

Obrazové výrazové prvky ve filmech Jeana-Luca Godarda

Tomáš Fišer

Bakalářská práce
2017



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

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

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Tomáš Fišer**
Osobní číslo: **K14196**
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Kamera**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Výrazové prostředky ve tvorbě obrazu ve filmech Jeana-Luc Godarda.

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

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

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

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

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

2. Praktická část: Výstupní dílo:

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

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

c) V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a - h (dle zadání praktické části práce na oboru Produkce). Tyto data odevzdává za projekt vždy jeden člověk, nutná konzultace s vedením AAV.

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

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

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

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

Seznam odborné literatury:

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

VOREJS, Bohdan. Godard: [texty z let 2011–2012]. 1. vyd. Týn nad Vltavou: Nová Forma, 2014. ISBN 978-80-7453-444-7.

GODARD, Jean-Luc. Příběh(y) filmu. Vyd. 1. Příbram: Camera obscura, 2006. ISBN 80-903678-2-8.

Vedoucí teoretické části:

Mgr. Markéta Dvořáčková
Kabinet teoretických studií

Vedoucí praktické části:

Mgr. Art. Július Liebenberger, ArtD.
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce:

1. prosince 2016

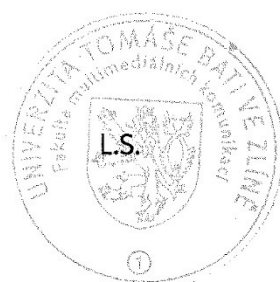
Termín odevzdání bakalářské práce:

9. května 2017

Ve Zlíně dne 1. prosince 2016

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

děkanka



Bébarová
Mgr. Jana Bébarová
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

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

Ve Zlíně 2.5.2017

Tomáš Fischer
Jméno, příjmení, podpis

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

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

(2) Bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též 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.

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

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

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

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

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). 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 přihlídně k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

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

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce se vztahuje na kamerové výrazové prostředky ve filmech Jeana-Luca Godarda, patřícího mezi přední představitele francouzské nové vlny. Zaměřuje se na okolnosti, které ovlivnily film U konce s dechem a vytváří analýzu jeho kamerových výrazových prostředků, které poté srovnává s jeho následujícím filmem Žena je žena.

Klíčová slova: Jean-Luc Godard, Raoul Coutard, francouzská nová vlna, U konce s dechem, Žena je žena

ABSTRACT

This thesis is about camera's means of expressions in Jean-Luc Godard's movies, who is considered as a leader of French new wave. It also focus on factors which affected movie Breathless and analysis its camera's means of expressions and then compares it with his other movie Woman is a woman.

Keywords: Jean-Luc Godard, Raoul Coutard, French new wave, Breathless, Woman is a woman

PODĚKOVÁNÍ

Touto cestou chci poděkovat rodičům, kteří neztráceli trpělivost v době mé adolescence. Dále mnohokrát děkuji mé vedoucí práce Mgr. Markétě Dvořáčkové, která mi svými podnětnými připomínkami dopomohla vytvarovat práci do konečné podoby. Za provedenou korekturu textu děkuji Lucii Benešové.

Práci bych rád pojal jako památku na Raoula Coutarda, který 8. listopadu 2016 zemřel.

OBSAH

ÚVOD.....	11
1 FRANCOUZSKÁ NOVÁ VLNA.....	12
1.1 ASPEKTY VEDOUČÍ KE VZNIKU FRANCOUZSKÉ NOVÉ VLNY	12
1.2 CHARAKTERISTICKÉ RYSY FRANCOUZSKÉ NOVÉ VLNY	14
2 U KONCE S DECHEM	15
2.1 TECHNOLOGICKÝ VÝVOJ	16
2.2 OBRAZOVÉ VÝRAZOVÉ PRVKY VE FILMU U KONCE S DECHEM	17
2.2.1 Mizanscéna.....	17
2.2.2 Kamera	19
2.2.3 Osvětlování	24
2.2.4 Pohyb.....	27
2.2.5 Kompozice	31
3 ŽENA JE ŽENA	35
3.1 OBRAZOVÉ VÝRAZOVÉ PRVKY VE FILMU ŽENA JE ŽENA	36
3.1.1 Mizanscéna.....	36
3.1.2 Pohyb.....	37
3.1.3 Kompozice	38
3.1.4 Barva a tonalita	41
3.1.5 Osvětlování	42

ZÁVĚR	44
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	45
SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ	46
SEZNAM OBRÁZKŮ	47

ÚVOD

Koncem 50. let minulého století vzniklo ve Francii uskupení mladých režisérů, kteří vyjadřovali ambici změnit tehdejší vnímání francouzského filmu. Tato nová generace filmových nadšenců, která obdivovala neorealismus, dostává později označení francouzská nová vlna (*La Nouvelle Vague*). Ve své práci se věnuji příčinám, které nejvíce ovlivnily její charakteristické rysy. Zkoumám obrazové výrazové prvky filmu *U konce s dechem*, jenž odstartoval novou vlnu nejen ve Francii, ale dá se říci, že i v celé Evropě. Tento celovečerní debut Jeana-Luca Godarda se stal jeho nejslavnějším filmem. Spolupracoval na něm s kameramanem Raoulem Coutardem, kterému věnuji v práci největší prostor. Analyzuji jeho novátorský přístup v užitých výrazových prostředcích kamery a porovnávám je s tendencemi obrazových prvků, které byly zastoupeny v tehdejších filmech klasického Hollywoodu. Následně tyto postupy konfrontuji se snímkem *Žena je žena*, který byl prvním filmem této dvojice, natočeným na barevný negativ. Hledám podobnost obrazových prvků a zaměřuji se na jejich vývoj, stagnaci či regresi.

1 FRANCOUZSKÁ NOVÁ VLNA

1.1 Aspekty vedoucí ke vzniku francouzské nové vlny

Pro pochopení, proč jsou filmy francouzské nové vlny tak odlišné, je třeba znát sled událostí a ideologií, které ovlivnily jejich formu. Jedná se hlavně o filmový časopis *Cahiers du cinéma*, pojmy *politika autorů* a *kamera-pero*. V neposlední řadě také o technologický vývoj, který umožnil pracovat v plenéru bez mnohačlenného štábu. Tyto pojmy krátce představím na následujících stranách své práce.

