

Filmový motív v diele Stevena Spielberga

Pavol Veselský

Bakalárska práca

2012



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Kabinet teoretických studií
akademický rok: 2011/2012

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Pavol VESELSKÝ**
Osobní číslo: **K09565**
Studijní program: **B 8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimedia a design – Audiovize**

Téma práce: **1. Teoretická část: Práce s motivem v díle Stevena Spielberga**
2. Praktická část: Audiovizuální dílo, délka minimálně 10 min., režie

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

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

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

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

2. Praktická část:

Výstupní dílo předložte na 3 ks DVD ve formátu PAL_DVD-video a 1 ks MiniDV (nosiče řádně popište). Dále předejte 3 ks technického scénáře v kroužkové vazbě a jeden výtisk dialogové listiny (vše řádně popište).

Součástí celé práce budou vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA, Prohlášení autora bakalářské práce a podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

Na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte v minimálním počtu 10 ks obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK.

Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: Ai, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do Portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

- ABRAMS, Nathan, Ian BELL a Jan UDRIS. Studying film. New York: Oxford University Press, 2001, 322 s. Studying the media series. ISBN 03-407-6134-2.**
- BRERETON, Pat. Hollywood utopia: ecology in contemporary American cinema. Portland, Or., USA: Intellect Books, 2005, 270 s. ISBN 18-415-0117-4.**
- BRIETZKE, Zander. American drama in the age of film. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, c2007, 201 s. ISBN 08-173-1571-3.**
- CARROLL, Noel a Jinhee CHOI. Philosophy of film and motion pictures: an anthology. Malden, MA: Blackwell Pub., c2006, 430 s. ISBN 14-051-2027-4.**
- CUBITT, Sean. The cinema effect / Sean Cubitt. Cambridge, Mass.: MIT Press, c2004, 456 s. ISBN 02-620-3312-7.**
- DANCYGER, Ken. The director's idea: the path to great directing. Boston: Focal Press, c2006, 356 s. ISBN 02-408-0681-6.**
- DILLON, Steven. The Solaris effect: art. 1st ed. Austin: University of Texas Press, 2006, 265 s. ISBN 978-0-292-71344-4.**
- ELSAESSER, Thomas a Warren BUCKLAND. Studying contemporary American film: a guide to movie analysis. New York: Oxford University Press, 2002, 309 s. ISBN 03-407-6206-3.**
- EMERY, Robert J. The directors: take three. New York: Allworth Press, c2003, 229 s. ISBN 15-811-5245-0.**
- EMERY, Robert J. The directors: take four. New York: Allworth Press, c2003, 231 s. ISBN 15-811-5279-5.**
- VERHOEFF, Nanna. The West in early cinema: after the beginning. Amsterdam: Amsterdam University Press, c2006, 459 s. ISBN 90-535-6832-8.**
- WELSCH, Janice R a J ADAMS. Multicultural films: a reference guide. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2005, 231 s. ISBN 0731373197578.**

Vedoucí bakalářské práce: **doc. Mgr. Ludovít Labík, ArtD.**

Ústav animace a audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **15. listopadu 2011**

Termín odevzdání bakalářské práce: **18. května 2012**

Ve Zlíně dne 6. března 2012

doc. Mgr. Jana Janíková, ArtD.

děkanka



Lukáš Gregor
Mgr. Lukáš Gregor
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

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

Ve Zlíně16.3.2012.....

.....
Jméno, příjmení, podpis

KEELSKÝ PAUL

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

(1) Vysoká škola nevýdělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

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

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

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

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

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

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

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

ABSTRAKT

Predmetom tejto bakalárskej práce je filmové dielo Stevena Spielberga s dôrazom na film s názvom *Blízke stretnutie tretieho druhu*. Práca chce ukázať význam filmových motívov pre filmové dielo a ich úlohu pre diváka. Na jednej strane majú motívy pomôcť divákovi orientovať sa v rozprávaní, v štruktúre a významoch diela, a pomáhajú pochopiť ho. Na druhej strane ponúkajú divákovi niečo viac ako len súbor jednotlivých faktov. Faktory i príbeh sú dôležité, ale môžeme ich prostredníctvom motívov sprehl'adniť, umožniť tak ich pochopenie, dať im hlbší význam a zatriktívniť ich pre diváka. Filmové dielo realitu nielen zaznamenáva, ale ju aj osobitým spôsobom odráža a reprodukuje. Filmový obraz vždy naznačuje niečo viac, ako vidíme. Využitie nejednoznačného spôsobu zobrazovania vychádza zo samotnej prirodzenosti ľudského vnímania. Divák má prirodzenú potrebu hľadať v tom, čo vidí, nejaký význam. Bakalárska práca využíva heuristickú metódu, ktoré pomáha vyriešiť skúmanú problematiku a dosiahnuť stanovené ciele.

V prvej kapitole sa v krátkosti zoznámime so životom a tvorbou Stevena Spielberga. Rozoberieme jeho filmovú tvorbu od prvých filmov po filmy, ktoré sa stali svetovo uznávané diela. Druhá kapitola sa venuje filmovému motívu z teoretického hľadiska. Opisuje druhy filmových motívov - hudobný, zvukový, audiovizuálny a farebný motív, ktoré nájdeme v každom Spielbergovom filme. Tretia, posledná kapitola sa sústreďuje na teoretické vedomosti o filmovom motíve aplikované na Spielbergov film *Close Encounters of the Third Kind*, ktorý sa stal obrovským hitom. Tento film je podľa nášho názoru skvelým príkladom týchto motívov; hudba a zvuky v spolupráci s obrazom a farbami vyvolávajú dramatickú, napätú atmosféru, ktorá diváka naplno pohltí. Na príklade tohto filmu ukážeme aj úlohy zmienovaných motívov v Spielbergovej tvorbe.

Kľúčové slová: Steven Spielberg, *Blízke stretnutie tretieho druhu*, film, filmová tvorba, filmové motívy – hudba, obraz, zvuk, farba, audio-vizuálny efekt.

ABSTRACT

This bachelor thesis is concentrated on Steven Spielberg's film Works, with the accent on his movie named Close Encounters of the Third Kind. Thesis wants to show importance of using the film themes /motives in film works and their role for audience. On the one hand the motives/themes helps viewers to find their orientations in narrative level of film, in its structure and meanings of art's work. They help to understand the story. On the other hand they offer something more than just a set of individual facts. Facts as well as the story are important but they can be clarified through themes/motives, thus enabling their understanding, giving them a deeper meaning and more interesting to wiewer. Film work not only records the reality, it also reflects it and by special way reproduces it. The film's image always suggests something more than we can see. Using of ambiguous modalities of visual display is based on the very nature human perception. The viewer has a natural need to look at what he can see, as something significant.

This thesis uses a classical heuristic methods which help to solve the issue under consideration and help to achieve the determinated goals.

The first chapter is briefly showing the life and work of Steven Spielberg. We are discussing his filmmaking from the first film to his world famous film arts. The second chapter is dealing with the theme of film theory. It is describing the types, sorts of movie themes – musical, sound, audio-visual and color motive as well. They are found in every Spielberg's movie. The third chapter is the last one. It is concentrated on the theoretical knowledge on the film motive applied to Spielberg's film Close Encounters of the Third Kind which became a huge hit. This movie is – in our opinion – a great successful example of above mentioned themes – music and sounds in cooperation with the Picture and color – they produce a dramatic tense atmosphere; the audience is fully engaged in movie's story. The movie shows the roles of relevant themes/motives in Spielberg's production.

Key words: Stevem Spielberg, Close Encounters of the Third Kind, movie, filmmaking, movie's themes/motives – music, picture, sound, color, audio-visual effect.

Čestné vyhlásenie

Vyhlasujem, že som predkladanú bakalársku prácu „Filmový motív diele Stevena Spielberga“ spracoval samostatne a pod odborným vedením školiteľa bakalárskej práce. Použitú literatúru uvádzam v zozname použitej literatúry a zároveň osvedčujem použité citáty. Prehlasujem tiež, že elektronická forma predkladanej diplomovej práce je 100% identická s tlačenou formou. Touto cestou, by som rád poďakoval vedúcemu bakalárskej práce Doc. Ľudovít Labík, ArtD. za odborné vedenie, cenné rady, pripomienky a podnety, ktoré výraznou mierou prispeli k skvalitneniu obsahu práce.

V Zlíne dňa 14.5.2012

.....
vlastnoručný podpis

OBSAH

Úvod.....	10
1 Steven Spielberg – biografia a filmografia.....	12
1.2 Biografia.....	12
1.2 Výber z filmografie.....	18
2 Filmový motív.....	34
2.1 Definícia.....	34
2.2 Hudobný motív.....	37
2.3 Zvukový motív.....	39
2.4 Audiovizuálny motív.....	41
2.5 Farebný motív.....	44
3 Filmový motív vo filme Blízke stretnutia tretieho druhu.....	47
3.1 Kompozícia filmu.....	47
3.2 Motívy vo filme.....	55
Záver.....	60
Zoznam použitej literatúry.....	62
Zoznam obrázkov.....	65

ÚVOD

Spielbergove diela tvoria v dejinách kinematografie samostatnú stránku. Spielberg je v každom prípade komerčným režisérom, napriek tomu si jeho tvorba zachováva vysoký štandard. Nezameriava sa len na jeden žáner. Jeho filmy patria do oblasti sci-fi, komédie, drám, hororových trilerov. Okrem režisérskeho remesla je Spielberg aj producentom, scenáristom, výkonným scenáristom a jedným zo zakladateľov spoločnosti DreamWorks. Vytvoril napríklad aj americkú nadáciu Survivors of the Shoah Visual History Foundation, ktorej kapitálový základ vytvorili príjmy z filmu Schindlerov zoznam. Cieľom nadácie je verejne sprístupniť čo najviac rozhovorov s tými, ktorí prežili holokaust. Spielbergove zameranie je teda široké a nemožno ho nejako zaškatuľkovať.

Cieľom práce je ukázať dôležitosť používania motívov vo filmovom diele a ich úlohu, ktorú pre diváka zohrávajú. Na jednej strane majú pomôcť divákovi orientovať sa v rozprávaní, v štruktúre a významoch diela, a toto rozprávanie členiť, na druhej strane ponúkať divákovi niečo viac ako len súbor jednotlivých faktov. Fakt a príbeh sú dôležité, ale tieto fakty môžeme prostredníctvom motívov sprehľadniť, umožniť tak ich pochopenie, dať im hlbší význam a zatriktívniť ich pre diváka. Filmové dielo realitu nielen zaznamenáva, ale ju aj osobitým spôsobom odráža a reprodukuje. Filmový obraz vždy naznačuje niečo viac, ako vidíme. Schopnosť používať nejednoznačné, komplikované spôsoby zobrazovania vychádza zo samotnej prirodzenosti ľudského vnímania. Divák má prirodzenú potrebu hľadať v tom, čo vidí, nejaký význam.

Čo sa týka metód, v práci používame prístup, ktorý postupnými, na seba nadväzujúcimi krokmi vedie k dosiahnutiu cieľa bakalárskej práce. Každý krok bakalárskej práce využíva určité klasické metódy vedeckej heuristiky, ktoré napomáhajú riešiť skúmanú problematiku a dosiahnuť stanovený cieľ.

Krok 1: analýza získaných poznatkov a informácií o danej problematike, spracovaných z odbornej literatúry a internetových zdrojov; excerpovaním, rešeršovaním a komparáciou poznatkov sa vytvorí ucelený pohľad na súčasný stav problematiky filmového motívu,

Krok 2: sumarizácia a vyhodnotenie získaných poznatkov pomocou dedukcie (odvodenie hlavných oblastí skúmania) a indukcie (podklady pre formuláciu základných vzťahov) a ich vzájomná komparácia,

Krok 3: syntéza poznatkov získaných poznatkov, vymedzenie vzájomných korelácií, na základe ktorých môžeme vytvoriť komentáre v jednotlivých oblastiach predmetnej problematiky.

V bakalárskej práci použijeme nasledujúce metódy: excerpovanie, rešeršovanie a komparácia získaných poznatkov; metódu dedukcie a indukcie; syntézu získaných poznatkov; metódu komparácie a metódu korelácie.

V prvej kapitole sa v krátkosti zoznámime so životom a tvorbou Stevena Spielberga. Rozoberieme jeho filmovú tvorbu od prvých filmov, keď ešte nebol svetoznámy režisér, po filmy, ktoré režíroval už ako svetovo uznávaný režisér. V druhej kapitole sa budeme venovať filmovému motívu z teoretického hľadiska. Oboznámime sa s druhmi filmových motívov, hudobným motívom, zvukovým motívom, audiovizuálnym motívom a farebným motívom, ktoré nájdeme v každom filme. V tretej, poslednej kapitole, tieto teoretické vedomosti o filmovom motíve aplikujeme na film Stevena Spielberga *Close Encounters of the Third Kind*, ktorý sa stal hneď po uvedení obrovským hitom. Tento film je podľa nás skvelým príkladom týchto motívov; , hudba a zvuky v spolupráci s obrazom a farbami v ňom vyvolávajú dramatickú, napätú atmosféru, ktorá diváka naplno pohltí a zároveň je dôveryhodná. Na príklade tohto filmu si ukážeme aj úlohy, ktoré motív plní pri rozprávaní príbehu, i to, aký prenesený význam mu dáva alebo naznačuje.

1 STEVEN SPIELBERG – BIOGRAFIA A FILMOGRAFIA.

Steven Spielberg, celým menom Steven Allan Spielberg, je významný americký filmový režisér, producent a scenárista židovského pôvodu. Spielbergove diela sú v dejinách kinematografie výnimočné, spájajú komerčný charakter s umeleckou hodnotou a zachovávajú si vysoký filmový štandard. Jeho žánrové zameranie je veľmi pestré - je tvorcom sci-fi, komédií, drámy i rozprávok.

1.2 Biografia

Steven Spielberg sa narodil 18. decembra 1946 v meste Cincinnati, v štáte Ohio v Spojených štátoch amerických. Vyrastal na predmestí Haddonfield v New Jersey a Scottsdale v Arizone. Jeho otec bol povoláním elektroinžinier a matka koncertná pianistka. Práca jeho otca vyžadovala časté sťahovanie z miesta na miesto. Časté striedanie škôl sa podpísalo na Stevenovom zlom prospechu. Striedanie bydliska neprospeľo ani vzťahu rodičov, ktorí sa zakrátko rozviedli. Zo Stevena sa stal introvertný chlapec, ktorý sa na celé dni zatváral do svojej izby, kde sa oddával sneniu o príšerách z kozmu, vzdialených svetoch a hrdinoch, tak ako veľa chlapcov v jeho veku.

Amatérske filmy začal robiť už ako tínedžer, neskôr študoval film na Kalifornskej štátnej univerzite. Už vo svojich dvanástich rokoch objavil otcovu osem milimetrovú kameru a otvoril sa mu úplne nový svet. Svet, v ktorom mohol konečne na celuloidový pás zaznamenať svoje sny a predstavy. Film si ho úplne podmanil. Prvý film, ktorý natočil, bol osem minútový western *The Last Gun* (*Posledná zbraň*, 1959). Prvý vážny film, ktorý predstavil aj divákovi, natočil vo svojich 14-tich rokoch. Na tento účel mu dovolila matka prerobiť obývačku na provizórne kino. Film sa volal *Escape to Nowhere* (*Útek Nikam*, 1961) išlo o 40 minútový snímok s tematikou vojny. Ďalší, tiež vojnový film, *Battle Squad* (*Bojová jednotka*, 1961) už Steven premietal v skutočnom kine a na tržbe zarobil svojich prvých 100 dolárov; v roku 1964 nakrútil film *Firelight*. Jeho výroba stála menej ako 600

amerických dolárov a bol to prvý celovečerný film (2 hodiny a 15 minút), ku ktorému študent Spielberg napísal 67-stranový scenár a aj ho režíroval.¹ Spielberg bol hrdý, že vo filme vyriešil niekoľko technických problémov, napr. špecifické zvukové i vizuálne efekty.² V roku 1965 navštívil prvýkrát štúdiá Universal, kde na vedúceho štúdiá Sidneya J. Sheinberga zapôsobil jeho nemý film *Amblin* (*Amblin*, 1968) natoľko, že s ním podpísal zmluvu na sedem rokov. Tento 22 minútový film bol v roku 1969 uvedený aj na filmovom festivale v Atlante, čo malo za následok, že Steven sa stal najmladším režisérom na svete, s ktorým jedno z hlavných holywoodských štúdií podpísalo dlhodobý kontrakt. Tým sa začala Stevenova dlhoročná televízna kariéra, počas ktorej vytvoril mnoho obľúbených seriálov, medzi ktoré patria napríklad: *Strokes of Genius* (1984), *Amazing Stories* (1985).

Prielom nastal v roku 1971, keď natočil napínavý celovečerný film *Duel* (*Duel*), ktorý zaujal kritiku aj divákov. Za ním nasledoval dva televízne filmy *Something Evil* (*Posadnutí diablom*, 1972) a *Savage* (1973), *The Sugarland Express* (*Sugarlandský Express*, 1974) a film *Jaws* (*Čeluste*, 1975), ktorý z neho urobil svetovú režisérsku hviezdu. Týmto filmom sa nezmazateľne zapísal do režisérskej siene slávy a jeho filmová kariéra sa začala úspešne rozbiehať.

