto případě není použitý zoom jako výrazový prostředek.

Při večerním představení nebylo možné mít jízdu, protože místa v sále byla vyprodaná. Hlavní kameraman musí předem připravit a naplánovat, kde budou umístěné kamery. Plánek s rozmístěním kamer dostanou vedoucí přenosového vozu, kteří je musí rozestavět. Všechno je dohodnuté přes produkci předem. Kamery umístěné po straně a v uličce zůstaly na stejném místě jako při odpoledním představení, kamery pod číslem 3, 4 a 5 byly přední a z toho 3 a 5 byly kamery s dlouhým zoomem, kdy jsme se dostali až na velký detail tanečníků. Kamera číslo 4 měla standardní trafo. Obě dvě představení se natáčela na odbočené záznamy. Jeden záznam byl stříhaný na místě a sedm kamer bylo odbočených. Takto jsme v jeden den natočili dvě představení.

### **Můžete mi říct něco o světelné koncepci?**

Dopředu jsem věděl, jak vypadá světelná koncepce. Dohodl jsem se s panem Petrem Zuskou a hlavním osvětlovačem o možnosti určitých drobných úprav, které nenaruší světelnou koncepci. Dopředu jsem měl k dispozici pomocný záznam a vypsál si místa, kde je nějaký problém. Například vysoký kontrast, velké přepaly a další. Vzpomínám si, že v jedné scéně bylo silné horní světlo a tanečníci byli přesvětlení. Celé představení je světelně naprogramováno, uložené v paměti řídicího pultu pro světla. Společně s osvětlovačem na vybraných místech například ubereme o deset nebo dvacet procent, někde zase maličko přidáme. Abych jim v divadle nenarušil jejich původní světelný koncept, uděláme druhou verzi nastavení světel, která jsou přizpůsobená pro natáčení.

### **Jak probíhala následná práce ve střižně?**

Z natáčení představení máme sestříhaný výstup, který střihač společně s režisérem upravili. Do střižny přizvali autora představení Petra Zusku, který k tomu měl různé připomínky, které se týkaly choreografie. Když byl stříh hotový, tak jsem dělal barevné korekce záběr po záběru, dorovnal a upravil některé nepřesnosti.

### **Zajímá mě jak do natáčení a práce ve střižně vstupuje Petr Zuska.**

Petr je choreograf a zároveň autor představení. Společně s režisérem televizního záznamu se musel domluvit a najít nějakou optimální cestu. Při stříhu záznamu *Sóla pro dva* jsme na přání Petra Zusky kombinovali záběry z odpoledního a večerního představení. Bylo to především z důvodu lepšího provedení některých tanečních scén, které si ve stříhu choreograf prosadil. Režisérem televizního záznamu byl Petr Kubala, se kterým jsem celou dobu řešil přípravu a průběh natáčení. Pan režisér zase komunikoval s autorem představení Petrem Zuskou a domlouval s ním i drobné světelné úpravy, které se týkaly například kontrastů.

### **Mohu nazvat toto natáčení televizním záznamem?**

Přímý přenos je televizní záznam bez jakýchkoliv úprav. Konkrétně představení *Má vlast*, které jsme natáčeli na Staroměstském náměstí jako přímý přenos, bylo potom asi z 80% přestříhané jinak, než to viděl divák v televizi. Střihač společně s bratry Bubeníčky strávili ve střižně spoustu času a snažili se záznam přestříhat a umožnit televizním divákům lepší zážitek, tak jak své dílo koncipovali. Řeč kinematografie umožňuje prostředky zdůraznit, posílit, dát tomu rytmus, který koresponduje s choreografií. Dále úhly pohledu, velikosti záběrů, které má kinematografie k dispozici. Je to jiný zážitek než v divadle.