Prostorem, kde filmoví nadšenci Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer a Rivette prověřovali své teze, se stal francouzský časopis *Cahiers du cinéma*. Ten se kritickým, mnohdy až útočným způsobem vyjadřoval k filmovému umění tehdejších autorů. Hlavními tématy na stranách časopisu byly filmové žánry a politika autorů (*politique des auteurs*).¹

Společná věc, kterou tito mladí filmoví fanoušci sdíleli, bylo pohrdání hlavním proudem „tradice kvality“, který tehdejší francouzskou kinematografii ovládal. Spolu s tím ale mladí filmaři vyjadřovali i obdiv hrstce autorů, a to překvapivě hollywoodského, komerčního filmu. Respektovali fakt, že i ve standardizovaném hollywoodském systému, ve kterém tento filmový průmysl fungoval, lze vytvořit určitý rukopis režiséra. Pouhými řemeslníky pro ně nebyli Otto Preminger, Samuel Fuller, Vincente Minnelli, Nicholas Ray či Alfred Hitchcock.² Jako tvůrce díla byl do té doby považován scénárista, výrobce či hollywoodské studio.³

¹ MONACO, James. *Nová vlna: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. V Praze: Akademie múzických umění, 2001. ISBN 80-85883-89-9.(str. 18-19)

² BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. (str. 615)

³ HITCHMAN, Simon. *A history of French wave*. [online]. © 2008. [cit. 2017-01-20]. Dostupné z: <http://www.newwavefilm.com/about/history-of-french-new-wave.shtml>

Roku 1948 vydává Alexandre Astruc esej, která v budoucnu bude znamenat pro členy francouzské nové vlny zcela zásadní metodu vyjadřování se pomocí filmu, potažmo kamerou. V této esaji Astruc vyzývá filmaře té doby, aby se jejich tvorba stala „prostředkem stejně pružným a přesným, jako je psané slovo“. Tuto ideu pojmenoval „La caméra-stylo“ (kamera-pero).⁴ Poté, co film prošel fázemi kino-atrakce, analogie divadla či jen prostředkem, jak zachytit určitou dobu a život v ní, se stává jazykem. Jazykem se má na mysli forma, díky které může umělec vyjadřovat své myšlenky, a to i abstraktní formou. Metafora kamera-pero má tedy přesný smysl, který má oprostit film od mantinelů určujících, jakou má mít film vizuální stránku.⁵

⁴ MONACO, James. *Nová vlna: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. V Praze: Akademie múzických umění, 2001. ISBN 80-85883-89-9.(str. 17)

⁵ ASTRUC, Alexandre. *Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo*. [online]. 2008 [cit. 2017-02-15]. Dostupné z: <http://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml>

1.2 Charakteristické rysy francouzské nové vlny

Filmy francouzské nové vlny se vyznačovaly především všedností. A to jak z hlediska zvolených lokací, kdy byly často využívány bulváry Paříže či potemnělé byty a chodby francouzské metropole, tak z hlediska nasvícení mizanscény. Částečně tedy, pokud vůbec, byly užity doplňkové světelné zdroje jako náhrada dokonalého studiového svícení. Dalším prvkem francouzské nové vlny je doslovná reprodukce dialogů. Godard ji použil například ve filmu *Banda pro sebe*, kdy zcela vypíná zvukovou stopu po rozhodnutí tří hlavních hrdinů, že budou chvíli mlčet. Společně s tím ale můžeme ve filmech nalézt odkazy na jiné filmy, spisovatele či filozofy. Filmy francouzské nové vlny často vypouští důležité okamžiky filmu a naopak nechává volně plynout scény, které s dějem mnohdy vůbec nesouvisí. Nenalézáme ani motivaci hlavního protagonisty a jeho plnění cíle. Nejcharakterističtější prvkem se stává závěr filmu, který zůstává často otevřený a zanechává diváka v nevědomí, jak a kudy budou kroky hlavního protagonisty pokračovat.⁶

Obecně řečeno, nová vlna ve Francii se snaží bořit způsob vypravování “starého Hollywoodu“. Ten pro konstrukci narativního stylu čerpal z předchozích forem vyprávění, zejména knih a divadla. Režiséři nové vlny nechtěli servírovat scény, kde emoce střídá emoci, díky zakotvenému narativnímu stylu. Tito tvůrci chtěli změnit dosavadní filmovou zkušenost, vdechnout jí nový život a přimět diváka, aby film nejenom pasivně konzumoval, ale aby film cítil, přinutil ho myslet a vzbudil emoce jako jeho každodenní život. Dialog ve filmu měl být realistický a spontánní, jak jen to bylo možné. Vytvoření pravdy pro ně bylo nanejvýš důležité a diváka film neměl jednoduše bavit, ale měl jej ztotožnit s dějem.⁷

⁶ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. (str. 615)

⁷ HITCHMAN, Simon. *French new wave: where to start*. [online]. © 2008. [cit. 2017-01-20]. Dostupné z: <http://www.newwavefilm.com/new-wave-cinema-guide/nouvelle-vague-where-to-start.shtml>

2 U KONCE S DECHEM

Film *U konce s dechem* bývá právem považován za stěžejní snímek zrodu francouzské nové vlny. Jednoduchý příběh připomíná klasický americký film noir, pocházející z hollywoodského studia Monogram Studios, kterému je film také věnován. Snímek ale radikálně obchází žánrový archetyp. Námětem posloužil skutečný příběh, který fascinoval bulvární plátky Francie v roce 1952, kdy zločinec ukradl auto, zastřelil policistu na motocyklu, a poté se ukryval dva týdny v centru Paříže, dokud nebyl dopadnut.

Godard si na svůj debutový snímek jako kameramana přizval Raoula Coutarda a společně vytvořili film, který je plný novátorských a originálních výrazových prvků. Skutečnost, že byl jako režisér poměrně nezkušený v praktických aspektech filmové tvorby, se ukázala nedůležitá. Sám ale zmiňuje, že film *U konce s dechem* je výsledkem desetileté tvorby filmů v jeho hlavě.⁸

Godard začal natáčet bez kompletního scénáře a těsně před začátkem promítání ve Spojených státech se v únoru roku 1961 vyjádřil pro *New York Times* slovy, že i když měl každé ráno před natáčením napsat scény na daný den, občas se stalo, že s natáčením skončili už v poledne, protože jim scénář došel. Stejně tak dialogy herci neviděli předem, zpravidla je totiž Godard psal bezprostředně před natáčením scény.