V roku 1977 natočil vizuálne veľkolepý film *Close Encounters of the Third Kind* (*Blízke stretnutia tretieho druhu*), o dva roky neskôr komédiu *1941* (1979) a v roku 1981 vznikla prvá časť trilógie (dnes už tetralógie) o Indianovi Jonesovi, *Indiana Jones: Raiders of the Lost Ark* (*Indiana Jones: Dobyvatelia stratenej Archy*). Ten sa u verejnosti

¹ McBRIDGE, J.: *Steven Spielberg: a biography*. Second edition. The University Press of Mississippi. 2010. ISBN 978-1-60473-836-0. s. 11. Dostupné na internete: http://books.google.sk/books?id=jf9HBgtfTeQC&printsec=frontcover&dq=steven+spielberg&hl=sk&sa=X&ei=iHGgT-nLAsXk4QTL4KT4Ag&redir_esc=y#v=onepage&q=steven%20spielberg&f=false [cit. 26. 4. 2012]

² PARISH, J. R.: *Steven Spielberg. Filmmaker*. Infobase Publishing. Ferguson.2004. 153 s. ISBN 0-8160-5481-9. s. 18. Dostupné na internete: http://books.google.sk/books?id=XCKhfnOSDfUC&printsec=frontcover&dq=spielberg+steven&hl=sk&sa=X&ei=moKgT9T8E4aB4ASI66SaAw&redir_esc=y#v=onepage&q=spielberg%20steven&f=false [online 28. 4. 2012]

stretáva s obrovským úspechom a Spielberg si ním upevňuje svoju pozíciu jedného z najlepších režisérov sveta. O dva roky natočil v tom čase komerčne najúspešnejší film *E.T. the Extra-Terrestrial* (*E.T. Mimoszemšťan*, 1982), ktorý zarobil 700 miliónov dolárov.

V roku 1984 Spielberg točí druhé pokračovanie Indiana Jonesa s názvom *Indiana Jones and Temple of Doom* (*Indiana Jones a chrám skazy*), ktoré už neslávi úspech prvého dielu, ale aj napriek tomu je odozva verejnosti vynikajúca. Film získava Oscara za vizuálne efekty. Po týchto úspechoch Spielberg natáča dva kvalitné filmy *The Color Purple* (*Purpurová farba*, 1985) a *Empire of the Sun* (*Ríša slnka*, 1987), ktoré sa však nedočkali náležitého ocenenia ani od verejnosti, ani od filmovej obce a nepremenili svoje oscarové šance.

V roku 1989 Spielberg natáča pôvodne poslednú časť trilógie o archeológovi - dobrodruhovi, *Indiana Jones and the Last Crusade* (*Indiana Jones a posledná krížová výprava*), ktorú dodnes označujú mnohí fanúšikovia za najlepšiu časť trilógie. V tom istom roku natáča aj kvalitný, nie však veľmi známy film *Always* (*Navždy*), ktorý svojim sladko romantickým dejom nemal šancu konkurovať strhujúcemu Indymu. Začiatkom deväťdesiatych rokov minulého storočia nastáva u Spielberga režisérsky útlm v podobe nie veľmi kladne hodnotenej rozprávky o pirátskom kapitánovi Hookovi a večnom chlapcovi Petrovi Panovi. Film *Hook* (*Hook*, 1991) bol ale takpovediac len tichom pred búrkou. V roku 1993 prichádza Spielberg s historickým veľkofilmom *Jurassic Park* (*Jurský Park*), ktorý ovplyvnil celý filmársky svet. Spielbergovi kolegovia-režiséri nechápavo a zároveň uznalivo krútili hlavami nad závratným úspechom tejto snímky, ktorá zakrátko po uvedení do kín zosadila z rebríčka najlepšie zarábajúcich filmov svojho staršieho súrodenca E.T.-ho a stala sa z neho nová komerčná kráľovná. Film Jurský Park sa stáva prelomovým dielom v oblasti vizuálnych efektov, učebnicou pre ostatných filmárov a zároveň neoficiálnym štartérom novej vlny počítačom upravovaných filmov, ktorá trvá dodnes. Pospolitú spoločnosť ovláda na niekoľko mesiacov obrovská vlna dinosaurománie a zbierka Spielbergovho tímu sa rozrastá o troch nablýskaných Oscarov. Spielberg - zjavne už trénovaný a zvyknutý na úspech – však nezaspáva na vavrínoch a ešte v tom istom roku natáča jeden zo svojich najhodnotnejších filmov *Schindler's List* (*Schindlerov zoznam*, 1993), ktorý tematizuje židovský holokaust. Film získava sedem Oscarov a kritici ho považujú za najlepší film všetkých čias.

V roku 1997 natočil Spielberg pokračovanie Jurského parku, *The Lost World: Jurassic Park* (*Stratený svet: Jurský park*), v roku 1997 film o vzbure otrokov na otrokárskej lodi *Amistad* (*Amistad*) a v roku 1998 vynikajúcu vojnovú drámu *Saving Private Ryan* (*Zachráňte vojaka Ryana*), ktorá patrí spolu so *Schindlerovým zoznamom* k vrcholom Spielbergovej tvorby. Jeho ďalšími filmovými dielami sú *The Unfinished Journey* (1999), *A.I.: Artificial Intelligence* (*A.I.: Umelá inteligencia*, 2001), *Minority Report* (*Minority report*, 2002), *Catch Me If You Can* (*Chyť ma, ak to dokážeš*, 2002), *The Terminal* (*Terminál*, 2004), *War of the Worlds* (*Vojna svetov*, 2005), *Munich* (*Mníchov*, 2005), *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (*Indiana Jones a kráľovstvo kryštálovej lebký*, 2008), *The Adventures of Tintin* (*Tintinove dobrodružstvá*, 2011), *War Horse* (*Vojnový kôň*, 2011).³

Spielberg je jedným z mála režisérov, ktorí dokážu jedinečne spájať umenie s komerciou. Iným režisérom sa buď podarí natočiť umelecky hodnotný film, ktorý sa však medzi širokou verejnosťou neuchyťí, alebo natočia komerčný trháč bez umeleckej hodnoty. Spielbergove filmy, naopak, lámu všetky rekordy v zárobkoch a sledovanosti; hádam ani neexistuje človek, ktorý by nepoznal aspoň jeden jeho film, a zároveň veľké množstvo jeho filmov dosahuje aj veľkú umeleckú hodnotu. Typickým príkladom je, samozrejme, *Schindlerov zoznam*.

Spielberg je ženatý s herečkou Kate Capshaw, s ktorou sa spoznal pri natáčaní filmu *Indiana Jones a chrám skazy*, v ktorom hrala. Je otcom siedmich detí, štyrom z nich biologickým.

Je aj zakladateľom viacerých filmových spoločností, z ktorých najznámejšie sú spoločnosti Amblin Entertainment a DreamWorks Pictures. Obe spoločnosti sú spojené so Spielbergovou identitou a usilovali sa vo svojej produkcii vyjadriť inšpiratívne a

³Hlavné dátumy v Spielbergovom živote poskytuje v prehľadnej podobe KATHI, J.: *Stevem Spielberg: a biography*. Greenwood Publishing Group. 2007. ISBN 13: 978-0-313-33796-3. s. xxi – xxiv. Dostupné na internete: http://books.google.sk/books?id=SwkUdUXRA_kC&printsec=frontcover&dq=steven+spielberg&hl=sk&sa=X&ei=loCgT5GOGIqh4gTYwpWiAw&redir_esc=y#v=onepage&q=steven%20spielberg&f=false [cit. 26. 4. 2012]

s víziou, vzbudzovať v divákovi dôveru, emocionálny náboj, evokovať ľahko rozpoznateľnú emocionálnu skúsenosť, ktorá pomáha, aby sa filmové dielo zakotvilo v osobnosti diváka. Postavenie a význam týchto Spielbergových spoločností pre neho samého, ako aj pre americkú kinematografiu výstižne analyzuje napr. W. Buckland vo svojej práci *Režiroval Steven Spielberg*.⁴

Spielberg je známy najmä ako úspešný tvorca filmových melodram. Svoje filmy vníma ako psychologické obrazy rozvrátenej rodiny, príbehy detí vyrastajúcich bez otca, čo vychádza z jeho vlastnej životnej skúsenosti (keď mal šesťnásť rokov, jeho rodičia sa rozviedli). Napríklad, svoj veľkofilm *Vojna svetov* vidí v zásade ako obraz rodiny, ktorá sa pokúša o prežitie a snaží sa držať spolu v tých najhorších podmienkach, aké si divák dokáže predstaviť. Toto je v podstate vzorec mnohých Spielbergových filmov, v ktorých je ohrozená nevinnosť, reprezentovaná práve deťmi a ich rodinami. Spielbergove filmy sú plné chýbajúcich alebo nedbanlivých otcov a osamotených detí: práve táto téma je emocionálnym základom jeho filmov. Spielberg sa domnieva, že bez týchto osobných citových scén by jeho filmy neboli také úspešné. Úplná, milujúca rodina je pre Spielberga základnou hodnotou. Príbehy jeho filmov sú o ochránení rozpadnutej rodiny, ktorá je v nebezpečenstve a musí bojovať, aby toto strašné nebezpečenstvo prežila. Happy end mnohých jeho filmov spočíva v tom, že nepriateľ rodiny, ktorý jej členov ohrozoval, je zničený a rodina sa zase spojí do funkčného celku. Jeho veľkovýpravné a nákladné filmy sú istým spôsobom vlastne malé filmy („big-little films“), pretože ich jadrom je vždy realistický rodinný konflikt.⁵

Spielbergove filmy majú sklon vyjadrovať problematické a ťaživé veci prostredníctvom života dospelých a radosť a vieru prostredníctvom detí. Najzreteľnejšie je to vo fil-

⁴ BUCKLAND, W.: *Directed by Steven Spielberg. Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. New York. The Continuum International Publishing Group Inc. 2006. 242 s. ISBN 13-978-0-8264-1691-9. s. 22. Dostupné na internete: http://books.google.sk/books?id=ADxbmQZY6mgC&printsec=frontcover&dq=spielberg+steven&hl=sk&sa=X&ei=d4KgT-zqAYbm4QT-kfXoAg&redir_esc=y#v=onepage&q=spielberg%20steven&f=false. [cit. 22. 4. 2012]

⁵ KOWALSKI, Dean A.: *Steven Spielberg and Philosophy: We're Gonna Need a Bigger Book*. The University Press of Kentucky. 2008. 274 s. ISBN 978-0-8131-2527-5. s. 10-21.

moch, ktoré sa sústreďujú na tému detstva, napríklad E.T. a Empire of the Sun a vo filmoch, kde sa dospelí správajú ako adolescenti plní entuziazmu, ako napríklad Raiders of the lost Ark a Jurassic Park. Jeho obrazy života dospelých sú poznačené deštruktívnym ľudským správaním, ako napríklad v Schindler's List a Amistad, v ktorých Spielberg skonštruoval príbeh prostredníctvom ľudských tragédií – holokaust a vzburá otrokov – ktoré stvorili hrdinu. Oskar Schindler a Roger Baldwin reprezentujú triumf humanizmu nad barbarstvom.⁶

Spielberg vo svojich filmoch skúma rôzne aspekty detstva a dospelosti a filmy používa ako vizualizáciu svojich myšlienok a detstva a dospelosti. Či už Spielberg prezentuje samotu detstva, alebo radosť detstva, dieťa zobrazuje ako expresívne, energické, zvedavé a vždy kreatívne. Dospelosť, naopak, nevidí cez túto romantickú prizmu. Dospelosť charakterizujú obmedzenia, sklamanie a strata idealizmu. Dospelý človek je pre Spielberga sklamaným dieťaťom (dieťa je ešte schopné prekonať tieto sklamanie).⁷ Spielberg sa snaží natočiť čo najviac dobrých záberov pomocou vhodného umiestnenia kamery, pohybu kamery a rýchlosti snímania. Hlavnými princípmi, ktorými sa riadi, sú:

1. Udržať príbeh jasný.
2. Udržať príbeh v pohybe.
3. Identifikácia s hlavnou postavou je veľmi dôležitá.
4. Špecifické detaily by mali posúvať dej a charakter.
5. Udržať príbeh vzrušujúci.

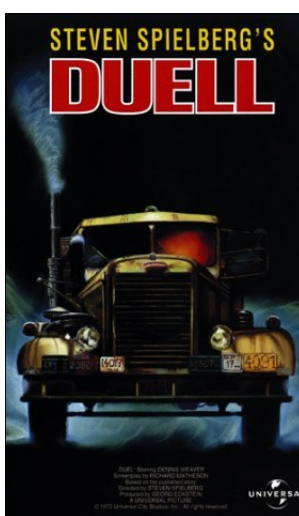
⁶ DANCYGER, K.: *The Director's Idea: The Path to Great Directing*. Boston. Fokal Press. 2006. 356 s. ISBN 02-408-0681-6. s. 247.

⁷ DANCYGER, K.: *The Director's Idea: The Path to Great Directing*. Boston. Fokal Press. 2006. 356 s. ISBN 02-408-0681-6. s. 252.

6. Tempo a uhol pohľadu sú kľúčom.⁸

1.2 Výber z filmografie

Duel (1971)



Obr. 1. Filmový plagát
k filmu *Duel*

Mysteriózny thriller v štýle road movie s hororovými prvkami. Tento film bol pôvodne natočený pre televíziu, v Európe ho však uvádzali v kinách. Obchodný cestujúci Mann sa vezie po arizonskej púšti na stretnutie so šéfom. Cesta prebieha pokojne, až kým sa neobjaví nákladné auto, cisterna, ktorú šoféruje neznámy šofér. Ten začne Manna vytláčať z cesty, snaží sa ho dostať pod vlak. Atmosféra automobilového naháňania v niektorých momentoch prekračuje hranice thrilleru a má až hororové prvky. Kamera je jednoducho vedená, s dobrým strihom obrazu aj zvuku, s minimalistickou výpravou, v podobe odľahlej diaľnice v nekonečnej púštnej scenérii a s démonickou cisternou. Spiel-

⁸ DANCYGER, K.: *The Director's Idea: The Path to Great Directing*. Boston. Fokal Press. 2006. 356 s. ISBN 02-408-0681-6. s. 255.

berg už vo svojich začiatkoch vedel, kam umiestniť kameru a ako túto naháňačku nasnímať, aby navodil tú správnu atmosféru.

Film bol natočený len s rozpočtom vo výške 350 tisíc amerických dolárov, v rekordnom čase - za dva týždne - , podľa príbehu Richarda Mathesona z Playboya.

Spielberg zvolil skvelý námet, film je dôkazom režijného majstrovstva, ako aj schopnosti natočiť v skromných a časovo obmedzených podmienkach skvelý film. Film udržuje diváka v správnom napätí až do konečného dejového vyvrcholenia.

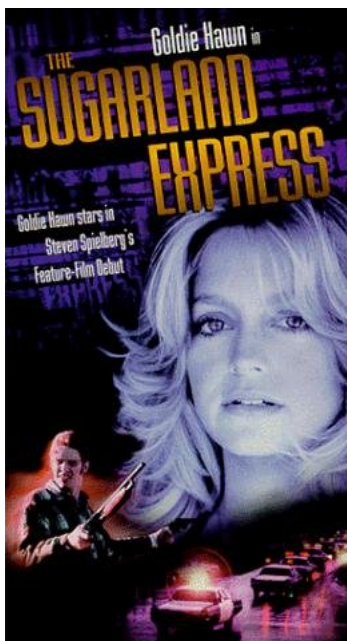
Ako tvrdí Spielberg, nepotreboval k tomuto filmu ani skutočný scenár, mal len akúsi „road map“ a pomocou nej sa oboznamoval so všetkým zápletkami príbehu. Používal spolu päť alebo šesť kamier, pretože za štrnásť dní sa v skutočnosti nedá natočiť film. Rozložil kamery na rôzne miesta okolo cesty a snímal auto a nákladiak, a materiál potom spracoval spolu so šiestimi editormi v priebehu troch týždňov. Nikdy sa na žiadnom zo svojich filmov nenarobil toľko ako na *Dueli*.⁹

The Sugarland Express (1974)

Je Spielbergovým prvým celovečerným filmom. Rozpráva v ňom príbeh podľa skutočnej udalosti, príbeh mladého manželského páru, unikajúceho z väzenia za svojím synom naprieč Amerikou, ktorému sa nešťastnou zhodou okolností podarí uniesť mladého policajta. Syna im odobral štát a prisúdil ho pestúnom v Sugarlande. Ich auto potom sleduje asi najväčší počet policajných áut, ktorý možno na plátne vidieť. Táto kolóna sa stáva zaujímavým prvkom rozprávania, slúži aj ako humorné odľahčenie v pomerne dramatickom príbehu. V centre diania je typicky spielbergovská rozvrátená rodina, uhol pohľadu je však menej sentimentálny a nezaujaty. Ako keby Spielberg vo svojom prvom celovečernom filme prežíval nejakú dezilúziu (road movie to svojím neustálym približovaním sa k neodvratnému cieľu umožňuje), v neskorších filmoch sa snaží nájsť nejaké pozitívne

⁹ EMERY, Robert J.: *The directors: take three*. New York. Allworth Press 2003. 231 s. ISBN 15-811-5245-0. s. 59 – 60.

východisko, často i za cenu nie vždy presvedčivých šťastných koncov. Aj keď treba poznamenať, že Spielbergove filmy neposkytujú len modelové happy endy a každé šťastie je vykúpené bolesťou a stratou. Film je z hľadiska jeho tvorby zaujímavý práve pre toto odlišné chápanie reality, ale už je tu citeľný Spielbergov - v budúcnosti typický - sklon k dokonalej technickej pripravenosti a realizácie mnohých scén.¹⁰



Obr. 2. Obal na VHS k filmu
The Sugarland Express

Kľúčovým je motív detstva/dospelosti u samotných „dospelých“ postáv a dieťa je len impulzom, nie hlavnou témou. Vo filme možno vidieť niekoľko možných pohľadov na celú udalosť. Môže to byť jednak pohľad troch mladých ľudí v aute, ktorí postupne relativizujú vzťah únosca – unesený. Ďalej pohľad policajného kapitána, ktorý ich prenasleduje a ako jediný si uvedomuje absurditu situácie, keď dospelí naháňajú v podstate deti, ktoré robia absurdné veci, aby získali naspäť svoje dieťa. Tretím možným pohľadom je optika adoptívnych rodičov, majetníckych pestúnov, ktorí sú absolútne necitliví a ani na chvíľu ich nenapadne, že pre mladý pár je túžba po rodine a znovuzískanie syna úplne prirodze-

¹⁰ EMERY, Robert J.: *The directors: take three*. New York. Allworth Press 2003. 231 s. ISBN 15-811-5245-0. s. 60-62.

nou túžbou. Štvrtým pohľadom je pohľad americkej verejnosti, ktorá pár obdivuje, pretože urobiť čokoľvek pre udržanie svojej rodiny je tak veľkolepo americky ušľachtilé.