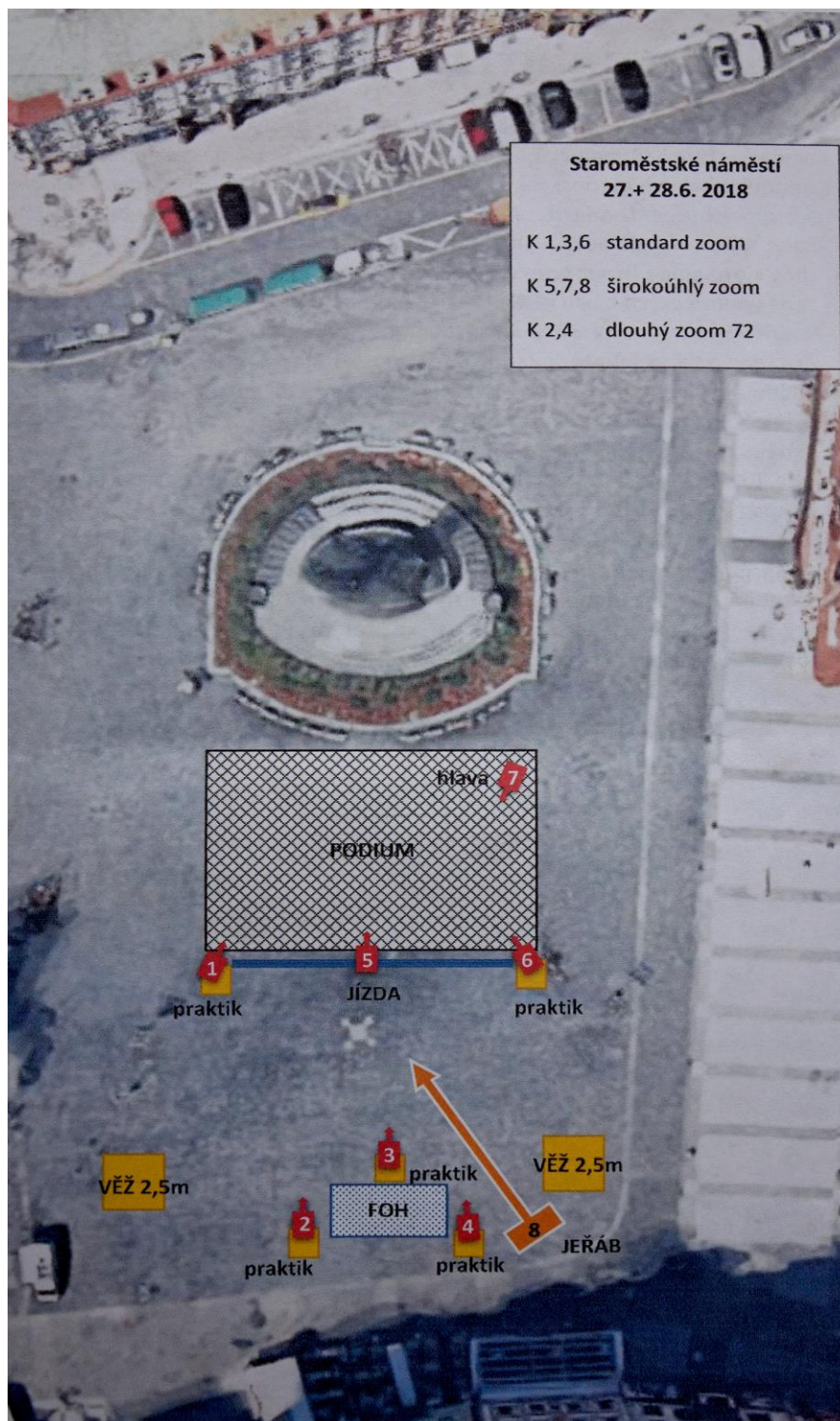
### **Ve výsledku vidí televizní záznam daleko větší počet diváků než v divadle.**

To je další věc, zprostředkování tanečního záznamu velkému počtu televizních diváků. Je to jeden z podstatných kladů televizního média. Typ takových pořadů vysílá televize většinou na ČT Art nebo ČT dvojce.

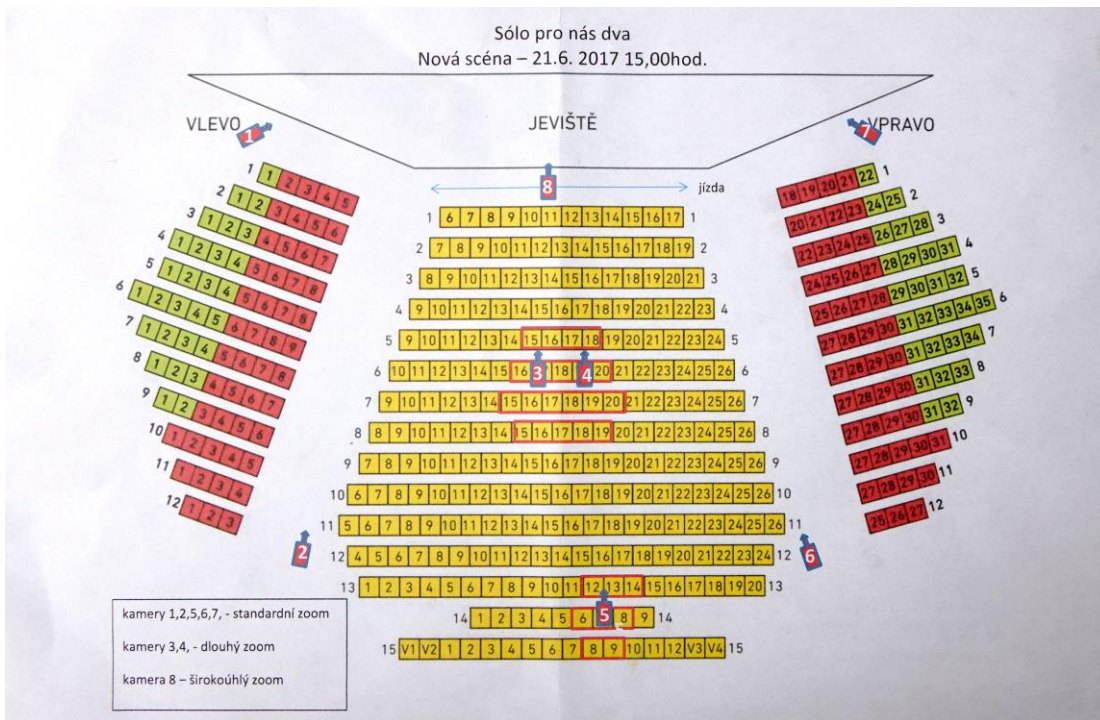
**Má poslední otázka se týká toho, jak vzniklo naše kameramanské cvičení s názvem Hudebně dramatická etuda.**