Raoul Coutard dodává, že i když bylo k získání povolení natáčet na ulicích Paříže potřeba dodat kompletní scénář, Godard dodal k povolení falešný, podle kterého se nikdy netočilo.⁹

⁸ *A bout de souffle*. [online]. [cit. 2017-03-07]. Dostupné z: <http://www.newwavefilm.com/french-new-wave-encyclopedia/breathless.shtml>

⁹ NIXON, Rob. *Behind the camera on Breathless*. [online]. © 2017 [cit. 2017-29-11] Dostupné z: <http://www.tcm.com/this-month/article/615686%7C0/Behind-the-Camera-Breathless.html>

2.1 Technologický vývoj

Pro realizaci Godardových vizí a způsobu zaznamenání filmového děje, nebyla na trhu kamera, která by naplňovala jeho představy a potřeby. To se mělo ale v blízké budoucnosti změnit.

Jean-Luc Godard cítil potřebu vlastnit 35mm kameru, se kterou může svépomocí panorámovat i ostřit, a co se do velikosti týče, aby se vlezla do přihrádky pod palubní desku jeho automobilu. Toužil po 35mm kameře s automatickými funkcemi, kterými disponovaly 8mm kamery. Aby byla kamera vždy po ruce a mohl s ní ihned pracovat, naskytne-li se scénérie k rychlému zachycení, například zajímavá konfigurace mraků (jako ve filmu *Passion* (1982), kdy úvodní záběr natočil sám Godard kamerou Aaton 35). Jeho vizí bylo točit na místech, které se běžně do té doby ve filmech objevovaly jen málo. Nechtěl, aby se prostor podřizoval technickým potřebám tehdejšího zařízení, které vyžadovalo ke své obsluze spoustu členů štábu. Důležitá pro něj byla i možnost využít nové prostory pro filmování a svobodná volba rakursu, která byla díky těžkopádnosti kamer do té doby omezená.¹⁰ Těmito potřebnými vlastnostmi disponovala nově vyvinutá kamera Cameflex Éclair CM3, kterou navrhl inženýr André Coutant.¹¹ Kamera obsahovala otočný kotouč, kde byly umístěny tři objektivy. Jeden byl připevněn pomocí PL mountu a zbylé dva přes speciální Éclair mount. I přes její minimalizaci rozměrů a hmotnosti, její hlučnost se zmírnit nepodařilo. To zapříčinilo natáčení bez synchronního zvuku. Dialogy i ruchová stopa musela být ozvučena tedy dodatečně.¹²

¹⁰ NIXON, Rob. *Behind the camera on Breathless*. © 2017 [online]. [cit. 2017-29-11] Dostupné z: <http://www.tcm.com/this-month/article/615686%7C0/Behind-the-Camera-Breathless.html>

¹¹ HENLEY, Paul. *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. London: University of Chicago Press, 2009. ISBN 0226327159. (str. 157)

¹² *Éclair CM3* [online] © 2016 [cit. 2017-13-02]. Dostupné z: http://www.cinemagear.com/eclair_cm3.html

2.2 Obrazové výrazové prvky ve filmu *U konce s dechem*

2.2.1 Mizanscéna

Termín mizanscéna, pochází z francouzského výrazu *mise en scène*, tedy „dát na scénu“. Původně se vyskytl u režírování divadelních her, kdy označoval vše, co se vyskytne na pódiu. Od prostředí, osvětlování nebo kostýmů až po chování postav. Ve filmu tedy tento pojem označuje to, co se ve výsledku vyskytne na filmovém plátně.¹³

Film se natáčel jako současný, tudíž je děj zasazen do roku, kdy film vznikl, a to 1959. Polovinu prostředí, ve kterém se film odehrává, tvoří prosluněné bulváry pařížských ulic. Výjimkou je scéna, ve které Patricia dělá rozhovor se spisovatelem, ta je točena na pařížském letišti. Zbytek filmu je zasazen do prostorů kaváren, cestovní kanceláře či bytů. Ze všech interiérových scén tvoří polovinu jedna scéna v bytě Patricie, kde se Michel objevuje jako nezvaný host. Tyto prostory jsou v drtivé většině točeny s vědomím všech zúčastněných. Oproti tomu ale scény na ulicích točeny s komparzem nejsou. Komparzem se tedy stávají náhodní kolemjdoucí. A tak, i přestože se natáčení na ulici odehrávalo jen za účasti režiséra a kameramana, se nechtěné pozornosti štáb nevyhnul. Proto si můžeme téměř v každém záběru, který se odehrává na ulici, všimnout pouličního publika, sledující jak hlavní aktéry, tak filmový štáb.¹⁴ Mnohé scény jsou točeny na ulici Champs-Élysées, kde v té době mělo sídlo také Cahiers du cinéma.¹⁵

¹³ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. (str. 159)

¹⁴ NIXON, Rob. *Behind the camera on Breathless..* [online]. © 2017 [cit. 2017-29-11] Dostupné z: <http://www.tcm.com/this-month/article/615686%7C0/Behind-the-Camera-Breathless.html>

¹⁵ FOTIADE, Ramona. *À bout de souffle*. French film guides series. ISBN 9781780765099 (str. 69)

Novátorským prvkem, oproti filmům tehdejší doby, je užití citací na různá filmová díla. Vedle nich jsou v díle obsaženy i odkazy na literaturu či výtvarné umění. Například ve scéně, kdy se Patricie ptá Michela, jestli je hezčí než dívka na obraze, který namaloval Auguste Renoir. Někdy je citace díla pouze ilustrací dialogu, jako v případě přání Patricie, že chce být jako Romeo a Julie.



Obrázek 1. – Citace obrazu Irene Cahen (Auguste Renoir) a doprovodná ilustrace dialogu.

Pro sdělení informací je občas, místo znázornění události, využito pouze nadpisu v novinách, jako když se Michel dovídá, že je hledán policií. Ve filmu je také prvek, který může sloužit jako vodítko k osudu postavy a způsobu, jakým se bude chovat do konce filmu. Vyskytuje se téměř v začátku filmu, kdy Michel prochází kolem plakátu s nápisem „Žijte nebezpečně, až do konce“. Toto motto vystihuje s přesností Michelovo chování až do samotného závěru.