V tomto filme je viditeľná Spielbergova schopnosť sprostredkovať vývoj medziľudských vzťahov ako fascinujúce dobrodružstvo, čo neskôr rozvíja aj vo svojich ďalších snímkach. Takmer všetky jeho filmy sa zaoberajú zmenami a posunmi rodinných postojov a pozícií, premenou detských dospelých do skutočných dospelých, k čomu im často pomôže kontakt s dieťaťom; všíma si aj problematiku spoločenského systému, často v kontrapozícii s nevinnosťou jedincov.

Najťažšia vec v tomto filme bola dokonalá logistika stovky policajných a osobných vozov na vidieckych cestách, schopnosť všetky ich koordinovať. Bol to prvý film natoľko logisticky komplikovaný.¹¹

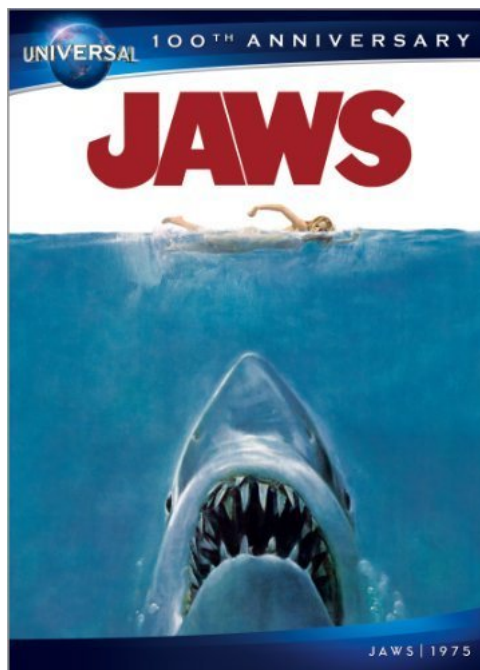
Spielberg chcel týmto filmom zabodovať, ale každý mu hovoril, že film s takým tragickým koncom, keď manžela zabijú, manželka ide naspäť do väzenia a nikdy nedostane naspäť svoje dieťa, nemôže mať úspech. Spielberg v sebe videl umelca, ktorý odmieta kompromisy kvôli komerčným účelom a sám za takýto koniec bojoval. Bol to podobný koniec, ako aj v skutočnom príbehu, kde muža taktiež zabila polícia. Nakoniec sa však po dlhom premýšľaní rozhodol, že koniec zmení. Chcel mať z filmu hit. Nevrhoval teda producentom zmenu – manželský pár sa dostane cez Rio Grande, pôjdu do Mexika, dostanú späť dieťa a všetci budú šťastní. Producenti mu však povedali, že aj oni sú umelci a že film má skončiť tak, ako predpisuje scenár. Vo chvíli jeho slabosti, keď sa chcel zapredať úspechu, ho práve oni podržali a je im za to veľmi vďačný dodnes.¹²

¹¹ EMERY, Robert J.: *The directors: take three*. New York. Allworth Press 2003. 231 s. ISBN 15-811-5245-0. s. 60-62.

¹² MORRIS, N.: *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light*. London. Wallflower Press 2007. 439 s. ISBN 1-904764-89-4. Rozboru filmu sa autor venuje osobitne v tretej kapitole pod názvom *The Sugarland Express: a light comedy?* (s.32 – 42). Dostupné na internete: <http://books.google.sk/books?id=HFe2xG2YnqAC&printsec=frontcover&hl=sk#v=onepage&q&f=false> . [cit. 2. 5. 2012].

Jaws (1975)

Film *Čeluste* znamenal pre Spielbergovu kariéru veľký prelom: dostal sa ním medzi úzku špičku svetových režisérov.



Obr. 3. Obal na DVD k filmu *Jaws*

Rekreačné mesto Amity, s piesočnatými plážami a lákajúcim modrým morom, ohrozuje obrovský biely žralok. Obetí postupne pribúda, zástupcovia mesta sa najprv snažia všetko utajiť, nakoniec však s napätím čakajú, až sa objaví niekto, kto by obrovského žraloka zabil. Na lov na more sa vydávajú traja muži, ichtyológ, lovec žralokov a šéf miestnej polície – jeden žralok, nekonečný oceán a traja muži...

Tento film Spielbergovi pripomína film *Duel*, v ktorom tiež pôsobila neznáma sila ženúca nevinného účastníka unikajúceho pre neviditeľným šoférom nákladnej cisterny (vo filme nikdy nevidieť šoféra). Žralok bol druhom variácie ešte „čerstvej“ témy *Duelu*.

Spielberg trávil celé dni pozorovaním žralokov z člna a čakal na moment, kedy bude pripravený film natáčať, s pocitom strachu, že tento film by mohol znamenať koniec jeho kariéry. Takisto si bol vedomý toho, že bude závislý od síl prírody a síl technológie. Žralok bol na jednej strane prírodnou silou a na druhej strane technologickým zázrakom, ale nespoločnicoval veľmi dobre. Spielberg musel preto robiť kompromisy, ale boli to dobré kompromisy. Film bol o to strašidelnejší, že žraloka v podstate nebolo ani vidieť. Spiel-

berg využil oceán a silu sugescie, nechal divákov používať ich fantáziu namiesto toho, aby stále videli žraloka. Spielberg sa domnieva, že keby žralok fungoval a bol by stále v obraze, film by nebol taký úspešný, takže ho vlastne zachránila pokazená technológia. Sám bol prekvapený z obrovskému úspechu filmu. Počas nakrúcania sa nedokázal objektívne pozrieť na svoju snímku, často si kládol otázku, čo to vlastne robí a či si sám sebe nekope takpovediac hrob. Diváci však film milovali, rovnako ako aj jeho knižnú predlohu, ktorá sa stala bestsellerom.¹³

Film sa začína nejasnými prvými tónmi znejúcimi na pozadí čiernej obrazovky. Toto je typický začiatok viacerých Spielbergových filmov, štylistická zvláštnosť, s ktorou sa môžeme stretnúť napríklad vo filmoch *Close Encounters of the Third Kind*, *Jurassic Park*, *The Lost World*. Temnota kombinovaná s neznámymi tónmi vytvára tajomnú a nebezpečnú atmosféru filmu.¹⁴ Autorom tohto hudobného motívu je John Williams. Bez tých niekoľkých dokonalých tónov by film nebol ani z polovice taký napínavý; blížiacu sa žraločiu plutvu za zvuku tejto hudby si mnohí diváci zapamätajú navždy.

Close Encounters of the Third Kind (1977)

Veľmi pôsobivý film o stretnutí s mimozemšťanmi. Tento film robí jedinečným vizuálna stránka, výborná práca režiséra a odborníkov na špeciálne efekty, ktoré spolu vytvárajú atmosféru tajomna, obáv a strachu, ako aj pocit údivu a nepochopenia.¹⁵

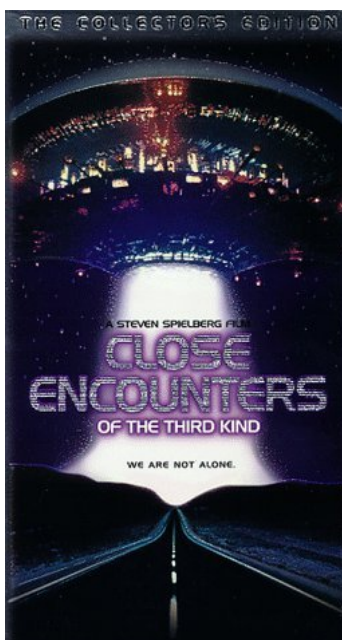
¹³ EMERY, Robert J.: *The directors: take three*. New York. Allworth Press 2003. 231 s. ISBN 15-811-5245-0. s. 60-62.

¹⁴ BUCKLAND, W.: *Directed by Steven Spielberg: Poetics of Contemporary Hollywood Blockbuster*. New York. Continuum International Publishing Group. 2006. 242 s. ISBN-13: 978-0-8264-1691-9. s. 86-110.

¹⁵MORRIS, N.: *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light*. London. Wallflower Press 2007. ISBN 1-904764-89-4. 439 s., s. 8-9. Rozboru filmu sa autor venuje osobitne v prvej kapitole pod názvom *Close Encounters of the Third Kind: tripping the light fantastic* (s. 8 – 31). Dostupné na internete: <http://books.google.sk/books?id=HFe2xG2YnqAC&printsec=frontcover&hl=sk#v=onepage&q&f=false> . [cit. 1. 5. 2012].

Spielberg využíva niekedy zvláštne metódy. Napríklad, aby dosiahol realistický efekt zľaknutia sa a prekvapenia u jedného detského aktéra, schoval za kamerou do dvoch veľkých škatúl dvoch členov štábu v kostýme klauna a opice. Jeden vyskočil pri rozbehnutej kamere a dieťa vydesil, druhý zatiaľ odhalil masku a vyčaril tak na detskej tvári úsmev.

Tento film je prvým filmom Spielbergovho dvorného editora Michaela Kahna. Spielberg s ním spolupracoval aj pri filmoch *Dobytelia stratenej archy*, *Schindlerov zoznam* a *Zachráňte vojaka Ryana*, ktoré dostali za špeciálne efekty aj Oscara.



Obr. 4. Obal na DVD k filmu

*Close Encounters
of the Third Kind*

Počas natáčania Spielberg ešte nemal presnú predstavu o tom, ako bude vesmírna loď vyzerat'. Keď o pár mesiacov neskôr natáčal v Indii, videl tam obrovskú rafinériu, ktorá bola výrazne osvetlená a vytŕčalo z nej množstvo trubiek a iných súčiastok, ktorými sa Spielberg inšpiroval. Rozhodol sa, že vesmírna loď bude žiariť a vyzerat' futuristicky a takto sa objavila aj vo filme aj napriek tomu, že scény, keď sa nad davom objaví čierny tieň lode, boli už natočené.

Spielberg chcel tento film natáčať ešte pred *Čelustami*, ale nikto si s ním nechcel dohodnúť stretnutie. Keď sa však *Čeluste* stali veľkým trhákom a ich režisér zistil, čo taký filmový hit môže spôsobiť (nielen pre režiséra, ale pre autora, producenta, hercov atď.), dostal „carte blanche“ a ľahko získal peniaze na tento vytúžený film.

Spielbergov záujem o tento film vyvieral z jeho dlhodobého záujmu o UFO, ktorý vyjadril už aj vo svojom dvojhodinovom amatérskom filme *Firelight (1964)* a v krátkom príbehu *Encounter (1970)*.¹⁶

Každý režisér chce svojimi filmami niečo povedať a Spielberg chcel týmto filmom povedať veľmi veľa. Bol však opatrný, aby to nepovedal tak priamo a nahlas, aby nezmizlo hlavné posolstvo filmu - byť pre diváka najmä zábavný. Film, ktorý chcel naozaj vytvoriť, vyšiel až v špeciálnej edícii, pretože nemal čas dokončiť tento film s koncom, s akým naozaj chcel. Bol nespokojný so svojou prvou verziou filmu a niekoľkokrát ho prerábali. Rok po uvedení filmu, ktorý mal veľký úspech, sa opäť rozhodol film zmeniť (stred a začiatok). Stále však nebol spokojný s koncom. V súčasnosti existuje verzia na DVD, ktorá je akýmsi spojením pôvodnej verzie a špeciálneho vydania. Vystrihol koniec tak, že divák už nevidí vnútrajšok vesmírnej lode.¹⁷

Opäť treba vyzdvihnúť hudbu Johna Williamsa a jeho známu melódiu v piatich tónoch.

Tomuto filmu sa budeme venovať aj v tretej kapitole práce, kde rozoberieme Spielbergove filmové motívy (hudobný, vizuálny a dejový) konkrétne na tomto diele.

¹⁶ BUCKLAND, W.: *Directed by Steven Spielberg: Poetics of Contemporary Hollywood Blockbuster*. New York. Continuum International Publishing Group. 2006. 242 s. ISBN-13: 978-0-8264-1691-9. S. 111-153.

¹⁷ EMERY, Robert J.: *The directors: take three*. New York. Allworth Press 2003. 231 s. ISBN 15-811-5245-0. s. 63 – 64.

Raiders of the Lost Ark (1981)

Pôvodne chcel Spielberg natočiť bondovku. Jeho priateľ a tiež slávny režisér George Lucas mu však povedal, že by to bola strata času a že má lepší nápad s názvom *Dobyvatelia stratenej archy*. Porozprával mu príbeh o archeológovi a jeho hľadaní nadprirodzených starožitností. Na začiatku existovalo len zopár kresieb archeológa s koženou bundou, fedora klobúkom a bičom.



Obr. 5. Záber z filmu *Raiders of the Lost Ark*

Ako má film vyzerieť, je len teória „pokus a omyl“ a zžitie sa s filmom. Spielberg sa pokúša predstaviť si, aký druh príbehu by to mal byť. Takýmto spôsobom tvorí svoje scenáre. Veľa času trávi aj a autorom príbehu. Kým začne natáčať, je dosť dobre pripravený, vie ako má film vyzerieť, aký má mať štýl, akú energiu a aký charakter. Pred nakrúcaním má vo svojej hlave jasný obraz, ako má finálna verzia filmu vyzerieť; natáčanie filmu samotného je pre Spielberga už ťažkopádne a trochu nudné. Fyzický aspekt natáčania filmu je skúsiť zachytiť niečo z toho, čo má režisér v hlave a dostať to na obrazovku. Keď potom režisér vidí, ako sa jednotlivé sekvencie filmu dávajú dokopy, je to mnohokrát najfrustruj-

úcejšia časť natáčania, a to v prípade, že to nie je také dobré, ako si to režisér predstavoval vo svojej myslí.¹⁸

E.T. the Extra-Terrestrial (1982)

Inšpiráciou pre E.T.-ho bol Spielbergov záujem o vesmír a UFO, ako aj rozvod rodičov, o čom v základe hovorí aj tento film. Keď natáčal scénu z Blízkych stretnutí tretieho druhu, rozmýšľal nad E.T-im, o tom, aké by to bolo porozprávať príbeh o osamotenom cudzincovi z inej planéty, ktorý vstúpil do života mladého chlapca, ktorého otec opustil jeho matku a tento mimozemský kamarát vyplní toto prázdne miesto.¹⁹



Obr. 6. Záber z filmu *E.T. the Extra-Terrestrial*

Spielberg pracoval pri tomto filme najmä s deťmi, sám sa cíti ako dieťa, preto mal k ním aj blízko. Rozprával sa s nimi ako s kamarátmi, ako s dospelými kamarátmi, nie ako s deťmi. Snažil sa, aby deti mali rovnoprávne postavenie voči dospelým, postavenie bez

¹⁸ EMERY, Robert J.: *The directors: take three*. New York. Allworth Press 2003. 231 s. ISBN 15-811-5245-0. s. 65.