Tento předmět jsem vymyslel společně s hudebním režisérem Tomášem Šimerdou, který učí na HAMU, v televizi režíruje hudební pořady a koncerty. Před lety vznikl od Tomáše podnět, že by bylo zajímavé vytvořit hudební cvičení studentů FAMU a HAMU. Poté mě oslovila profesorka Ivana Kubicová s taneční katedry, že by měli zájem spolupracovat se studenty na FAMU. Zkusili jsem zavést mezifakultní cvičení, které jsme nazvali Hudebně dramatická etuda. Ale nicméně jde o tanec. Domluvil jsem se na katedře tance a vytvořili jsme svébytný útvar choreografie pro film. Nikoli záznam hotového tanečního představení, ale vytvoření choreografie tance pro kameru. Cvičení se dobře ujalo, bylo zajímavé pro choreografy a choreografky z HAMU z katedry tance.

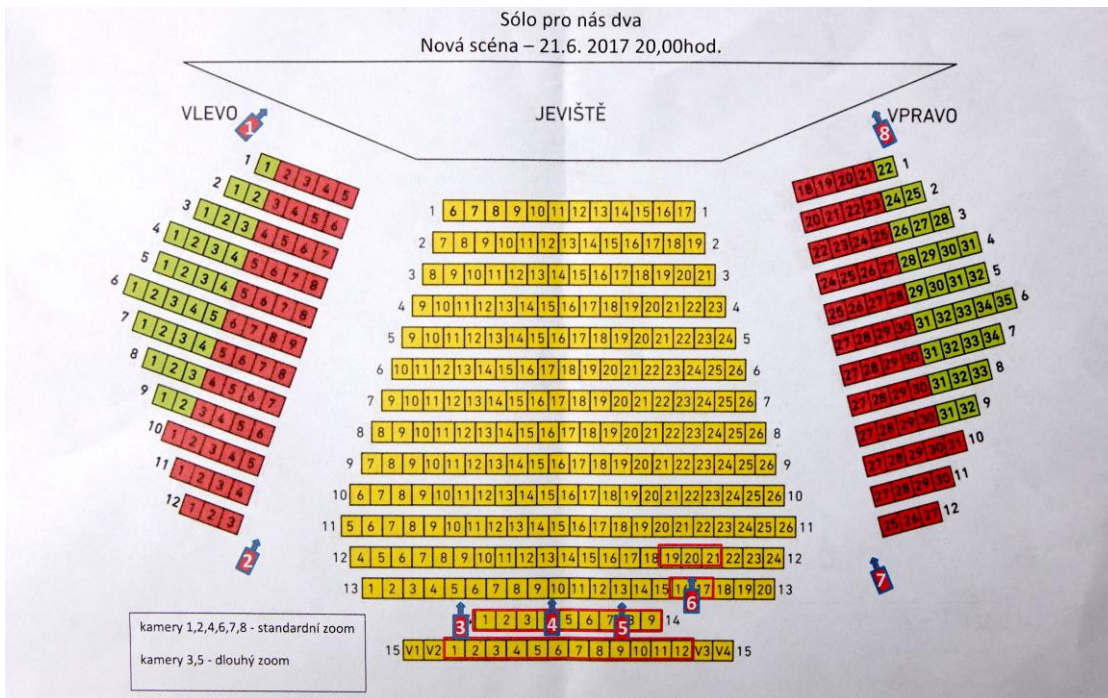




Plánek rozvržení pozice kamer při natáčení baletního představení *Má vlast* na Staroměstském náměstí



Natáčení představení *Sólo pro nás dva* na Nové scéně. Postavení kamer při odpoledním natáčení.



Postavení kamer při večerním natáčení představení.