Obrázek 2. – Plakát prozrazující chování Michela.

2.2.2 Kamera

Film *U konce s dechem* je natočen na kameru Cameflex Éclair CM3. Je použit monochromatický negativ s velikostí filmového políčka 35 mm a poměr stran je akademický formát 1,37:1.¹⁶

Kameramanem *U konce s dechem* se stal, do té doby ne příliš známý, 35letý žurnalistický reportér Raoul Coutard. Do té chvíle měl za sebou pouze čtyři filmové zkušenosti, za to ale disponoval bohatou zkušeností s reportážním stylem zaznamenání situací. Prvně jako válečný fotograf v Indočíně a později jako kameraman válečných filmů režiséra Pierra Schoendoerffera ve Vietnamu a Afghánistánu.¹⁷

U Coutarda neexistuje nic, co by se mohlo nazývat Coutardův „look“. Svoji práci přizpůsoboval vizím režisérům, s kterými spolupracoval. Byla pro něj sice charakteristická ruční kamera či využití přirozeného světelného zdroje, to byly ale spíše prostředky, se kterými musel pracovat ve své kariéře žurnalisty. Perfektní svícení či nutnost plynulých záběrů nebyly aspekty, které by Godard vyhledával, a tak se po natočení *U konce s dechem* stal Coutard kameramanem i v dalších šestnácti Godardových filmech. Nebýt něj, byla by charakteristická podoba francouzské nové vlny dozajista odlišná.¹⁸

Do pozice kameramana ale Godard původně zamýšlel jiného muže. Měl se jím stát student kamery Michel Latouche, se kterým spolupracoval na snímcích *Charlotte et son Jules* (1960) a *All the Boys Are Called Patrick*. Bohudík pro Raoula ale nebyl schválen francouzskými odbory. Výrobce Heorges de Beauregard navrhl, aby byl do této pozice obsazen Coutard, se kterým měl zkušenosti z natáčení posledních tří filmů, které produkoval. Zkušenost z odvětví žurnalistiky mu byla výhodou, protože uměl pracovat rychle a efektivně. Později Coutard prohlásil, že neměl žádnou pověst, ani co ztratit, a tak nabídku přijmul.¹⁹

¹⁶ LENNON, Petr. *The Guardian*, [online]. 2001-05-09 [cit. 2017 08-01] Dostupné z: <http://www.cinematographers.nl/GreatDoPh/coutard.htm/>

¹⁷ *Raoul Coutard biography*. [online]. [cit. 2017-20-01] Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm0184170/>

¹⁸ LENNON, Petr. *The Guardian*, [online]. 2001-05-09 [cit. 2017 08-01] Dostupné z: <http://www.cinematographers.nl/GreatDoPh/coutard.htm>

¹⁹ NIXON, Rob. *Behind the camera on Breathless..* [online]. © 2017 [cit. 2017-29-11] Dostupné z: <http://www.tcm.com/this-month/article/615686%7C0/Behind-the-Camera-Breathless.html>

Pokud se Godard rozhodl filmem *U konce s dechem* bořit zaběhlé konvenční postupy, u kamery, dovolím si tvrdit, to zcela neplatí. Na jednu stranu Coutard využívá neotřelých postupů při pohybu kamery či délky jednotlivých záběrů, na stranu druhou má s ohledem na absenci umělého dosvětování, téměř vždy přesnou expozici a ani kompozičně nevybočuje ze zaběhlých typů rámování.

Coutard občas záměrně porušuje pravidlo osy. Toho si můžeme všimnout hned na začátku filmu, kdy při odcizení auta dává Michelovi jeho spolupracovnice pokyny, kdy a které auto ukrást. Osa kamery zde není překročena výrazně, ale spíše se neshoduje osa pohledů Michela a ženy, a tak máme špatnou orientaci v prostoru. Výraznějším porušením tohoto pravidla se Coutard dopouští o několik minut později, kdy je Michel už honěn policií. Honička je rozdělena do rychlého sestřihu záběrů na ujíždějícího Michela a pronásledující policie. Směr této honičky je zde jasně čitelný zleva doprava, až na záběr policistů na motocyklech, kdy je směr opačný. To nám dává naději, že Michel policii, která je zmatená a neví kudy se zloděj vydal, uprchl. To se také potvrzuje v pokračování scény, kdy Michel zastavuje automobil a je policií přehlédnut, protože ta v cestě pokračuje. Poté ale vidíme, jak jeden z policistů nakonec k Michelovi přijíždí. Zde na něj náš hlavní hrdina vystřelí a tím začíná děj plný následků tohoto činu.



Obrázek 3. – Porušení pravidla osy.

Nejvíce razantním zásahem do filmového vyprávění byl jistě střih a jeho skladba. Zcela novátorským prvkem se stává „jump cut“ (střih po ose), který je hojně využíván po celou dobu filmu. Častokrát je užit ve scénách, které jsou důležité a naopak scény, které mnohdy s dějem nemají nic společného, střih postrádají úplně. Odbornou analýzu střihové skladby filmu by si jistě zasloužilo zpracování v samostatné práci, tudíž se tomuto prvku věnovat nebudu. Mnohdy jde ale ruku v ruce s prací kamery a vzájemně se tyto složky ovlivňují. Jde například o scénu, kdy policie prvně nalezne stopu Michela a začne jej pronásledovat. Vidíme ji vbíhat do podchodu, ze kterého Michel za okamžik vystoupí na druhé straně ulice. Tato scéna je snímána v jednom záběru bez střihu, a jelikož jsou východy od sebe vzdáleny značnou dálku, je kamera umístěna přesně ve středu ulice. Je nucena ale divákovi zobrazit vchod na začátku záběru a východu na jeho konci. Díky absenci střihu je ve filmu výjimečně použita transfokace. Záběr nám nabídne pohled na policii, poté panorámuje v doprovodu transfokace na Vítězný oblouk, ve kterém je již velikost záběru široká, a nakonec dokončuje svůj pohyb spolu s transfokací na vycházejícího Michela.



Obrázek 4. – Rámování scény.