¹⁹ MORRIS, N.: *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of the Light*. London. Wallflower Press. 2007. 434 s. ISBN 1-904764-88-6. s. 84-94.

predsudkov, že sú len deťmi. Dovolil im, aby sa vyjadrovali k úlohám, ktoré hrali, aby miešali svoj vlastný jazyk s jazykom autora.²⁰

Jurassic Park (1993)

Najzložitejšou úlohou v tomto filme bolo nájsť spôsob, ako vytvoriť dinosaury. Spielberg chcel najskôr filmoveť dinosaury prostredníctvom stop motion. Claymation spôsobí, že režisér zachytí jeden záber v čase. Spielberg s tým chcel súhlasiť, pretože mal skvelého animátora, génia v stop motion. Prvý obrázok urobený počítačovou grafikou bol použitý vo filme Young Sherlock Holmes. Potom Jim Cameron použil zázračné CGI zábery v Terminátorovi a v The Abyss a Dennis Murren z Industrial Light & Magic Spielbergovi povedal, že už vedia vytvoriť celé CGI zvieratá. Keď Spielberg videl prvé obrázky CGI zvierat a predstavil si, čo dokáže so zvieratami spraviť, jeho názor sa diametrálne zmenil a vznikol vlastne iný film, než pôvodne zamýšľal.²¹ „Reprodukuje život, ktorý prebiehal v inom čase a na inom mieste, literárne aj metaforicky, prostredníctvom vymysleného a skutočného počítača stiera generované zobrazenie rozdiel medzi tým, čo je umelé a tým, čo je skutočné“, vystihuje prístup k spracovaniu tematiky N. Morris.²²

Špeciálnym efektom použitým v tomto filme, ako aj v jeho pokračovaní *The Lost World* sa venujú mnohé odborné publikácie.²³ Viacerí autori sú presvedčení, že aj keď

²⁰ EMERY, Robert J.: *The directors: take three*. New York. Allworth Press 2003. 231 s. ISBN 15-811-5245-0. s. 66.

²¹ EMERY, Robert J.: *The directors: take three*. New York. Allworth Press 2003. 231 s. ISBN 15-811-5245-0. s.68-69.

²² MORRIS, N.: *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light*. London. Wallflower Press 2007. 434 s. ISBN 1-904764-89-4. 193 s. Dostupné na internete: <http://books.google.sk/books?id=HFe2xG2YnqAC&printsec=frontcover&hl=sk#v=onepage&q&f=false> . [online 1. 5. 2012]. Odporúčame tiež linky: <http://jurassicpark.com>; <http://michaelrichton.com/jp/index.html>; <http://www.jplegacy.org>

²³ ELSAESSER, T., BUCKLAND, W.: *Studying Contemporary American Film: A Guid to Movie Analysis*. New York. Oxford University Press. 2002. 309 s. ISBN 03-407-6206-3. Kapitola: „Realism in the Photographic and Digital Image“.

v *The Lost World* sú špeciálne efekty dokonalejšie, *Jurassic Park* je lepším filmom. Ani dokonalé špeciálne efekty nespôsobia, že uveríme niečomu, o čom vieme, že to neexistuje.²⁴

Schindler's List (1993)

Tento film priviedol Spielberga k rozhodnutiu robiť filmy jednoduchšie. Prišiel na to, že práve o to, najmä v tomto prípade ide a že je to dôležité. Takisto si bol vedomý obrovskej škody, ktorú by mohol film spôsobiť, ak by nebol natočený správnym spôsobom. Spomienky tých, ktorí prežili holokaust, treba opísať s úctou a s pamiatkou na zosnulých, a keby sa mu to nepodarilo, spôsobil by viac škody ako úžitku. Táto zodpovednosť bola



Obr. 7. Záber z filmu *Schindler's List*

preňho skľučujúca. Desať rokov mu trvalo, kým sa na to cítil emocionálne pripravený, kým na to „dospel“. Keď sa Spielbergovi narodilo prvé dieťa, mal pocit, že za noc dospel a film začal byť preňho dôležitejší, pretože tu chcel po sebe zanechať niečo pre svoje deti,

²⁴ DILLON, S.: *The Solaris Effect*. Art. 1st ed. Austin. University of Texas Press. 2006. 265 s. ISBN 978-0-292-71344-4. S. 105-140.

kúsok histórie, o ktorej by mali vedieť. Je to niečo, čo sa podpísalo na všetkých ľuďoch, a zrejme preto mu trvalo celých desať rokov, kým začal na filme pracovať.

Práca na filme bola preňho podľa vlastných slov najsmutnejším zážitkom, ktorý v živote zažil. Podľa jeho vyjadrenia nebolo ťažké film natočiť, bolo to ale desivé a nesmierne smutné. Film sa točil uprostred zimy v Poľsku, v Osvienčime a iných koncentračných táboroch, v Schindlerovom súčasnom byte a v súčasnom židovskom gete. Miesta boli tak silno späté s históriou a boli plné duchov, ktorí akoby tlačili človeka k tomu, aby vyrozprával príbeh tak, ako sa v skutočnosti stal. Spielberg mal k dispozícii ľudí z celého sveta, ktorí holokaust prežili, a ktorí dosvedčili podobnosť ich príbehov s filmom.

Spielberg chcel, aby ľudia vo filme umierali spôsobom, ako umierali v reálnom živote. Keď ich strelili do hlavy, padli na zem ako vrece múky, nebola tam žiadna nepravá krv, alebo spomalený záber.

Spielberg sa domnieva, že je to najlepší film, aký kedy natočil. Bolo preňho veľkou čťou, že tento film stimuloval diskusiu o holokauste po celom svete a aj na základe tohto faktu založil nadáciu *The Survivors of the Shoah Foundation*, ktorá v súčasnosti disponuje s približne 50 tisícimi rozhovorov s ľuďmi, ktorí prežili. Je to svedectvo, ktoré treba aj v budúcnosti šíriť po celom svete.²⁵ Toto poslanie plnia aj médiá, ktoré sa podieľajú na vytváraní novej formy vyjadrenia histórie. Spielbergov film pomohol navždy zachovať holocaust v pamäti ľudí, sprostredkoval divákovi na celom svete spoločné dedičstvo ľudstva, dedičstvo, ktoré jedna generácia zažila (a prežila) na vlastnej koži a podelila sa s ním s tými, ktorých nikdy nevideli, neboli s nimi spojení ani geograficky, ani v čase. V marci 1994 sa konalo významné interdisciplinárne medzinárodné sympóziu na Pensylvánskej

²⁵ EMERY, Robert J.: *The directors: take three*. New York. Allworth Press 2003. 231 s. ISBN 15-811-5245-0. s. 70.

univerzite vo Filadelfii, ktorého predmetom bolo kritické posúdenie významu tematizovania holocaustu v spomínanom Spielbergovom filme.²⁶

Amistad (1997)

V roku 1839 zotročení Afričania na španielskej lodi Amistad násilne zvrhli posádku a získali kontrolu nad plavidlom. Počas vzbury zabili väčšinu posádky, ušetrili ale život navigátora, ktorý im sľúbil, že loď nasmeruje naspäť do Afriky. Navigátor však Afričanov oklamal a plavil sa smerom k pobrežiu Severnej Ameriky. O šesť týždňov neskôr, keď im už začínajú dochádzať zásoby, sa dostanú do kontaktu s americkou námornou loďou.



Obr. 8. Záber s filmu Amistad.

Utečení Afričania sú uväznení a čakajú na rozhodnutie o svojom osude. Rekonštrukcia skutočnej udalosti poskytla Spielbergovi silný príbeh s výrazným etickým aspek-

²⁶ Spielberg's holocaust. Critical perspectives on Schindler's list. Ed. Y. LOHITZKY. Indiana University Press. Bloomington 1997. 250 s. ISBN 0-253 – 332321 – X.

tom.²⁷ Tento film natočil Spielberg pre svoje dve „čierne“ afroamerické deti. Mal pocit, že je to príbeh, ktorý treba vyrozprávať. Je to komplikovaná časť afroamerickej histórie a dobrý príbeh. Spielberga veľmi nezaujímajú posolstvá, ale dobré príbehy. Keď nájde dobrý príbeh, nedokáže odolať a musí tento príbeh premeniť na film.²⁸

Saving Private Ryan (1998)

Tento film je poctou a holdom Spielbergovmu otcovi, ktorý mu celý svoj život rozprával o zážitkoch z druhej svetovej vojny, kde pracoval ako radista. Ten ho aj inšpiroval k natočeniu realistického filmu s témou druhej svetovej vojny.



Obr. 9. Záber s filmu *Saving Private Ryan*.

Ústrednou je morálna otázka: Obetuješ ôsmich, aby si zachránil jedného? Akú cenu má sláva? Tento film je vlastne filmom pre vojakov, veteránov, ktorí sa zúčastnili druhej svetovej vojny, kórejskej vojny, Vietnamu a operácie Púštna búrka. Spielberg si chcel uctiť veteránov a prizval ich, aby film schválili, aby bola táto snímka naozaj taká realistická a

²⁷ WELSCH, Janice R., ADAMS, J. Q.: *Multicultural Films: A Reference Guide*. Westport, Conn. Greenwood Press. 2005. 231 s. ISBN 0-313- 31975-8. s. 3-4.

²⁸ EMERY, Robert J.: *The directors: take three*. New York. Allworth Press 2003. 231 s. ISBN 15-811-5245-0. s. 70.

autentická ako zážitky, ktoré vojaci rozprávali Spielbergovi a on na oplátku prerozprával zase ich príbehy.²⁹ Podľa Spielberga bolo natáčanie nesmierne zložité, bolo hrozné pozerat' úvodné bojové scény a nikto si na ten desivý pohľad nedokázal zvyknúť. Prvých dvadsaťpäť minút úvodnej bitky a posledných dvadsaťpäť minút záverečného boja boli dve najťažšie časti tohto filmu.

Spielberg tvrdí, že keby nebolo *Schindlerovho zoznamu*, nevedel by nájsť spôsob, ako porozprávať príbeh *Zachráňte vojaka Ryana*. Práve Schindlerov zoznam ho naučil používať dokumentárny prístup pri natáčaní filmu, ako protiklad k „slick filmmaking“, ktorý používal pri všetkých svojich ostatných filmoch. Natáčal tento film rovnakým spôsobom, ako vojnoví kameramani natáčali druhú svetovú vojnu, nízko pri zemi a tým najbezpečnejším možným spôsobom. Keď to bolo možné, Spielberg robil zábery s trasúcou sa kamerou, spôsobom, ako sú robené aj dokumentárne zábery niektorých súčasných bojov.³⁰

Na úvod sme si v miere, v akej nám to táto práca dovoľuje, predstavili život a tvorbu režiséra Stevena Spielberga. Jeho životné skúsenosti, najmä z rodinného prostredia, sú často zobrazené v jeho filmoch a tvoria ich ústredný motív. Všeobecne možno povedať, že jeho život je veľmi úzko prepojený s jeho tvorbou a aj to je jeden z dôvodov, prečo sú jeho filmy také uveriteľné, nadčasové a dostanú sa človeku takpovediac „pod kožu“.

²⁹ MORRIS, N.: *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of the Light*. London. Wallflower Press. 2007. 434 s. ISBN 1-904764-88-6. s. 84-94.

³⁰ EMERY, Robert J.: *The directors: take three*. New York. Allworth Press 2003. 231 s. ISBN 15-811-5245-0. s. 71.

2 FILMOVÝ MOTÍV

Filmový motív je neoddeliteľnou súčasťou každého filmového rozprávania, pomáha divákovi orientovať sa v rozprávaní a sprostredkúva mu prenesený „druhý význam“ filmového vyjadrovania. Odpovedá na divákovu prirodzenú potrebu, hľadať v tom, čo vidí význam. V tejto teoretickej časti si zdefiniujeme, čo vlastne filmový motív je, akú funkciu plní a aké druhy filmového motívu poznáme.

2.1 Definícia

Najprv si musíme zdefinovať, čo je motív, čo je filmový motív vo filme a čo si pod ním môžeme predstaviť. Motív (z lat. *motivus* = uvádzajúci do pohybu) všeobecne chápeme ako podnet na nejaké konanie alebo ako najjednoduchší tematický prvok umeleckého diela.³¹ Motívom vo vzťahu k filmu a filmovej technike je,

- po prvé, najmenšia súčasť tematickej výstavby diela a
- po druhé samostatná, môže byť vedľajšia alebo doplnujúca dejová línia, ktorá je organickou súčasťou celkovej kompozície diela.³²

Motívom v umeleckom diele (my sa v našej práci budeme zaoberať motívom vo filme) môže byť zápleтка slúžiaca na rozvíjanie deja, charakteristická melódia objavujúca sa v umeleckom diele, opakujúca sa vizuálna schéma charakteristická, napríklad svojou

³¹ Krátky slovník slovenského jazyka. Dostupné na internete: <http://slovník.juls.savba.sk/?w=mot%C3%ADv&s=exact&c=Q488&d=kssj4&d=psp&ie=utf-8&oe=utf-8> [cit. 1. 5. 2012]

³² LEVINSKÝ, O., STRÁNSKÝ, A.: *Film a filmová technika*. Praha, SNTL/Nakladatelství technické literatury, 1974. 356 s. 04-006-74.

farebnosťou. Filmovým motívom môže teda byť zápleтка deja, hudobný motív a farebný motív úzko spojený s vizuálnym motívom – motívom nejakého prvku.

V súčasných teoretických prácach existuje niekoľko definícií a interpretácií pojmu motív. Namiesto slova motív sa používajú aj výrazy refrén alebo príznačný motív.

Napríklad, Plažewski nazýva motív refrénom: „Zvláštny druh opakovania, v ktorom účelom vracajúceho sa motívu nie je zdôrazniť nejakú črtu, ale skôr zrytmizovať fabulu, alebo jej dať pevnejšiu kompozičnú väzbu; tento motív sa systematicky opakuje v dlhších odstupoch v priebehu celého filmu alebo jeho väčšej časti.“³³ Podľa druhu opakujúceho sa motívu rozlišujeme refrény s významovým obsahom stálym, v ktorom prevažujú rytmizačné úlohy, refrén člení rozprávanie na odseky a objavuje sa ten istý motív bez zmeny a s významovým obsahom premenlivým, v ktorom prevažujú kompozičné úlohy; význam zdanlivo toho istého refrénu sa v kontexte mení.

Využívanie príznačného motívu je jedným zo spôsobov asociatívnej skladby a v princípe znamená záber alebo scénu, ktorá je pre obsah alebo vizuálnu formu filmu nejakým spôsobom charakteristická. Počas filmu (deja) sa rovnako alebo podobne niekoľkokrát opakuje.

V začiatkoch vývoja filmových postupov mal príznačný motív predovšetkým úlohu rytmizačnú (obdobie nemej éry), v súčasnosti je predovšetkým významným dramatickým prostriedkom.

Vo vzťahu ku zvuku vo filme hovorí o zvukovom refréne. Refrén môže byť nielen vizuálny, ale môže byť aj vo zvukovej zložke a prichádza k audio – vizuálnemu spojeniu. Zvukovým refrénom býva v tomto prípade najčastejšie hudobný príznačný motív. Zriedkavejšie tvorca použije nehudobný (ruchový) zvukový motív. Najst' takýto hodiaci sa pr-

³³ PLAŽEWSKI, J.: *Filmová řeč*. Praha, Orbis, 1967. 462 s. Č. p.: 11-032-67. s. 212.

vok (ktorý patrí do prostredia a zároveň je dostatočne výrazný, aby mohol slúžiť ako akcent) býva neporovnateľne ťažšie.³⁴

Valušiak definuje motív ako „záber alebo scénu z filmu obsahovo alebo vizuálne charakteristickú pre daný film, ktorá sa niekoľkokrát opakuje v podobnej alebo identickej podobe“.³⁵ Motív môžeme zobrazit' v jednom zábere alebo v sekvencii. Jednotlivé pasáže motívu však môžu kvalitatívne a kvantitatívne narastať, môžu sa na seba aj viazať, až vytvoria samostatnú dejovú líniu.³⁶

Motív, ktorým je všeobecne pochopiteľný prvok (väzba typu kotva - nádej) autor nazýva symbolom, ale neuvádza ho napríklad medzi osobitne štylistickými figúrami, ako to robí Plažewski.

Motív, ktorý sa systematicky opakuje, a ktorého úlohou je predovšetkým zrytmizovať a zjednocovať rozprávanie, autor pomenoval ako refrén. Jeho významový obsah môže byť stále rovnaký, alebo sa môže meniť v závislosti od kontextu (určite však musí byť aspoň nejaký, inak je to len formálny, zbytočný prvok). Refrén môže mať akúkoľvek vizuálnu alebo auditívnu formu.³⁷

Motív, ručový alebo hudobný, môže situáciu, myšlienku, osobu sprevádzať a môže ju aj nahradiť. Známym motívom - symbolom sa môže situácia aj ironizovať alebo komentovať.

Podľa Bláhu, motív (zvukový, obrazový), ktorý sa objaví vo filme oddelene niekoľkokrát, dostáva, získava voči ostatným prvkom väčší význam, vystupuje do popredia a

³⁴ PLAŽEWSKI, J.: *Filmová řeč*. Praha, Orbis, 1967. 462 s. č. p. 11-032-67. s. 212-213.

³⁵ VALUŠIAK, J.: *Základy střihové skladby*. Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 115 s. Č. p.: 1602-3615. s. 20.

³⁶ VALUŠIAK, J.: *Základy střihové skladby*. Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 115 s. Č. p.: 1602-3615. s. 20.

³⁷ VALUŠIAK, J.: *Základy střihové skladby*. Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 115 s. Č. p.: 1602-3615. s. 26.

udáva charakter filmu (najtypickejšie je dôsledné spojovanie nejakého obrazového záberu dôsledne s tým istým ruchom alebo hudobným motívom). Motív môže byť nositeľom významu, ak sa viaže k určitej postave, situácii, prostrediu, ideí. Takýto motív nazýva leitmotívom, alebo príznačným motívom (pojem známy v barokovej opere a typický pre novoromantický operný štýl Richarda Wagnera). Psychologický účinok motívu sa zakladá na dôslednom združovaní určitého auditívneho vnemu s vnemom vizuálnym (napríklad melódia flauty a dievča). Ak sa takáto dvojica zvukového a obrazového motívu objaví vo filme niekoľkokrát, zakorení sa v myslí diváka a pri zaznení konkrétnych tónov v divákovej predstave vyvolá príslušný obraz. Motívom môže byť aj iný druh zvuku ako hudba, napríklad navracajúci sa ruch alebo úryvok dialógu. Návrat motívu – repríza, umožňuje ako most preklenúť a prepojiť časovo odľahlé body, zjednotiť rôznorodý zvukový a obrazový materiál a zdôrazniť vnútorné súvislosti.³⁸

Motív je charakteristický pre obsah alebo vizuálnu formu filmu. Počas filmu sa rovnako alebo podobne niekoľkokrát opakuje. Využívanie motívu je jedným zo spôsobov asociatívnej skladby. Jeho významový obsah môže byť stále rovnaký, alebo sa môže meniť v závislosti od kontextu. Motív vytvára vo vnútri filmu, medzi jeho prvkami, emocionálnu väzbu, ktorá je pre diváka ľahko čitateľná a pochopiteľná. Opakovanie môže zdôrazniť, alebo opätovne vyvolať pocit katarzie. Rozlišujeme tri základné formy motívu: hudobný, zvukový (ruchový), alebo audiovizuálny.

2.2 Hudobný motív

Hudba vo filme plní viaceré dôležité funkcie. Bez nej by napríklad prežívanie diváka nebolo natoľko emocionálne silné; vytvára atmosféru filmu, zdôrazňuje jeho určité pa-

³⁸ BLÁHA, I.: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha, Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění, 1995. 164 s. ISBN 80-85883-04-X. s. 41-43.

sáže, je spojovacím prvkom a pomáha preklenúť prechod medzi scénami, a tak zabezpečuje kontinuitu príbehu. Pracuje aj s časom, či už v súvislosti so zrýchlením alebo spomalením deja. Dôležitá je jej emotívnosť, efektívnosť a správna interpretácia u divákov. Tieto úlohy by mala plniť zvuková zložka filmu.

Bláha delí zvukové kategórie, alebo zvukové prostredie filmu na hovorené slovo, hudbu a ruch. Hovorené slovo a hudba sú produkty ľudského myslenia a tvoria organizovanú zvukovú sústavu. Hovoreným slovom si môžeme navzájom sprostredkovať určité významy, hudba je, naopak, skôr emotívna (racionálny obsah ustupuje do úzadia) a do popredia vystupuje jej estetická stránka). Ruchy sú predovšetkým zvuky prírody, strojov a činnosti človeka a chápeme ich ako príznačný prejav objektov v činnosti a pohybe.

Hovoreným slovom môže byť dialóg, monológ, vnútorný monológ, komentár (ten sa delí na subjektívny typ – z hľadiska subjektu určitej postavy a objektívny typ, keď hovorca zostáva v anonymite) a výpoveď.

Hudba, ktorej charakteristickou črtou sú tóny, sa delí na pôvodnú /originálnu) a prevzatú. Pôvodná hudba sa člení na komponovanú (autor napíše partitúru, orchester ju nacvičí atď.) a improvizovanú, ktorá sa používa v prípadoch, keď záleží skôr na spontánnom hraní. Prevzatá hudba sa rozdeľuje na archívnu, ktorú už nejaký autor zložil, a do filmu je pridaná ako autonómna nahrávka, a nahrávanú hudbu, keď archívna nahrávka nevyhovuje parametrom a potrebám daného filmu. Z pozície hudby voči obrazu sa hudba delí na reálnu, ktorá pôsobí na diváka ako súčasť reality zobrazovaného prostredia, a na hudbu sprievodnú (paralelnú), ktorá je k obrazu pripojená zvonka.

Ruchy sú taktiež nevyhnutnou súčasťou filmovej hudby. Dokresľujú atmosféru a často a ľahko sa nimi dá vyjadriť niečo, čo sa obrazom vyjadriť nedá.. Ruchy členíme na prirodzené (naturálne), ktoré vznikajú priamo pri filmovej akcii a umelo vytvorené, ktoré vznikajú mechanicky, pomocou elektroakustických zariadení. Podľa ich podoby a vzťahu k obrazu môžeme ruchy ďalej členiť na reálne a štylizované. Reálne delíme na jednoznač-

né, viditeľné bez pomoci zraku a viacvýznamové, viditeľné za pomoci vizuálnej informácie. Štylizované ruchy majú za úlohu ozvláštniť realitu, sú nereálne, fantastické.³⁹

Skladateľom posledného obdobia, ktorý najviac reprezentuje hudobný motív, je John Williams. Vo svojich filmoch používa veľa „wagnerovských znakov“ pre hrdinské témy (*Indiana Jones, Hviezdne vojny, Superman*) alebo pre objekty, veci nesúce negatívne prvky (*Čeluste*). John Williams je jedným z najúspešnejších a najviac uznávaných skladateľov sveta a často využíva „wagnerovský leitmotív“, aj keď možno povedať, že využitie tohto motívu je do istej miery šablónovité. Nástup témy je priamy a jednoznačný, že nikto v kine nezlyhá pri rozpoznávaní vzťahov medzi témami a pre ne príznačnými postavami. Jeho mimoriadna schopnosť dosiahnuť pozornosť je dobrou voľbou pre filmy s hrdinami, ktorí pripomínajú „mýtických hrdinov“ z antickej éry. (Filmová hudba a opera využívali tie isté hudobné prostriedky. Richard Wagner veľmi dômyselným spôsobom priradľoval hudobný materiál k obrazu.)

Ako príklad hudobného motívu môžeme spomenúť film *Angel Heart* (1987) od Alana Parkera. Hlavným prostriedkom, ktorý diváka vedie k pochopeniu skutočnosti, je leitmotív, a tým je pieseň, prostredníctvom ktorej hlavný hrdina hľadá vlastne sám seba. V celom filme počujeme modifikácie tej istej piesne a tvorí samotnú súčasť príbehu.

2.3 Zvukový motív

Ozvučením filmu vznikli nové možnosti pre použitie motívu. Hlavným východiskom je audiovizuálny vzťah. Namiesto hudby, ktorá má pri vzťahu k predmetu len ilustračnú funkciu, predstavuje zvuk synchrónnu väzbu. Divák si ho uvedomuje aj z reálneho

³⁹ BLÁHA, I.: *Zvuková dramaturgie audiovizuálneho díla*. Praha, Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění, 1995. 164 s. ISBN 80-85883-04-X .s. 11-31.

sveta, v ktorom sa s podobnými asociáciami často stretáva. Neprijemné škripanie, tlkot srdca alebo hlboké dýchanie si podvedome spája s emóciou napätia aj bez popisného vysvetľovania. Zvukový motív sa systematicky opakuje a súvisí s postavou (napr. hlavného hrdinu charakterizuje zvuk jeho krokov), s predmetom (bombu – tikanie odpočítavajúce zvyšný čas), alebo so situáciou (hororová scéna – hlboké dýchanie).

Oproti klasickému tvaru, ktorý len popisuje, poskytuje zvuk v motíve aj iné funkcie. Po viacnásobnom opakovaní rovnakého príznačného motívu si divák uvedomí jeho príslušnosť, dokáže jasnejšie rozoznať pôvod zvuku, a preto nie je potrebné neustále ukazovať jeho zdroj. Dramaturgická skladba môže kombinovať rôzne zjavne nesúvisiace prvky s motívom a vzniknutý nový význam oveľa intenzívnejšie priťahuje divákovu pozornosť.

Súčasný hollywoodsky film sa "rozmyšľaniu" zďaleka vyhýba, a skôr využíva len popisné funkcie. Jedným z prvých použití motívu ako premyslenej formy audiovizuálneho spojenia, ktoré nie je len jednoduchou asociáciou príznačných vzťahov, bol film Fritza Langa "M" (1931). Leitmotív je uvedený na samom začiatku v titulnej sekvencii. Vidíme veľký titulok "M" cez celé plátno a počúvame fragmenty z hudobného motívu Eduarda Peera. Jednoduchú opakujúcu sa melódiu si divák ľahko zapamätá ako spojenie s tajuplným vrahom. Toto spojenie nestanovuje hudbu, ale zvuk, vrahovo pískanie, ktoré diváka vedie po vrahovej stope.

Druhom zvukového motívu je aj hovorené slovo - rôzne vety, či už monológy alebo dialógy sú nositeľmi charakterovej vlastnosti. V hollywoodskych komerčných filmoch nájdeme mnoho populárnych výrokov, napríklad výrok „Astala vista baby!“ vo filme *Terminátor* (1984). Divák si postupne vytvorí súvislosť medzi výrokom a situáciou s ním spojenou (zabíjaním), a podvedome si k nej priradí typickú emóciu.

V mnohých filmoch je skladba leitmotívu premyslenejšia, motív odráža vývoj filmu. Napríklad vo filme *Dead Man* (1995) od Jima Jarmuscha je leitmotívom dialóg "Máš tabak?" - „Nemám, ja nefajčím“, medzi postavou indiána "Nobody" a Williamom Blakom. Ten počujeme niekoľkokrát počas filmu, je to ich spoločný rituál.

K zvukovému motívu, alebo k zvukovému aparátu, môžeme zaradiť aj ticho. Môžeme ho nazvať aj formou zvuku. S tichom treba zaobchádzať opatrne a s rozvahou, je

významným výrazovým prostriedkom zvukovej dramaturgie diela. Tak vo filme, ako aj v živote sa s absolútnym tichom stretávame zriedka. Aj vo filme ticho priťahuje pozornosť, lebo je niečím neobvyklým, výnimočným. Neopodstatnené použitie ticha môže narušiť celú kontinuitu zvukového prúdu. Preto je dôležité jeho správne sprostredkovanie, vždy je to však možné len prostredníctvom technického zariadenia a nejde teda o prirodzené ticho. Medzi zvukom a tichom nie je možné stanoviť presnú hranicu, v praxi nikdy nejde o absolútne ticho, a preto možno nazvať filmové ticho tichom relatívnym. Filmové ticho môžeme deliť na ticho reálne – vyplýva z reality tichého prostredia, alebo na ticho vo forme zámerného rozporu s obrazom, priamym protikladom k obrazu. Dramaticky účinné ticho má svoje uplatnenie najmä v umelecky náročných dramatických a dokumentárnych dielach. Aby bolo účinné, musí však primerane dlho trvať. Ticho musí trvať určitý čas (dlhšie ako prirodzené odmlky reči a pauzy v hudobnej skladbe) a až keď si divák začína toto ticho uvedomovať, a to sa nachádza vo významovom spojení s obrazom, je použitie odôvodnené. Spojením ticha s vhodným obrazom možno v divákovi udržovať napätie a stupňovať ho. Nájst' správny okamih „nástupu“ filmového ticha je kľúčovým okamihom.⁴⁰

2.4 Audiovizuálny motív

Spája vizuálne prvky so zvukovými prvkami charakteristickými pre osobu, vec, udalosť alebo iný prvok filmu. Existuje niekoľko spôsobov zakomponovania audiovizuálneho motívu do štruktúry filmu. Môže zasahovať do hlavnej línie – stáva sa súčasťou hlavnej zápletky, či už asociáciou k hlavnému hrdinovi, k hlavnému motívu alebo k iným udalostiam. Druhá možnosť súvisí s vedľajšou líniou- osobami, predmetmi, udalosťami pre hlavnú zápletku menej podstatnými.

⁴⁰ BLÁHA, I.: *Zvuková dramaturgie audiovizuálneho diela*. Praha, Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění, 1995. 164 s. ISBN 80-85883-04-X. s. 49-53.

Ako príklad môžeme opäť uviesť scény z filmu *Angel Heart*. Vizuálne znaky sú zábery ventilátorov zobrazovaných počas celého filmu. Zvukové znaky sú kovové ruchy, ktoré vydáva ventilátor, keď sa začne otáčať. Obidva prvky sú spojené s hlavným hrdinom prostredníctvom metonymie (označenie predmetu alebo činnosti iným predmetom alebo činnosťou, ktorá je s predchádzajúcou činnosťou v blízkom príčinnom vzťahu):⁴¹ ventilátor kopíruje ten istý krúživý pohyb ako Cypherova palička, akoby ho nejakým nadprirodzeným spôsobom ovládal. Motív je presne zakomponovaný niekoľkokrát v štruktúre príbehu, tak aby v danej situácii nevyzradil podstatu. Nevedomosť diváka vytvára napätie, núti ho premýšľať. Priebeh motívu je uzavretý, tvorí ucelenú dramaturgickú štruktúru - úvod (charakterizovanie základných asociácií), priebeh (význam motívu sa postupne vyjasňuje), záver (vyvrcholenie, leitmotív odhalí svoj pôvodný zámer).

Vizuálny obsah motívu nesúvisí len s konkrétnymi predmetmi, ktoré sú súčasťou scény, môže obsahovať aj iné prvky obrazovej časti filmu. Motívom je, napríklad, konkrétna situácia, ktorá sa opakuje a nejakým spôsobom súvisí s postavou alebo predmetom. Ako príklad uvedieme film *Forrest Gump* (1994) od Roberta Zemeckisa. Motív využíva na zachytenie vývoja príbehu, na reflektovanie osudu hrdinu na pozadí stále meniacich sa udalostí. Leitmotív vytvára kostru celej štruktúry filmu, spája viaceré etapy Forrestovho života a posúva príbeh dopredu. Jeden z najkrajších a najmotívnejších leitmotívov môžeme sledovať pri Forrestovom behu, výkrik „Run Forrest, run!“ Už od detstva, kedy vidíme chlapca s ortézami na nohách, ako uteká pred nepriateľmi, prekoná svoj hendikep a unikne im, je tento výkrik znamením víťazstva, ktoré hrdinovi otvára cesty do nových svetov. Motív sa opakuje, jeho obsah je zmenený v čase aj priestore, emócia víťazstva s ním spojená však ostáva rovnaká, alebo umocnená spomienkou na predchádzajúcu situáciu. Porovnaním rovnakého významu s odlišným obsahom si divák uvedomuje nové skutočnosti; porovnanie jednotlivých Forrestových behov (beh z mladosti, beh z dospelosti, beh na vojne, beh na futbalovom zápase) vytvára prierez Forrestovým životom a jeho najdôležitejšími etapami.

⁴¹ PLAŽEWSKI, J.: *Filmová řeč*. Praha, Orbis, 1967. 462 s. Č. p. 11-032-67. s. 218.

Audiovizuálny motív ako štruktúrny prvok príbehu môžeme vidieť aj vo filme *12 opíc* (1995) od Terryho Gilliana. Motív "letiskovej" spomienky je pre hlavného hrdinu nočnou morou a on ani divák netuší význam záhadnej situácie. V priebehu celého deja sa motív niekoľkokrát opakuje a zakaždým odhalí viac, ale nikdy nepotvrdí identitu postavy, ktorá je vo filme postrelená. Striedajú sa tu dva protikladné prvky, nejasný význam a plynulé rozprávanie. Z rastúcim počtom týchto protichodných podnetov sa zvyšuje tlak na diváka a napätie graduje až do samotného prekvapujúceho záveru.

Pri rozdelení motívov podľa druhu charakterizačného prvku (hudobný, zvukový, audiovizuálny) treba skonštatovať, že ich nemožno rozdeľovať podľa striktno stanovených kritérií. Napríklad pri audiovizuálnom type motívu, definície leitmotívu nezahŕňajú len zvuky, hudbu, vizuálne prvky; do definície motívu možno zahrnúť aj formu, ktorá je abstraktnejšia a ktorá nevychádza z obsahu, ale napríklad z vizuálneho prevedenia pomocou štylistických prostriedkov filmovej reči. Film ponúka neobmedzené množstvo kombinácií, ktoré dokážu vyvolávať asociácie k obsahu. Jednoduchý rakurz kamery, veľkosť záberu, alebo osvetlenie má potenciál stať sa rovnako hodnotným príznačným motívom.

Každý jeden žáner charakterizujú vlastné štylistické prostriedky alebo typická filmová reč. Pôsobí na divákov odlišnými emóciami (strach, zábava, atď.). Ešte počas nemej éry využívali tvorcovia hudobný sprievod na zvýraznenie atmosféry, nasadzovali zvuk bez väčšieho rozmýšľania nad charakterom scény. Jednoducho sa snažili prekryť vyrušujúci hluk premietačky. Až neskôr rozlišovali rôzne vplyvy hudby na žáner filmu a pokúšali sa o väčšiu dramatizáciu. Napríklad, pri hororoch priradzovali vrahovi stále ten istý motív, a tak pochopili, že v divákovi jednoduchá hudba vyvoláva napätie, pretože prenáša emóciu a on očakáva, že sa objaví vrah. Popisná funkcia je klasickou formou leitmotívu. Každý žáner ju naplno využíva pre svoje typické situácie; hudbu spája s postavami, predmetmi alebo činnosťou na základe opakovania príznačného motívu.