Transfokaci ale Coutard nepoužívá jen pro nezbytnou součást k dosažení potřebné šířky záběru. Vnímá ji i jako výrazový prvek, s kterým pracuje k navození napětí a vzbuzení emoce. Můžeme si tohoto postupu všimnout ve scéně, odehrávající se v bytě Patricie. Ta se v ní dívá na Michela skrz ruličku vyrobenou z plakátu. Tento subjektivní pohled Patricie obsahuje vnitrozáběrový rám tvořený vnitřkem ruličky. Pomocí transfokace dosahuje zvýšení napětí a navození faktu, že Patricie postupně podléhá Michelovi. To je podpořeno i postupným zmizením vnitrozáběrového rámu po dokončení transfokace. Coutard také v tomto záběru dodává pohledu Michela, pomocí odlesku v očích, energii, živost a snad i kus upřímného dobráctví.



Obrázek 5. – Použití transfokace k vybudování napětí.

Tento velký detail je vystřídán ještě užším záběrem, kde Coutard taktéž pomocí transfokace mění postupně jeho šířku. Postup je ale obrácený, a tak se z velkého detailu dostáváme do polodetailu. Tímto způsobem navazujících záběrů na základě podobnosti výrazových prvků, je znázorněna jak změna rozpoložení a rozhodnutí Patricie ve prospěch Michela, tak i časový skok, během kterého dochází k intimnímu kontaktu dvojice.



Obrázek 6. – Oddálení za pomoci transfokace.

Jeden z tvůrčích postupů, abychom přiměli diváka ztotožnit se s postavou je subjektivní kamera. Ta nás přenáší přímo do děje filmu a nabízí nám pohled očima filmové postavy. Kamera, postava i divák vidí tedy jednotnou věc. Ve filmu je ale novátorsky použit prostředek, který nás jako diváka do filmu zasazuje, ale neztotožňuje s žádnou postavou. Poprvé se objevuje na začátku filmu, kdy Michel jede v kradeném automobilu. Po dlouhém monologu se podívá přímo do osy objektivu a k divákovi promlouvá. Kamera se v té chvíli nestává pouze objektivním pozorovatelem, ale je vtáhnuta společně s divákem do děje filmu. Tento prvek je francouzskou novou vlnou oblíben a před Godardem jej využil i Truffaut ve snímku Nikdo mne nemá rád. V průběhu filmu se tento postup objevuje vícekrát, ale největší váhu získává až v posledním záběru filmu, ve kterém se po smrti Michela Patricie zadívá do kamery a učiní přejetím prstu po rtech Michelovo typické gesto. Tyto záběry jsou vždy komponovány v detailu či polodetailu.



Obrázek 7. – Pohled do kamery.

2.2.3 Osvětlování

V důsledku požadavku, aby měl film naturální až dokumentární charakter, provedl Coutard určité omezení a využíval filmových světel pouze, když to bylo nezbytně nutné. K požadovanému obrazovému charakteru si ještě dopomohl pohybem kamery a její kompozicí. Coutard, jako reportážní kameraman, s přirozeným světlem uměl pracovat a absence umělého světla mu v práci nepřekážela. Pokud přece jen dosvětloval, bylo to vždy světlo doplňkové či zadní. Světlo hlavní zastupovalo vždy světlo přirozené.

Pro scény, které jsou točeny v exteriéru za dne, je využito pouze přirozené světlo. To se ale v průběhu děje mění na základě počasí, a tak se během filmu světelný charakter liší. Po dobu trvání jednotlivých scén zůstává ale stejný, takže je vždy jasová kontinuita zachována. Většinou je exteriér zalit příjemným difuzním světlem. Scény, kde Michel zastřelí policistu, rozhovor mezi Patricií a kolegou v kavárně a interview na letišti disponují přímým slunečním svitem., který vytváří ostré světlo a vykresluje jak stíny vlastní, tak stíny vržené. Ve scéně, kdy Patricie vede rozhovor se svým kolegou v kavárně, svítí slunce muži přímo do obličeje. Dochází k tomu, že má na tváři jak přeexponovanou, tak i podexponovanou část. Na Patricii naopak světlo přichází zezadu (kontra) a hlavní světlo s vedlejším jsou rozptýleny do příjemných poměrů.



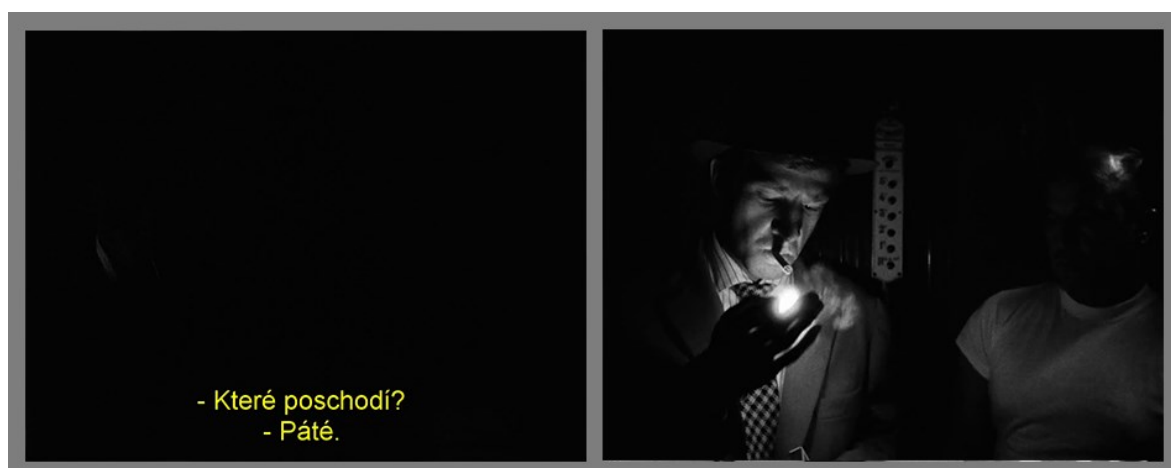
Obrázek 8. – Přirozené světlo.

Světelná atmosféra scény se často díky lokacím, na kterých byly točeny, vyvíjí a mění. Můžeme tak sledovat proměnu expozice scény ze tmy, přes siluety v ohraničených rámech, až po přesně nastavenou expozici, kterou záběr končí. Kamera byla tedy nastavena na konečnou expozici záběru, který obsahoval ze scény nejvíce světla, a tak nedochází k přexponování obrazu. Divák má možnost sledovat pomalu se objevující postavy doplněné dialogem, kde Michel objasňuje, proč se mu líbí jedno děvče a co bude v následujících chvílích dělat. Můžeme tedy tento postup chápat jako výrazový prostředek, jak pro odhalení postav vizuálně, tak pro odhalení myšlenek a plánů Michela.