2.5 Farebný motív

Za filmové dielo, ktoré otvorilo cestu farebnej epoche a dovŕšilo úsilie o farebnú dramaturgiu, sa považuje *Červená pustatina* od Michelangela Antonioniho z roku 1964. Jej nakrútenie znamenalo prelom vo svetovej kinematografii a estetickom, ako aj symbolickom uplatnení farby.

V súčasnosti je farba samozrejmom súčasťou filmového umenia. Po skončení éry čiernobieleho filmu sa jej možnosti v kinematografii neustále rozširovali. Prestala slúžiť len na zvýraznenie reality, postupne sa stávala dôležitým výrazovým prostriedkom a začala plniť aj estetickú a symbolickú funkciu. Režiséri pomocou farebného znázornenia dokážu vyjadriť skryté pohnútky, pocity a ciele. Použitím farebnej symboliky mnohí z nich poukazujú na skutočnosti a súvislosti pútavou formou, bez potreby vyjadrovať sa len slovami. Medzi režisérov prejavujúcich sa aj prostredníctvom farieb patrí napríklad Krysztof Kieślowski so svojimi snímkami *Dvojaký život Veroniky* a *Tri farby*. Kieślowski využíva typickú symboliku jednotlivých farieb na vyzdvihnutie svojho umeleckého a psychologického zámeru a na znázornenie vnútorných pochodov hlavných postáv.

Ďalším príkladom je napríklad *Marnie* (1964) od Alfreda Hitchcocka, kde využil farebnú symboliku so zreteľom na jej dominanciu. Upustil od klasických hororových prvkov a vsadil na napätie vyvolané psychickou chorobou hlavnej hrdinky umocnené emotívnym využitím farby.

Červenú farbu často využíva aj Stanley Kubrick, napríklad vo filme *Shining* (1980). Ide tu skôr o abstraktný symbol krvi ako farby, ale červená je kľúčová.

Snímka *Nebo* od Toma Tykwera z roku 2002), na ktorej sa scenáristicky podieľal Krysztof Kieślowski, je popretkávaná príťažlivými symbolmi farby aj svetla. Režisér využíva klasickú farebnú symboliku, napríklad hlavný hrdina oblečený v bielom leží pred svojím rozhodnutím v bielej posteli a premýšľa nad činom, ktorý sa chystá vykonať. Biela v tomto prípade charakterizuje jeho nevinnosť a čistotu. Keď spolu s hlavnou hrdinkou utečú na vidiek, rozprestiera sa všade naokolo pestrofarebná krajina ako kontrast k šedému mestu a symbolizuje rozdiel medzi slobodou a väzením. Vo filme je použitá aj symbolika

svetla a neustále sa opakujúci motív okna ako znaku nového poznania a otvorenia sa jeden druhému.

„Obraz môže vo filme získať vlastnosti slovného znaku“⁴² a všetko nemusí byť naznačené slovami. Stačí obraz a farba ako jeho súčasť, ktoré spolu rozprávajú dej a môžu ho vyjadrovať rôznymi spôsobmi v závislosti od svojich charakteristických znakov. Každá farba však môže mať viacero významov a interpretácií. Napríklad v Kieślowského *Červej* bola červená farba použitá v súvislosti so silnou emocionalitou, láskou, životom a náruživosťou. Stanley Kubrick vo filme *Shining* použil červenú ako symbol násilia, smrti a vražedného nebezpečenstva a spájal s ňou hlavne negatívne motívy. V *Marnie* Hitchcock predstavil červenú ako predmet fóbie a panického strachu a tiež symbolizovala vraždu. Ak však uvažujeme nad farbami z hľadiska rozdielov medzi mužmi a ženami, môžeme červenú priradiť k ženám a modrú k mužom.

Ďalším príkladom je čiernobiely film s farebnými prvkami *Pleasantville: Mestečko zázrakov* od režiséra Garyho Rossa z roku 1998, v ktorom farba plní funkciu silného výrazového prostriedku. Napätie medzi čiernobielym a farebným obrazom je zreteľné a možno ho považovať za estetický princíp filmu. Kontrastom čiernobielych a farebných sekvencií režisér stvárnil problémy v medziľudských vzťahoch a zvýraznil rozdiel medzi fikciou a realitou.

Čiernobiele stvárnienie s farebnými prvkami použil aj Steven Spielberg vo svojom filme *Schindlerov zoznam* (1993). Snažil sa tak vyvolať emócie a umocniť svoju výpoveď; farbou umocňuje pocity hrôzy a strachu z koncentračných táborov. Veľmi silný je motív malého dievčatka, ktorému v dave „šedých postáv“ vyniká červený kabát. Takýmto použitím farby v čiernobielym kontexte sa Spielberg snaží poukázať na kruté praktiky deportácií do táborov. V záverečných scénach nakrútených farebne autor zobrazil mierové obdobie po vojne. Farba reprezentuje náznak lepšej prítomnosti, ktorá vystriedala ťaživú, čiernobiely minulosť.

⁴² LOTMAN, J. M.: *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Bratislava, Ústredná knižnica a ŠIŠ VŠMU, 1984, 90 s., s. 36.

Farba je jednou z dôležitých zložiek filmu a patrí k základným vyjadrovacím prvkom. Je nositeľom významu a obsahuje určitú informáciu. Farba môže mať vysokú výpovednú hodnotu a film dokáže sprostredkovať svoje poslanstvo aj bez pomoci slov. Farebné stvárnenie dáva divákovi priestor na vlastnú analýzu a na použitie vlastnej fantázie. Vhodné použitie farby doplní celkový vizuál filmu a posilní jeho estetické a umelecké pôsobenie.⁴³

Majstrom farebného stvárnenia je aj španielsky režisér Pedro Almodóvar (1951). Jeho charakteristickou črtou a zároveň slabosťou sú pestrofarebné kostýmy, rekvizity a kulisy. Farbu používa na dokreslenie charakterov hlavných postáv a ich vnútorného rozpoloženia. Živelnú farebnosť jeho skorších diel, napríklad *Vysoké opätky* (1991), *Všetko o mojej matke* (1999), vystriedali decentnejšie pastelové farby vo filmoch *Zlá výchova* (2004), či *Volver* (2006). Farba neprisuduje symbolické funkcie, ale využíva ju ako zvýrazňujúci a oslovujúci prvok. V jeho dielach sa objavuje určitá symbolika (feminizmus, extravagancia), farba je však „len“ prostriedkom na pútavé dokreslenie deja a príbehu.

Farby sa často využívajú aj na posilnenie želaných pocitov a dojmov vyplývajúcich z príbehu, napríklad vo filme *Mesto bohov* od režisérova Fernanda Meirellesa a Kátie Lund (z roku 2002). Farebné filtre dotvárajú drsnú atmosféru a vtáhujú diváka do centra deja. Pocity bezohľadnosti, krutosti a surovosti umocňuje chladný oceľovo modrý odtieň ulíc, ktorý strieda ťaživá červeno-oranžovo-hnedá atmosféra niektorých výjavov. Využitie modrej farby vo filme *Magická hĺbočina* od Luca Bessona (1988) je napríklad úplne rozdielne. Modrá zvýrazňuje nekonečnosť, krásu a priehľadnosť podmorského sveta. Príbeh sa z väčšej časti odohráva pod morskou hladinou hýriacou modrými tónmi a tie vyjadrujú slobodu, voľnosť a splnené túžby.

Trend kombinovania čiernobieleho a farebného obrazu reprezentuje nielen snímka *Pleasantville: Mestečko zázrakov*, ale napríklad aj filmy *Sin City - mesto hriechu* (2005), *Sky Captain and the World of Tomorrow* (2004), *Black Dahlia* (2006), *The Spirit* (2008).

⁴³ RUSŇÁKOVÁ, J.: Diplomová práca. Trnava, Univerzita Cyrila a Metoda, Fakulta masmediálnej komunikácie, 2007, 76 s., s. 57-62.

Filmy sú nakrútené čiernobielo a farba slúži na zvýraznenie a upútanie divákovej pozornosti. Fiktívny je nielen príbeh, ale mnohokrát aj použitie farieb.

Farba sa vo filmoch často využíva nielen z hľadiska jej symboliky, ale aj ako psychologický a emotívny prostriedok podporujúci príbeh a plynutie deja. Podriaďuje sa zámerom a cieľom režiséra a je súčasťou umeleckej sféry, aj nositeľom informácií. Farba predstavuje dôležitý výrazový prostriedok, ktorý podporuje estetiku, pútavosť, poetiku a umeleckú hodnotu filmového umenia.

V tejto kapitole sme si načrtli rôzne druhy filmových motívov, prostredníctvom ktorých môžeme film vnímať. V nasledujúcej kapitole tieto teoretické vedomosti aplikujeme na film Stevena Spielberga *Close Encounters of the Third Kind* a rozoberieme jednotlivé motívy.

3 FILMOVÝ MOTÍV VO FILME BLÍZKE STRETNUTIA TRETIEHO DRUHU

V tejto kapitole si na základe teoretických znalostí, ktoré sme získali štúdiom odbornej literatúry, rozoberieme filmový motív v diele Stevena Spielberga *Blízke stretnutia tretieho druhu*. Zameriame sa na zvukový, hudobný, audiovizuálny a farebný, ako aj na motív ako zápletku deja. Preskúmame tiež, aké stylistické figúry Spielberg v tomto filme použil, akú úlohu tu hrajú hudba, zvuky a farby.

3.1 Kompozícia filmu

Titul a niekoľko scén z filmu vychádza z odbornej práce J. Allena Hyneka *The UFO Experience: A Scientific Inquiry*, po prvýkrát publikovanej v roku 1972. Hynek spo-

lupracoval na filme ako technický poradca. Spielberg pracoval na príbehu popri natáčaní filmov Sugerland Express a Jaws, čo ho podnietilo prečítať si Hynekovu knihu, ktorá ho inšpirovala napísať scenár k tomuto filmu. Je to jeden z mála filmov, kedy Spielberg režíroval film, ktorého scenár aj sám napísal. Tento film, ako sme už spomenuli v prvej kapitole, súvisí s jeho dlhodobým záujmom o UFO a vychádza z jeho študentského amatérskeho filmu Firelight. Hynek ako profesionálny astrofyzik pracoval vo svojej knihe najmä s autentickými výpoveďami svedkov, ktorí tvrdili, že videli UFO, a nie s UFO ako fenoménom.



Obr. 10. Záber z filmu *Blízke stretnutia tretieho druhu*.

Tento spôsob použil aj Spielberg a vo filme zachytil zážitky jednotlivých osôb zo stretnutí s UFO, ktoré mali zväčša devastujúce následky na každodenný život týchto ľudí.⁴⁴ Hlavného hrdinu Roya Nearyho opúšťa rodina, ktorá nevie pochopiť jeho správanie, následne on opustí ju, a rozhodne sa odletieť spolu s mimozemšťanmi. Hlavná hrdinka Jillian Guiler prichádza o svoje dieťa, ktoré na loď unesú mimozemšťania. Ďalším dôležitým faktorom pri stretnutí s UFO je, že ľudia tieto zážitky nevedia jasne formulovať, nedokážu ostatných presvedčiť o ich pravdivosti - Roy napríklad divo gestikuluje rukami a vydáva neartikulované zvuky, keď popisuje zážitok svojej žene. Nakoniec je to snaha opísať UFO pojmami zo svojho každodenného prostredia – Roy prirovnáva UFO ku kopčeku zmrzliny.

⁴⁴ BUCKLAND, W.: *Directed by Steven Spielberg. Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. New York. The Continuum International Publishing Group Inc. 2006. 242 s. ISBN 13-978-0-8264-1691-9. s. 111-129.

Hynek vo svojej knihe uvádza systém klasifikácie stretnutia s UFO, ktorý pozostáva zo šiestich druhov (Buckland, 112):

- Nočné svetlá (svetlá videné na nočnej oblohe),
- Denné disky (disky alebo oválne tvary videné počas dňa),
- Radarový vizuál (UFO zachytené na radare),
- Blízke stretnutia prvého, druhého a tretieho druhu; keď sa UFO nachádza od pozorovateľa vo vzdialenosti menej ako 500 stôp, je to stretnutie blízkeho druhu, keď sa pozorovateľ s objektom nedostane do kontaktu, ide o stretnutie prvého druhu, keď s ním prichádza do fyzického kontaktu, ide o druhý druh a keď môže dosvedčiť prítomnosť mimozemšťanov, je to tretí druh.⁴⁵

Film sa začína 20 sekundovým záberom na čiernu obrazovku, počas ktorého hrajú tiché tóny hudby Johna Williamsa. Počiatočná tma je zlovestná, efektná a zvyšuje očakávanie i napätie. Napätie stupňované hudbou nakoniec vyúsťuje do vyvrcholenia v podobe svetla.⁴⁶ Úvodná scéna v piesočnej búrke v púšti Sonoro v Mexiku, v skutočnosti natočená ako jedna z posledných, pozostáva z troch akcií:

- Stretnutie troch skupín: mexickej polície a dvoch tímov vedcov, Laughlina a Lacomba,

⁴⁵ BUCKLAND, W.: *Directed by Steven Spielberg. Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. New York. The Continuum International Publishing Group Inc. 2006. 242 s. ISBN 13-978-0-8264-1691-9. S. 112

⁴⁶ MORRIS, N.: *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light*. London. Wallflower Press 2007. ISBN 978-1-904764-89-4. 439 s., s. 8-9. Rozboru filmu sa autor venuje osobitne v prvej kapitole pod názvom Close Encounters of the Third Kind: tripping the light fantastic (s. 8 – 31). Dostupné na internete: <http://books.google.sk/books?id=HFe2xG2YnqAC&printsec=frontcover&hl=sk#v=onepage&q&f=false> . [cit. 10. 5. 2012].

- Objavenie letky bojových lietadiel z druhej svetovej vojny, ktorá zmizla v roku 1945,
- Výpoveď svedka, ktorý videl jasné svetlá na nočnej oblohe, s polovicou spálenej tváre, ktorý tvrdí, že v noci vyšlo slnko a zaspievalo mu.

Túto scénu môžeme vnímať ako stretnutie druhého druhu, ktoré reprezentuje opálená tvár svedka a „dar“ mimozemšťanov v podobe návratu stratených lietadiel, ktoré sú plne funkčné a s plnou nádržou.

V druhej scéne filmu sa nachádzame v kontrolnej veži, kde sme svedkom iného druhu stretnutia – UFO je zachytené na radare. UFO nevidíme, počujeme len výpovede dvoch očitých svedkov, pilotov, ktorých lietadlá sleduje UFO.

Tretou scénou filmu je Royove stretnutie s UFO, ktoré je pre diváka kľúčové. Roy sa vezie sám po nočnej prázdnej ceste vo svojom aute. Scéna sa skladá z troch akcií:

- Roy zastane v strede cesty, pozerá si mapu a je konfrontovaný vodičom druhého auta, ktorý mu hovorí, že má uhnúť z cesty. Vidíme predné svetlá približujúceho sa auta, skôr ako ich spozoruje Roy. Keď auto odíde, Roy sa vydá ďalej.
- Roy sa vezie púšťou. Na nočnej oblohe vidíme svetlo letiace tým istým smerom.
- Roy zastaví na železničnom priecestí. Vidíme, ako opäť študuje mapu, ktorá nám blokuje pohľad cez zadné okno. Keď mapu zloží, vidíme cez zadné okno svetlá, ktoré sa približujú. Vyzerajú rovnako ako svetlá predchádzajúceho auta. Keď ich Roy spozoruje, ukazuje autu rukou, aby ho predišlo. Roy ďalej študuje mapu a nevšimne si na rozdiel od diváka, že svetlá sa pohybujú smerom nahor. Vidíme tiež Royovej hlavy presvitajúci cez mapu, ktorý stírpne; zvuk pusteného rádia nečakane stíchne a poštové schránky vedľa auta začnú hrkotať. Zvuk striedajúci sa s tichom a umiestnenie kamery vytvorili pôsobivú scénu.

Po tomto blízkom stretnutí Roy ide do Cottontail, kde jeho rádio hlási UFO aktivitu. Na ceste takmer zrazí malé dieťa, Barryho, syna Jillian, s ktorou sa vďaka tomu zoznami. Barry utiekol uprostred noci z domu, po tom, čo ho von vytiahli neviditeľní mimozemšťania, ktorí sa s ním chceli hrať. Na tom istom mieste stretne aj skupinu UFO pozorovateľov. Roy sa s Jillian zoznami tesne predtým, ako sa nad cestou zjaví niekoľko UFO, ktoré prenasledujú policajné autá. Predtým ako sa ich príbehy na istý čas rozdelia, stretnú sa ešte raz na tom istom mieste.

Predstavme si v krátkosti hlavného hrdinu, Roya Nearyho. Je to obyčajný chlapík pracujúci pre elektrárne, ktorého uprostred noci zavolajú k rutínnej práci - výpadky elektrického prúdu po celom okrese. Ako sa blúdiaci snaží dostať na miesto určenia, stane sa svedkom stretnutia s UFO. Pokiaľ ide o jeho rodinné zázemie, žije v súlade, jeho rodina je mu je oporou, má milujúcu manželku a tri malé deti; pravdaže vyskytnú sa aj každodenné bežné konflikty, ktorých sme svedkami, ale všetko je to takpovediac v norme.



Obr. 11. Záber z filmu *Blízke stretnutia tretieho druhu*.

Od „osudnej“ noci stretnutia s UFO je však hlavný hrdina (a ako sa neskôr dozvieme aj Jillian a ostatní pozorovatelia) prenasledovaný záhadnou víziou neznámeho objektu, kužeľu podobného hore. Touto víziou začne byť priam posadnutý. Nevie, čo jeho vízia môže znamenať, nevie ju ani vysvetliť, neopúšťa ho však ani na chvíľu. Jeho manželka nemá pre jeho správanie veľa pochopenia, nevie sa vyrovnáť so zmenami správania, ktorými Roy prechádza, nedokáže pochopiť tú tajomnú silu, ktorá Roya poháňa. Deti majú z neho strach, priatelia sa im vyhýbajú, manželka ho obviňuje, že im „s nimi“ (mimo-

zemšťanmi) zničil život, že nemá prácu (z jeho práce ho prepustili) a vôbec mu to neprekáča. On si uvedomuje, že jeho správanie nie je pre okolie prijateľné, ale nutkanie dozvedieť sa pravdu je omnoho silnejšie. Nevie rodine popísať, čo si myslí a ako to cíti, vie len, že to niečo znamená a že je to dôležité. Extravagancie hlavného hrdinu vyvrcholia v mierne komediálnej scéne „upratovania“ na záhrade, keď Roy začne svoju víziu akéhosi kužeľu konstruovať v obývačke. Ako šialený vytrháva stromy okolo domu, vykopáva hlinu, berie tehly, kradne susedom pletivo a všetko to hádže cez okno do obývačky. Manželka aj spolu s deťmi ho v tej chvíli opúšťa a necháva ho napospas jeho vízii. Roy postaví v strede izby kužeľ, ktorý má už jasnú podobu hory a v tej chvíli ho na základe hlásenia v televízii aj identifikuje, ako Devil's Tower (budeme ho nazývať Diablov kopec) vo Wyomingu. Ten v roku 1915 vztýčil Theodore Roosevelt. Je to oblasť, v ktorej vraj prišlo ku katastrofe a vláda odkiaľ evakuuje všetko obyvateľstvo. V ten istý moment vidí túto správu aj Jillian, ktorá sa nachádza v izbe plnej kresieb tej istej hory, akú má Roy vymodelovanú v obývačke.

Dej filmu prebieha pomaly, odpovede prichádzajú postupne, tajomná atmosféra s náznakom niečoho veľkého a neznámeho nás sprevádza a púta celý film. Divák má možnosť sledovať tri dejové línie, tri príbehy, ktoré majú spoločného menovateľa – objavenie sa UFO. Príbeh Roya, príbeh Jillian (ktorý sa na konci filmu spojí do jedného príbehu a spolu sa šplhajú na Diablov kopec) a príbeh tímu vedcov, vládnych zložiek a americkej armády, ktorí navzájom spolupracujú.

Mohli by sme však identifikovať aj štvrtý príbeh - skupinky obyčajných ľudí, ktorí sú všetci spoločne prostredníctvom ich vlastných myslí priťahovaní k tajomnej hore a nakoniec sa tam aj všetci stretnú, v helikoptére, ktorá ich má z oblasti evakuovať. Každý z nich tak vidí ten istý obraz ako Roy a Jillian a počuje príjemne znejúcu melódiu v piatich tónoch, ktorá má slúžiť ako prostriedok na prelomenie komunikačnej bariéry.

Tézou filmu je nekontrolovateľná túžba všetkých pozorovateľov (najmä Roya, ktorého túžbu film podrobne zobrazuje, ale ktorá zároveň naznačuje podobnú nevysvetliteľnú túžbu ostatných ľudí) po stretnutí s mimozemšťanmi. O tejto nekontrolovateľnej túžbe, alebo skôr posadnutosti, sme už písali a spomenieme ju aj na príkladoch vizuálneho motívu vo filme. Všeobecne by sme tézou/leitmotívom filmu mohli nazvať aj psychologický podtón premietnutý v hlavnom hrdinovi, pre ktorého je kontakt s inou, vyspelejšou civilizáciou

priam bytostne dôležitý, ktorý prechádza až do duchovnej sféry, túžby po niečom dokonalom, božskom.

Antitézu filmu stelesňuje americká armáda spolu s vedcami, ktorí sa snažia tomuto stretnutiu zabrániť. Oblasť pristátia UFO, ktoré im mimozemšťania oznámia číselným kódom, evakuujú pod zámienkou úniku nebezpečného plynu unikajúceho z vlaku po železničnom nešťastí. V oblasti rozmiestňujú mŕtve zvieratá, kone, kravy, ovce, ktoré však v skutočnosti len spia, celé okolie je obkolesené ostnatými drôti, cesty sú prehradené záatarasami.



Obr. 12. Záber z filmu *Blízke stretnutia tretieho druhu*.

Tejto vládnej „misi“ vo Wyomingu venuje Spielberg vo filme náležitý priestor, aby poukázal na spôsoby manipulácie vlády s obyvateľstvom. Mimozemšťania vysielajú neustále rovnaké číselné signály ako odpoveď na hudobné tóny (ústredná melódia), ktoré im zase vysielajú vedci. Spolupracovník vedca Lomby, bývalý kartograf, si uvedomí, že čísla sú súradnice označujúce zemepisnú šírku a dĺžku a sú s najväčšou pravdepodobnosťou miestom pristátia vesmírnej lode. Armáda rozmýšľa, ako obyvateľstvo kompletne evakuovať a aby nikoho nenapadlo tam napriek príkazu ostať. Rozmýšľajú nad zatopením, kontaminovanou vodou, antraxom a inými spôsobmi na vyvolanie všeobecnej paniky. Hlavný „šéf“ tejto misie si je vedomý toho, že treba vymyslieť niečo tak desivé, že v okruhu 500 km štvorcových neostane živá duša. Vyvrcholenie týchto úvah počujeme až v správach, v scéne z obývačky, keď Roy modeluje horu. V oblasti sa stalo železničné nešťastie, nákladný vlak s nebezpečným chemickým odpadom sa vykoľajil a nastala najväčšia evakuácia v dejinách vojenskej dopravy. Armáda a Národná garda zaisťujú evakuá-

ciu, lebo toxické látky dosahujú nebezpečnú hladinu. Všetky okresné a miestne cesty, ako aj železnica sú uzatvorené. Roy sa aj napriek tomuto faktu vydá do tejto oblasti, pretože má neodbytný pocit, že tam musí ísť a že práve tam nájde odpoveď na svoje otázky. Vo Wyomingu sa stretáva s Jillian, ktorá je práve evakuovaná. V tomto momente sa ich príbeh spája do jedného a obaja sa spolu vydávajú na „zakázaný“ Diablov kopec.⁴⁷

Syntézou filmu je záverečná scéna zobrazujúca vzájomnú spoluprácu Roya, armády a vedcov, ktorí ho nakoniec posielajú do vesmíru ako dobrovoľníka. Roy sa cíti šťastný, jeho túžba ženúca ho od začiatku, kvôli ktorej obetoval aj svoju rodinu, sa splnila.



Obr. 13. Záber z filmu *Blízke stretnutia tretieho druhu*.

Záverečná scéna filmu je veľmi silná. Vidíme obrovskú pristávaciu plochu vo vnútri Diabľovho vrchu, plnú pobehujúcich vojakov a vedcov. Všetci čakajú na príchod mimozemšťanov a privolávajú ich ústrednou melódiou. Tóny melódie, ktorým zodpovedajú jednotlivé farby sa zároveň zobrazujú na veľkej farebnej tabuli. Spoza kumulujúcich oblakov sa ukazujú modro bielo červené svetlá. Hudobno-farebná komunikácia prebieha najprv

⁴⁷ *Filmsite.Movie Review. Close encounters of the Third Kind (1977).*). Dostupné na internete: <http://www.filmsite.org/clos.html>. [cit. 15. 5. 2012].

s akýmsi predvojom menších vesmírnych lodí. Tie akoby po neúspešnej komunikácii odchádzajú, sklamaní vedci, ako aj Roy s Jillian, ktorým sa podarilo na miesto pristátia nakoniec dostať, sú sklamaní. Vtom sa však objavuje obrovská vesmírna loď hýriaca farbami a pôsobiaca naozaj monumentálnym dojmom, ktorý umocňujú rôzne ostne a výbežky. Osvetlený spodok lode pristáva pomaly na ploche. Vesmírna loď sa snaží komunikovať s vedcami pomocou tónov a farieb. Obrovské dvere lode sa otvárajú a žiari z nich oslepujúce svetlo. Z nich vychádzajú zmiznutí ľudia, napríklad aj piloti bojových lietadiel a aj stratený syn Jillian Barry. Všetci sú trochu zmätení, ale tvária sa spokojne a šťastne. Keď všetci vyjdú, loď sa zatvorí, akoby chcela opäť odletieť. Potom sa však opäť otvorí a z lode vychádzajú mimozemšťania, malí ufóni vyzerajúci ako deti. Malí ufóni berú Roya za ruku, dotýkajú sa ho a zdá sa, že sa tešia, Roy sa poslednýkrát obzrie a šťastne odchádza do svietiacej lode. Jeden ufón sa ešte vracia, podrobne si môžeme pozrieť jeho tvár a formuluje pomocou ruky pozdrav vyjadrujúci ústrednú melódiu. Rovnako sa lúčia aj vedci a ako inak, aj malý chlapec Barry. Žiarivá loď vzlietne nad horizont a preletí ponad nádherný The Devil's Tower - Diablov kopec v americkom Wyomingu. V tej chvíli zaznejú tóny signálu, ako mrazivá melódia posolstva mimozemšťanov adresovaná ľudskému pokoleniu. Na pozadí titulkov sa obrys lode pomaly stráca na nočnej oblohe nad Diablovým kopcom.

Záver filmu, alebo presnejšie scény predchádzajúce spomínanej záverečnej scéne, sú miestami, bohužiaľ, dosť patetické (gesto pozdravu lúčiaceho sa Barryho) a vyznievajú ako lacná oslava americkej zástavy, Bieleho domu a amerického patriotizmu (letecké slnečné okuliare majú na očiach takmer všetci).

3.2 Motívy vo filme

Hudobný motív filmu je úzko prepojený s farebným motívom filmu a nakoniec aj s vizuálnym. Ústredná melódia v piatich tónoch slúži na komunikáciu s neznámou civilizáciou. Prvýkrát počujeme melódiu pri scéne v Indii, kde si ju spievajú tisícky veriacich. Keď sa ich vedci pýtajú, odkiaľ tie zvuky vychádzali, ukázali všetci svorne na nebo. Každý tón reprezentuje iná farba, túto kombináciu tónov a farieb vidíme v záverečnej scéne vo

vnútri Diablovho kopca, keď sa vedci snažia komunikovať s vesmírnou loďou a vyzvať ju na pristátie. Tóny majú aj svoj vizuálny význam – na základe znamení rukou učil vedec Zoltan Kodaly hluché deti hudbe. S týmito znameniami sa oboznámime spolu s vedcami na začiatku filmu, po vedeckom objave v Indii. Tieto pohyby rukou sa stanú aj vzájomným pozdravom ľudí s mimozemšťanmi. Znejú aj z telefónneho slúchadla, keď si mimozemšťania prídu po Barryho.

Zvukový motív slúži na navodenie napätej atmosféry, napríklad pri Royovom stretnutí s UFO – pískanie v ušiach, hrkotajúce schránky, trasúca sa značka železničného priestestia, vypnutie celého auta, zvuk „vyskakujúcich“ vecí v aute, zvuk rádia náhle miznúci, napäté ticho, štekание psa v diaľke ako návrat do reality, zvuk rádia, ktoré začalo opäť fungovať, zdvíhajúce sa rampy na železničnom priestestí. Napätú atmosféru vo filme vytvárajú aj zvuky rôznych spotrebičov a hračiek, ktoré spustia vždy, keď priletí UFO, napríklad keď mimozemšťania unesú Barryho a veci vyskakujúce zo svojich pôvodných miest. Okrem hry svetiel počujeme zvuky zapnutého vysávača, mixéru, hrkotanie sporáku a chladničky, hračkárske autá sa premávajú po podlahe, hrajú hracie skrinky. Zdá sa, ako by sa mimozemšťania chceli s Barrym hrať, ten ich aj na hru vyzýva a celá situácia mu pripadá zábavná, zatiaľ čo Jillian má priam hysterický strach.

Vizuálny motív je úzko spojený s farebným motívom a sprevádzajú zvukový motív v tejto scéne – hmla, jasné biele svetlá prenikajúce cez zadné okno auta, svetlá pohybujúce sa nevysvetliteľne smerom nahor, obrys Royovej hlavy za novinami, veci vznášajúce sa v aute, náhly výpadok elektriny v celej oblasti, skákajúca ručička tachometru a teplomeru, svetlo osvetľujúce len jeho auto, následná tma, svetlo z baterky, ktorá zrazu začala svietiť, samovoľné naštartovanie auta, ktoré začalo celé svietiť, tmavý obrys vzdalujúcej sa vesmírnej lode na pozadí tmavej hviezdnej oblohy vznášajúcej sa nad krajinou a mapujúcej kruhom bieleho svetla okolie.

Hra so svetlom je taktiež neustále vo filme prítomná. Svetlá vyzerajúce ako svetlá auta sú svetlami vesmírnej lode, svetlá vyzerajúce ako svetlá vesmírnej lode (modrá, biela červená) sú v skutočnosti svetlami policajných áut, svetlá, ktoré vyzerajú ako svetlá UFO, ktoré pozorovatelia s napätím očakávajú sú svetlami armádnych helikoptér. Oranžové svetlo preniká cez kľúčovú dierku a cez škáry dverí, okien a rôznych iných otvorov v dramatickej scéne, keď chlapec Barry, prostredníctvom hudobného motívu ústrednej

melódie, ktorú hrá na xylofóne (jednotlivé tóny melódie zodpovedajú opäť jednotlivým farbám na xylofóne), privolá mimozemšťanov a tí si ho vezmú so sebou. Svetlo sa z oranžovej mení na modré a naopak. Všetci tí, ktorí UFO videli, majú spálenú jednu polovicu tváre ako znamenie, že sa stali účastníkmi tohto stretnutia.

Vizuálnym motívom vinúcim sa celým filmom je neustále opakujúci sa tvar kužeľu v mysli Roya, Jillian a ostatných. Roy vidí neidentifikovateľný tvar takmer všade a vo všetkom – v tvare vytlačenej peny na holenie, v kopčeku zmrzliny alebo v zemiakovej kaši, ktorú si nakladá počas večere na tanier. Hlavní hrdinovia majú aj neustálu potrebu tento neznámy tvar kresliť, modelovať, tvarovať. Zaujímavá scéna je druhé spontánne stretnutie Roya a Jillian, na mieste, kde sa stretli aj po prvýkrát a Barry stavia z piesku akýsi kužeľovitý útvar. Roy je presvedčený, že mu útvar niečo hovorí, že takú stavbu odniekiaľ pozná, že to niečo znamená a je to dôležité. Jillian cíti to isté a začne do útvaru prstami kresliť ryhy. V scéne, keď jej mimozemšťania vezmú syna, kreslí tento útvar na výkresy (má už jeho presnú predstavu, aj keď ešte nevie, kde sa nachádza), zatiaľ čo Barry hrá ústrednú melódiu na xylofóne a privoláva svojich kamarátov z inej planéty, aby sa s ním prišli hrať.

Steven Spielberg natočil tento film v roku 1977 a získal zaň aj Oscara. Film rozpráva o stretnutí ľudstva s mimozemšťanmi menej idylickou formou ako jeho neskorší E.T. Akousi predlohou pre tento film sa stal Spielbergov amatérsky študentský film *Firelight*, natočený v roku 1965. Pracovný názov filmu bol *Watch the Skies*. Sú to záverečné slová z filmu *Thing From Another World* (1951). Rovnaký text počujeme aj vo filme, v scéne, keď Roya zobudí animovaný film.

Rok 1977 bol pre filmový sci-fi žáner z viacerých hľadísk prelomový, mimoriadne významný a úspešný rok. Georg Lucas režíroval *Hviezdne vojny* a Steven Spielberg práve dokončil prácu na filme *Blízke stretnutie tretieho druhu*, do ktorého herecky obsadil Richarda Dreyfussa spolu s Françoisom Truffautom.

Existuje niekoľko verzií filmu, pretože Spielberg nikdy nebol s existujúcou verziou stopercentne spokojný. Film mal byť pôvodne uvedený v roku 1978, spoločnosť Columbia

ho však tlačila k uvedeniu v roku 1977. Preto niektoré veci, ktoré mal film obsahovať z časového hľadiska vynechal. Vzhľadom na obrovský úspech filmu štúdio nemalo problém dať Spielbergovi rozpočet na vylepšenie filmu, a tak Spielberg dotočil okrem vnútrajšku lode špeciálnu edíciu filmu. Neskôr od tejto scény zase upustil.⁴⁸ Dva roky po uvedení do kín, v roku 1980, bol film upravený do podoby, v akej ho poznáme dnes a mal dĺžku 152 minút (jeho prvá verzia mala 135 minút).