Obrázek 9. – Změna světelné atmosféry v průběhu scény.

Zajímavý postup, jak pracovat s nedostatkem světla Coutard ukazuje ve scéně, kdy Michel nastoupí do výtahu s neznámým mužem. Zatímco již probíhá dialog mezi postavami, my vidíme pouze tmu a můžeme se jen domnívat, kde se každý z mužů nachází. Toto nevědomí Coutard přerušil diegetickým zdrojem světla v podobě zapálení cigarety. Tímto dostáváme přehled, kde se Michel v obraze nachází a jak je záběr rámován.



Obrázek 10. – Použití diegetického zdroje světla.

Začlenění diegetického zdroje světla jako výrazového prvku, kameraman použije i v závěrečné scéně, kdy Patricie oznámí Michelovi, že sdělila policii jeho adresu. Na Michelovu otázku, zda se zbláznila, odpovídá Patricie, že ne, že je v pořádku. Poté přichází k ateliérovému světlu a jeho rozsvícením mění jak jasový poměr obrazu, tak své předchozí tvrzení.



Obrázek 11. – Změna vývoje postavy společně s rozsvícením diegetického zdroje světla.

Coutard absencí umělého osvětlení dává filmu naturální charakter a v konečném důsledku podporuje dokumentaristický vzhled, který je pro celý film přínosem. Dodává vizuální stránce na autentičnosti a pocitu, že se děj odehrává teď a tady. Tím se stává charakteristickým rysem pro nadcházející snímky francouzské nové vlny.

Francouzský režisér Pierre Rissient se vyjádřil, že Coutard přesně chápal, jakou měl Godard představu a mohl pracovat za jakýchkoli podmínek bez nutnosti svícení.²⁰

²⁰NIXON, Rob. *Behind the camera on Breathless*. [online]. © 2017 [cit. 2017-29-11] Dostupné z: <http://www.tcm.com/this-month/article/615686%7C0/Behind-the-Camera-Breathless.html> s.html

2.2.4 Pohyb

Z obrazového charakteru filmu máme pocit, že je film natáčen spontánně, až spatra. Dokumentárnímu stylu přispívá ruční kamera využívaná u mnoha scén. Kamera ve filmu je v neustálém pohybu. Ať už za pomoci jízdy či jen panorámuje, vykresluje tak vztahy mezi prvky mizanscény. Pokud jsou herci v pohybu, kamera je většinou následuje frontálně nebo zpoza zad. V hollywoodském snímku té doby by bylo k tomuto účelu využito dolly jízdy (pohyb kamery pomocí kolejnic), ale Coutard použil namísto ní kolečkové křeslo. Při natáčení sledoval hledáčkem kamery herce a místo gripu zaujmul sám režisér, tedy Godard. Jelikož ale byl rakurs kamery příliš zespondu, Coutard umístil na sedadlo kolečkového křesla bednu, která jej navýšila. Podle Godardova názoru měli oproti klasické jízdě za pomoci kolejnic výhodu v tom, že se mohli pohybovat různým směrem a ne jako dolly jízda, přesně daným.²¹



Obrázek 12. – Improvizovaná kamerová jízda.

²¹ NIXON, Rob. *Behind the camera on Breathless*. [online]. © 2017 [cit. 2017-29-11] Dostupné z: <http://www.tcm.com/this-month/article/615686%7C0/Behind-the-Camera-Breathless.html>

Problém ale nastal, když tento princip chtěli využít na ulici. Coutard, tlačící křeslo, budil nechtěnou pozornost kolemjdoucích. Namísto kolečkového křesla byl použit poštovní vozík, ve kterém byla do kruhového výřezu umístěna kamera. Pro ještě větší zamaskování umístil Coutard na vozík poštovní balík.²²

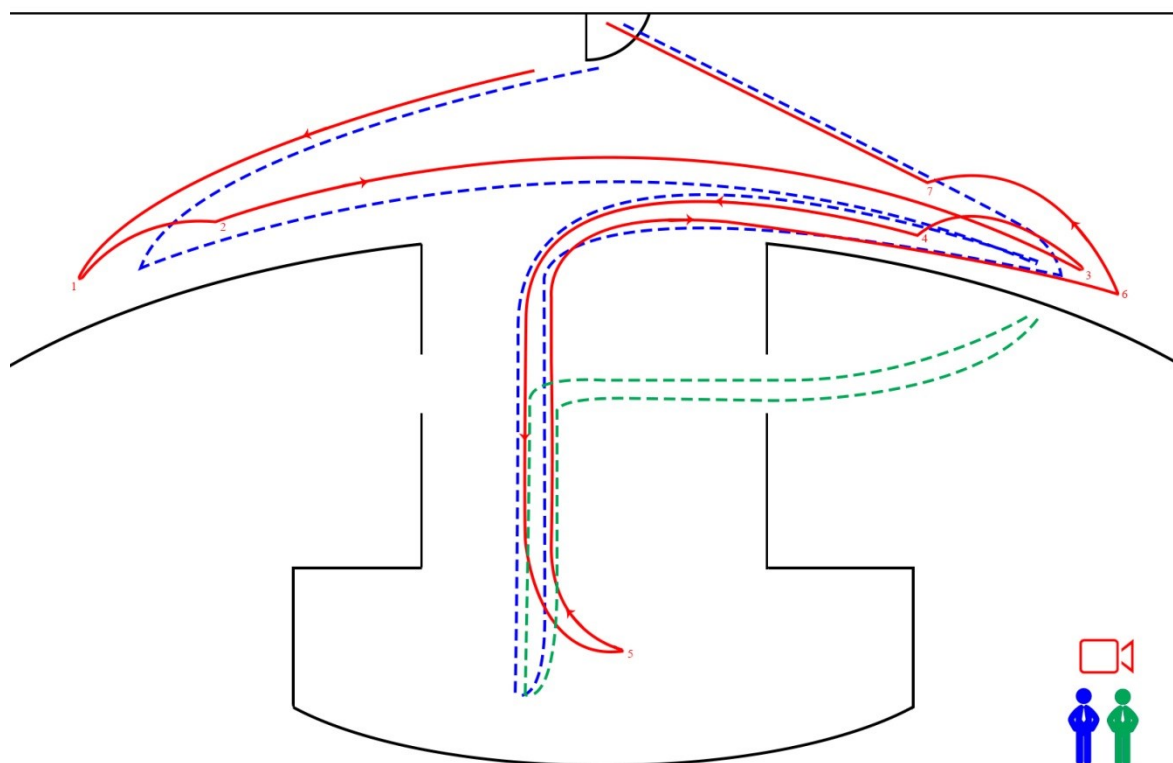


Obrázek 13. – Maskování kamery.