Film je skvelou kombináciou zaujímavého deja a trikových a umeleckých efektov. Dej zodpovedá možnej realite fiktívneho stretnutia a aj to je dôvodom, prečo aj po rokoch nestráca svoje čaro. Dospelí ľudia sa vo filme správajú ako malé deti (častý Spielbergov námět, rozoberali sme ho v prvej kapitole), správajú sa ako malé deti a mimozemšťania sa naopak správajú veľmi dospelé, cieľavedomé a chladne, hoci ich vizuálny vzhľad je paradoxne veľmi detský a krehký.

Spielberg sa dotýka otázok súvisiacich s existenciou vzdialených mimozemských civilizácií, ale na rozdiel od jeho neskoršej filmovej tvorby sa drží „pri zemi“. Ak by sme tento film porovnali napríklad s Vesmírnou odyseou od Stanleyho Kubricka, musíme skonštatovať, že ide o klasický príbeh vyrozprávaný naozaj realisticky. Nijaká dvojzmyselnosť filmovej výpovede, žiadna alebo len veľmi malá poetika obrazov, všetko vo filme do seba pekne zapadá a záber za záberom funguje v logickej následnosti. Film je realisticky podaný, nevybočuje však z línie typického amerického „veľkofilmového“ spracovania, ktoré je pre každého absolútne zrozumiteľné.

Steven Spielberg dokázal týmto filmom, že je nielen výborný režisér, ale aj schopný scenárista. Každá postava vo filme má svoje miesto a svoj zmysel. Nevidíme zbytočné dejové zvraty a odbočky, ale film diváka upúta od začiatku až do konca. Čo sa týka režisérskeho remesla, jeho rukopis je v každom zábere. Sám navrhoval aj koncepty špeciálnych efektov. Podarilo sa mu tak vo filme vytvoriť nevšedne vyzerajúce vesmírne lode oplývajúce množstvom pestrých svetiel. Čo sa týka výzoru samotných ufónov, to režisér

⁴⁸ EMERY, Robert J.: *The directors: take three*. New York. Allworth Press 2003. 231 s. ISBN 15-811-5245-0. s. 63 – 64.

necháva najprv na predstavivosti diváka, najskôr ich vidíme len z diaľky a v protisvetle. Pri pohľade na ich obrysy je však jasné, že sa nevyhol istému klišé známemu z rôznych vedeckých aj bežných publikácií.

Hudbu zložil John Williams, hudobný skladateľ, ktorý robil hudbu takmer ku všetkým Spielbergovým filmom. Dokázal vytvoriť nevtieravý hudobný sprievod, ktorý sa naplno rozozvučí až v dramatických pasážach a využíva hlavne motív, ktorý bol vnuknutý náhodne zvoleným jedincom na začiatku filmu.

Herecké obsadenie vo filme je výborné, akoby šité hercom na telo. Richard Dreyfuss, ktorý si zahral Roya Nearyho, presvedčivo zahral človeka, ktorý sa stáva čoraz posadnutejší nájdením odpovedí na otázky, ktoré sa mu vynárajú v hlave. Jeho fascinácia fenoménom lietajúcich tanierov sa dá prirovnať k detskej radosť z novej hračky.

Slávny francúzsky režisér Francois Truffaut v úlohe vedca Lacomba a reprezentujúci vlastne tú „zlú“ stranu, pôsobí ľudsky a priateľsky. Jeho zapálenie objasniť záhadné okolnosti je rovnaké ako Royove, len to nedáva tak jasne najavo. Jeho obsadenie bolo Spielbergovým snom, pretože Truffaut, okrem toho, že je jeho priateľom je aj jeho veľkým vzorom.

Melinda Dillon v úlohe Jillian bola nominovaná za svoju úlohu na Oscara. Chémia medzi ňou a Royom fungovala výborne, svoju úlohu obetavej matky zahrala veľmi viero- hodne.

Čo sa týka štylistických foriem, Spielberg používa napríklad stupňovanie (gradáciu) deja, opakovanie (ako príklad oboch štylistických figúr môže slúžiť tvar neznáameho kužeľovitého predmetu, ktorý postupne naberá čoraz konkrétnejšiu formu a neustále sa opakuje počas celého filmu), predĺženie napätia (napríklad scéna na Diablovom kopci, keď sa Roy viackrát pošmykne, kým ho Jillian rukou zachytí) a rôzne symboly (hudba ako spôsob komunikácie).

V tejto kapitole sme si rozobrali filmové motívy na konkrétnom filmovom diele *Blízke stretutia tretieho druhu*. Spielberg v tomto filme používa motívy často a efektívne, aby tak divákovi sprostredkoval aj prenesený význam rozprávania, prprípade nabáda diváka, aby hľadal rôzne skryté významy na základe motívov použitých vo filme. Film je hrou

svetiel, farieb, zvukov a hudobných tónov a každý z týchto prvkov v ňom niečo znamená a má svoju úlohu.

ZÁVER

Cieľom práce bolo ukázať dôležitosť používania motívov vo filmovom diele a ich úlohu, ktorú pre diváka zohrávajú. Ako sme v práci zistili, pomáhajú divákovi orientovať sa v rozprávaní, v štruktúre diela a významoch, ktoré sa nám dielo snaží sprostredkovať. Členia rozprávanie príbehu a poskytujú divákovi aj niečo nové, iné, čo si každý divák v mysli evokuje sám. Príbeh filmu ako aj jednotlivé fakty môže režisér prostredníctvom motívov sprehľadniť a umožní tak divákovi ich lepšie pochopenie. Zároveň mu ukazuje aj iný možný, hlbší význam a filmové dielo sa tak pre diváka stáva prítazlivejším. Filmové dielo osobitým spôsobom odráža a reprodukuje realitu, filmový obraz vždy obsahuje aj niečo viac, ako vidíme, alebo ako nám naznačuje. Divák má rád nejednoznačné, komplikované zobrazenia, ktorým potom svojou vlastnou schopnosťou (rozumom alebo fantáziou) môže priradiť svoje vlastné významy a obsahy.

V bakalárskej práci sme najskôr analyzovali poznatky získané z odbornej literatúry a internetových zdrojov, tieto poznatky sme potom navzájom porovnali, vymedzili ich vzájomné vzťahy a sumarizovali. Tie nám potom pomohli vytvoriť aj vlastné komentáre a postrehy k tejto téme

V prvej kapitole sme sa bližšie zoznámili so samotným režisérom Stevenom Spielbergom, ktorého dielu sme sa v práci venovali a to prostredníctvom jeho životopisu a jeho filmografie, z ktorej sme pre nedostatok priestoru museli vybrať len niektoré filmy, ktoré sa nám z ohľadom na jeho tvorbu a jej dosah na diváka zdali najrelevantnejšie. V druhej kapitole sme sa prostredníctvom štúdia odbornej literatúry z domácich aj zahraničných zdrojov zaoberali samotným pojmom filmový motív, ktorý sa nachádza aj v názve samotnej práce. Rozlíšili sme a podrobne rozobrali druhy filmových motívov - hudobný motív, zvukový motív, audiovizuálny motív a farebný motív, ktoré sa najčastejšie vyskytujú vo

filmovej produkcii. V tretej, poslednej kapitole, sme teoretické vedomosti o filmovom motíve aplikovali na konkrétny film Stevena Spielberga *Close Encounters of the Third Kind*. Podrobne sme rozobrali niektoré scény z filmu, v ktorých sa objavujú všetky druhy motívov súčasne, ako aj scény, kde sa nachádzajú samostatne. Ukázali sme, ako tieto motívy vplývajú na diváka a aké pocity v ňom vyvolávajú. Niekedy to boli pocity strachu z neznámeho, inokedy napätie, ako sa situácia nakoniec vyvinie, následné uvoľnenie napätia a očakávanie niečoho nového. Hudba, zvukový aparát, obraz a farby sú prostriedky, ktoré pomáhajú v divákovi tieto pocity vyvolať, navodiť tú správnu atmosféru a divák má snahu uveriť tejto filmovej realite, do ktorej je vtiahnutý počas celého filmu.

Domnievame sa, že v práci sme stanovený cieľ dosiahli, oboznámili sme sa s pojmom motív a zároveň aj s jeho použitím, uplatnením vo filmovom diele a jeho možnosťami v rámci filmu, konkrétne vo filme Stevena Spielberga *Close Encounters of the Third Kind*.

ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY

- [1] BLÁHA, I.: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha, Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění, 1995. 164 s. ISBN 80-85883-04-X.
- [2] BUCKLAND, W.: *Directed by Steven Spielberg. Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. New York. The Continuum International Publishing Group Inc. 2006. 242 s. ISBN 13-978-0-8264-1691-9. Dostupné na internete: http://books.google.sk/books?id=ADxbmQZY6mgC&printsec=frontcover&dq=spielberg+steven&hl=sk&sa=X&ei=d4KgT-zqAYbm4QT-kfXoAg&redir_esc=y#v=onepage&q=spielberg%20steven&f=false.
- [3] DANCYGER, K.: *The Director's Idea: The Path to Great Directing*. Boston. Fokal Press. 2006. 356 s. ISBN 02-408-0681-6.
- [4] ELSAESSER, T., BUCKLAND, W.: *Studying Contemporary American Film: A Guid to Movie Analysis*. New York. Oxford University Press. 2002. 309 s. ISBN 03-407-6206-3.
- [5] DILLON, S.: *The Solaris Effect*. Art. 1st ed. Austin. University of Texas Press. 2006. 265 s. ISBN 978-0-292-71344-4.
- [6] EMERY, Robert J.: *The directors: take three*. New York. Allworth Press 2003. 231 s. ISBN 15-811-5245-0.
- [7] *Filmsite.Movie Review. Close encounters of the Third Kind (1977)*.). Dostupné na internete: <http://www.filmsite.org/clos.html>.
- [8] KATHI, J.: *Stevem Spielberg: a biography*. Greenwood Publishing Group. 2007. ISBN 13: 978-0-313-33796-3. Dostupné na internete: http://books.google.sk/books?id=SwkUdUXRA_kC&printsec=frontcover&dq=s te-

ven+spielberg&hl=sk&sa=X&ei=loCgT5GOGIqh4gTYwpWiAw&redir_esc=y#v=onepage&q=steven%20spielberg&f=false.

- [9] KOWALSKI, Dean A.: *Steven Spielberg and Philosophy: We're Gonna Need a Bigger Book*. The University Press of Kentucky. 2008. 274 s. ISBN 978-0-8131-2527-5.
- [10] Krátky slovník slovenského jazyka. Dostupné na internete:
<http://slovník.juls.savba.sk/?w=mot%C3%ADv&s=exact&c=Q488&d=kssj4&d=psp&ie=utf-8&oe=utf-8>.
- [11] LEVINSKÝ, O., STRÁNSKÝ, A.: *Film a filmová technika*. Praha, SNTL/Nakladatelství technické literatury, 1974. 356 s. 04-006-74.
- [12] LOTMAN, J. M.: *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Bratislava, Ústredná knižnica a ŠIŠ VŠMU, 1984, 90 s.
- [13] McBRIDGE, J.: *Steven Spielberg: a biography*. Second edition. The University Press of Mississippi. 2010. ISBN 978-1-60473-836-0. Dostupné na internete:
http://books.google.sk/books?id=jf9HBgtTeQC&printsec=frontcover&dq=steven+spielberg&hl=sk&sa=X&ei=iHGgT-nLAsXk4QTL4KT4Ag&redir_esc=y#v=onepage&q=steven%20spielberg&f=false.
- [14] MORRIS, N.: *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light*. London. Wallflower Press 2007. 439 s. ISBN 1-904764-89-4. Rozboru filmu sa autor venuje osobitne v tretej kapitole pod názvom The Sugarland Express: a light comedy?. Dostupné na internete:
<http://books.google.sk/books?id=HFe2xG2YnqAC&printsec=frontcover&hl=sk#v=onepage&q&f=false>.
- [15] PARISH, J. R.: *Steven Spielberg. Filmmaker*. Infobase Publishing. Ferguson. 2004. 153 s. ISBN 0-8160-5481-9. Dostupné na internete:
[http://books.google.sk/books?id=XckhfnOSDfUC&printsec=frontcover&dq=spiel-](http://books.google.sk/books?id=XckhfnOSDfUC&printsec=frontcover&dq=spiel)

berg+steven&hl=sk&sa=X&ei=moKgT9T8E4aB4ASI66SaAw&redir_esc=y#v=onepage&q=spielberg%20steven&f=false.

- [16] PLAŽEWSKI, J.: *Filmová řeč*. Praha, Orbis, 1967. 462 s. Č. p.: 11-032-67.
- [17] *Spielberg's holocaust. Critical perspectives on Schindler's list*. Ed. Y. LOHITZKY. Indiana University Press. Bloomington 1997. 250 s. ISBN 0-253-332321 – X.
- [18] RUSŇÁKOVÁ, J.: Diplomová práce. Trnava, Univerzita Cyrila a Metoda, Fakulta masmediálnej komunikácie, 2007, 76 s.
- [19] VALUŠIAK, J.: *Základy střihové skladby*. Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 115 s. Č. p.: 1602-3615.
- [20] WELSCH, Janice R., ADAMS, J. Q.: *Multicultural Films: A Reference Guide*. Westport, Conn. Greenwood Press. 2005. 231 s. ISBN 0-313-31975-8.

ZOZNAM OBRÁZKOV

- Obr. 1. Filmový plagát k filmu Duel, Zdroj internet: http://ia.media-imdb.com/images/M/MV5BMjE0Njc5ODY5OV5BMl5BanBnXkFtZTYwODQxNzA5._V1._SX282._SY475_.jpg 18
- Obr. 2. Obal na VHS k filmu The Sugarland Express. Zdroj internet: http://ia.media-imdb.com/images/M/MV5BMjA3ODAzNjEwODBeQTJeQWpwZ15BbWU2MDQ0NzYzOQ@@._V1._SX260._SY475_.jpg 20
- Obr. 3. Obal na DVD k filmu Jaws, Zdroj internet: http://ia.media-imdb.com/images/M/MV5BMjA1NTYwMTAwNDFeQTJeQWpwZ15BbWU3MDkzOTg5Njc@._V1._SX361._SY500_.jpg 22
- Obr. 4. Obal na DVD k filmu Close Encounters of the Third Kind, Zdroj internet: http://ia.media-imdb.com/images/M/MV5BMTMyMTQ2MTU3MV5BMl5BanBnXkFtZTYwNjQwNjA5._V1._SX256._SY475_.jpg 24
- Obr. 5. Záber z filmu Raiders of the Lost Ark, Zdroj internet: http://ia.media-imdb.com/images/M/MV5BMjE5MTM3Nzc0N15BMl5BanBnXkFtZTcwMDE1MzA4NA@@._V1._SX640._SY426_.jpg 26
- Obr. 6. Záber z filmu E.T. the Extra-Terrestrial, Zdroj internet: http://ia.media-imdb.com/images/M/MV5BMjA0MTczNTA5MV5BMl5BanBnXkFtZTYwMzk4ODQ3._V1._SX485._SY328_.jpg 27
- Obr. 7. Záber z filmu Schindler's List, Zdroj internet: http://ia.media-imdb.com/images/M/MV5BMTU0MzYwMjQ2NF5BMl5BanBnXkFtZTcwMTQ2MDAxMw@@._V1._SX640._SY426_.jpg 29
- Obr. 8. Záber s filmu Amistad, Zdroj internet: http://ia.media-imdb.com/images/M/MV5BMTM2Nzg0MDQxN15BMl5BanBnXkFtZTcwMzE3NzgwMw@@._V1._SX640._SY432_.jpg 31

- Obr. 9. Záber s filmu Saving Private Ryan. Zdroj internet: http://ia.media-imdb.com/images/M/MV5BMTQzNzA4OTc4OF5BMl5BanBnXkFtZTcwNTgxODgwMw@@._V1._SX640_SY427_.jpg 32
- Obr. 10. Záber z filmu Blízke stretnutia tretieho druhu. Zdroj internet: http://ia.media-imdb.com/images/M/MV5BMTEwOTE1Mjk4NDZeQTJeQWpwZ15BbWU2MDk0ODI1Ng@@._V1._SX420_SY168_.jpg 48
- Obr. 11. Záber z filmu Blízke stretnutia tretieho druhu. Zdroj internet: http://ia.media-imdb.com/images/M/MV5BMjgyODcxODE3MV5BMl5BanBnXkFtZTYwMTY4NzU2._V1._SX420_SY276_.jpg 51
- Obr. 12. Záber z filmu Blízke stretnutia tretieho druhu. Zdroj internet: http://ia.media-imdb.com/images/M/MV5BMTYxOTY3NjQ1Nl5BMl5BanBnXkFtZTYwNDU4MjU2._V1._SX420_SY192_.jpg 53
- Obr. 13. Záber z filmu Blízke stretnutia tretieho druhu. Zdroj internet: http://ia.media-imdb.com/images/M/MV5BMTM2ODY0NjkzOV5BMl5BanBnXkFtZTYwODU4MjU2._V1._SX420_SY291_.jpg 54