Takto improvizovaná jízda je užita ve scéně, kde se Michel poprvé ve filmu setkává s Patricií. V tříminutovém záběru bez stříhu sledujeme, jak dvojce jde pomalým krokem ulicí, na jejíž konci se zastavuje a jde zpět na místo, odkud záběr začal. Pozice kamery se ale nemění, tudíž do první poloviny snímá rozhovor dvojice zezadu, kde se ale aktéři dialogu na sebe často dívají, a tak vidíme sice záda postav, ale obličej je často natočen profilem. Při zpáteční cestě již vidíme postavy frontálně. Kamera si v průběhu scény nezachovává jednotný odstup, a tak nám poskytuje střídající se celek s americkým plánem (rámování postav od kolen). Tuto nestabilní velikost záběru považuji k jeho délce jako přínosnou.

²³ NIXON, Rob. *Behind the camera on Breathless*. [online]. © 2017 [cit. 2017-29-11] Dostupné z: <http://www.tcm.com/this-month/article/615686%7C0/Behind-the-Camera-Breathless.html>

Dle mě nejnáročnější pohyb kamery je použit ve scéně, kdy Michel navštíví cestovní kancelář Inter-Americana. Místo zjednodušeného rozzáběrování scény si Coutard vybral cestu dvouapůlminutové kamerové jízdy se sedmi zastávkami, kde se aktéři pohybují po dosti členitém prostoru. To potvrzuje Coutardovu genialitu využití prostoru, kde navíc pomocí změny pozice kamery dosahuje zvýšené dynamiky mizanscény. Kamera frontálně sleduje Michela v americkém plánu bezprostředně po vstupu do budovy a udržuje jej ve středové kompozici. Michel přichází k půlkruhovému pultu vstupní haly a ptá se pracovnice, kde najde pana Tulmatchoffa. Žena jej odkazuje na druhou stranu pultu, zatímco kamera během dialogu nenásilně Michela obkrouží po jeho levici. Když se vydá k pultu na druhé straně, vidíme mu opět do tváře. Stejná pohybová situace se tedy opakuje ještě jednou, akorát zrcadlově obrácená. Místo pracovnice zde Michel promlouvá již s Tulmatchoffem. Po krátké konverzaci a opětovném otočení kamery kolem jeho pravoboku, začíná kamera couvat a rámuje Michela na levé straně, jelikož se k němu přidá za okamžik Tulmatchoff. Prochází středem půlkruhového pultu do zadního sálu, kde je způsob pohybu kamery opět opakován. Při zpáteční cestě je dvojice rámována do amerického plánu a kamera se vrací na místo setkání této dvojice. Zde Coutard využívá obtočení o 180° kolem Michela, který mezitím telefonuje, naposled. V polodetailu jej poté vyprovodí ven z budovy. Ve dveřích se mine s policií, která je Michelovi na stopě a záběr končí.



Obrázek 14. – Půdorysová trajektorie pohybu kamery a herců ve vybrané scéně.

Ve filmu je také mnoho scén odehrávající se za jízdy v automobilu. Často nám nenabízí pohled na herce, který vede dialog, ale na jeho posluchače. Tyto scény jsou vždy snímány ze zadního sedadla, až na tu, ve které Michel na začátku filmu promlouvá do kamery. Zde je pozice kamery na sedadle spolujezdce. Pozice kamery byla také důležitá pro navázání dvou, po sobě jdoucích záběrů ve scéně, kdy Michel navštěvuje svou kamarádku, slečnu Franchiniovou. Na první pohled lehce přehlédnutelný prvek, ale Coutard zde využil pro navázání dvou záběrů střihu, na základě podobnosti obrazu. Poslední filmové políčka jednoho záběru mají podobné prvky s prvními políčky toho záběru následujícího. Jedná se jak o jasovou rytmizaci, kde se střídají světlá místa s tmavými, tak o linie, které vznikly prudkým vertikálním švenkem prvního záběru.



Obrázek 15. – Střih na základě podobnosti.

2.2.5 Kompozice

André Bazin, zakladatel časopisu Cahiers du cinéma, se domníval, že krátká ohnisková vzdálenost objektivu (širší záběr) a vysoká hloubka ostrosti, dává oku diváka větší svobodu a může z obrazu odečíst více informací.²⁴

V průběhu filmu se postupně vystřídají téměř všechny šíře záběru od velkého detailu, až po velký celek. Natáčení často probíhalo ve stísněných prostorech, a tak je zde užito krátkého ohniska jak pro orientaci v prostoru, tak pro vměstnání herců do filmového rámu. Ze stejného důvodu je krátké ohnisko používáno i pro scény v automobilu, ale není to pravidlem.

²⁴BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. (str. 219)

Nejčastěji používanou velikostí záběru při kompozici na postavu, je americký plán, kde jsou tváře protagonistů umístěny v horní třetině obrazu a přitom jim vzniká příjemný prostor nad hlavou. K největší proměně velikostí záběrů dochází v úvodu filmu, kdy Michel zastřelí policistu. Tento akt je snímán ve velkých detailech, poté vidíme policistu padnout v celku k zemi a následuje velký celek, jeden z nejširších záběrů ve filmu. Tyto dva extrémy od sebe dělí jen tři sekundy.



Obrázek 16. – Rozdílná šířka záběrů během tří sekund.

Jelikož je film snímán dokumentárním stylem, kompozice je povětšinou času konvenčního charakteru. Coutard prvky umístěné v mizanscéně rámuje s poměrně přesnými kompozičními vztahy. Přestože je užito spoustu švenků a často kamera panorámuje, následující dorovnávání kompozice je vždy rychlé a přesné.

Občas je obraz obdařen zajímavými kompozičními vztahy. Například na konci dlouhé dialogové scény v pokoji Patricie, kdy dvojice leží na posteli, vzniká zajímavé horizontální rozdělení na dvě poloviny, z nichž Michelovi náleží horní část a Patricii dolní. Osa pohledů má zde vertikální charakter a ne horizontální, jak je běžné.



Obrázek 17. – Osa pohledů.

Tvorba vnitrozáběrového rámu je z hlediska kompozice docela často používaným prvkem. K tomu Coutardovi pomohlo i vybavení bytů, jelikož často využívá k jeho tvorbě odraz v zrcadle. Dopomáhá tím ke vzniku nového prostoru a zajímavých obrazových vztahů, jako třeba v obrázku 18, kde osa pohledů obou protagonistů je v jedné rovině i s odrazem Patricie. Obraz je tak tímto rámem vyplněn a záběr trvajícím téměř minutu a půl nenudí, protože si divák může vybrat, kterou stranu Patricie bude sledovat. Je zde i zajímavá práce se světlem, zatímco Patricie je osvětlena jen kontrolou, jejímu odrazu náleží světlo hlavní.



Obrázek 18. – Vnitrozáběrový rám.

Nejzajímavější využití vnitrozáběrového rámu nalezneme téměř na konci filmu. Odehrává se v ateliéru jejich kamaráda. Patricie již řekla Michelovi, že jej nahlásila na policii a při chůzi po prostoru bytu vede s Michele dialog, proč se tak stalo. Sama sobě klade otázky, na které si vzápětí nejednoznačně odpovídá. Při tomto protikladném a nerozhodném monologu prochází prostorem, kde je pozadí tvořeno vertikálními liniemi zasazující Patricii do geometrického stísnění. Tím její postavu Coutard psychologicky uzavírá do stísněného prostoru, kde i po dosažení odpovědí na její otázky, není cesty zpět.



Obrázek 19. – Uzavírání postavy pomocí vnitrozáběrových rámu.

3 ŽENA JE ŽENA

V této kapitole se věnuji kamerovým prostředkům, v Godardově nadcházejícím snímku, *Žena je žena*. Film jsem si vybral z důvodu, že Godard zde opět spolupracuje s Raoulem Coutardem a jedná se o jejich první barevný snímek. Natáčení začalo v listopadu 1960 a během čtrnácti měsíců stihl Godard s Coutardem natočit již třetí film. Mezi nimi byl ještě natočen *Vojáček*, kterému bylo ale promítání zakázáno cenzurou, a tak diváci brali tento film jako druhý v pořadí. Tento film je osobnější výpovědí než *U konce s dechem*, jež se podle Godardových slov stal tak úspěšným jen díky souhře různých okolností.

Film *Žena je žena* je žánrovou studií obsahující půvab, hudbu a lyrické kvality, které by od autora *U konce s dechem* čekal málokdo.²⁵

³⁰ MONACO, James. *Nová vlna: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. V Praze: Akademie múzických umění, 2001. ISBN 80-85883-89-9.(str. 133-136)

3.1 Obrazové výrazové prostředky ve filmu *Žena je žena*

3.1.1 Mizanscéna

Děj se, stejně jako *U konce s dechem*, odehrává v Paříži. Je ale zasazen do pozdějšího ročního období, a to na podzim. Hlavní postavy tvoří milostný pár Angela a Emil, kteří mají společného přítele Alfreda (Jean-Paul Belmondo). V celém ději filmu řeší Angela problém, kdy její přítel dítě mít ještě nechce, ale ona po něm naopak touží.

Prostory jsou rovněž povětšinou času ulice města či interiér bytu. Přibývá ale kabaret, ve kterém pracuje hlavní postava filmu Angela. Oproti filmu *U konce s dechem* je prostor v celém filmu vzdušnější, a to i díky širce záběrů a velikostí bytu, kde probíhá stěžejní příběhová linie. Film disponuje novými výrazovými prvky, ale také recykluje ty staré. Krom konfrontace postav s diváky pohledem do kamery se zde objevuje nový obrazový prvek, a to použití textu v obraze. Ten je ve formě epigramů a v krátkosti shrnuje děj. Komunikuje tak s divákem, jakožto členem publika, a dává mu pocit, že sleduje mnohdy spíše divadelní představení, než film. Text je zde také využit jako prostředek ke sdělení příběhové informace. Zřejmá touha počat dítě je nám sdělena pomocí knihy, kterou si Angelina na začátku filmu prohlíží v obchodě.

Dalším důležitým prostředkem je práce s časem. Film *U konce s dechem* využil stříhy po ose na krácení časové linie. *Žena je žena* jej ale přímo moduluje. Čas se zde nevztahuje na obraz a je často zastaven, aniž by ovlivnil rovinu dění. Jedná se o scény, ve kterých jsou užity již zmiňované epigramy, ale i scény běžných činností, kdy Angela při vaření vyhazuje obsah pánvičky do vzduchu, odskočí si k telefonu a po návratu obsah chytá zpět do pánve. Opět se objevují i pohledy do kamery, které ale tentokrát nepřinášejí hlubší význam a spíše dělají naraci hravější a protagonistu staví do role vypravěče popisující děj, který ale divák na plátně vidí a nepotřebuje jej interpretovat. Po krátké konverzaci, kdy se Angela poprvé setkává s Alfredem, odchází Angela do kabaretu, Alfred se otáčí k divákovi a sdělí mu, že Angela odchází. Stejný princip, zde přirovnávající naraci k divadelnímu představení, vidíme, když se Angela s Emilem ukloní směrem do kamery a oznámí, že proběhne hádka. Zajímavé využití tohoto prostředku vidíme v závěru filmu, kdy Angela přijde domů poté, co měla poměr s Alfredem. V pozici prozatimního pozorovatele vidíme Angelu, jak se vyhýbá pohledu Emila, poté se k aktérce kamera bez použití stříhu přiblíží a stává se subjektivním pohledem Emila. Angela tedy uhýbá pohledem vždy po nahlédnutí směrem do kamery.

Takový způsob použití výrazového prostředku je velmi výjimečný a myslím, že jej nikdo kromě Coutarda nepraktikoval.

3.1.2 Pohyb

Zatímco U konce s dechem má kameru velmi naturální až dokumentární, zde se kamera přibližuje více akademickému stylu. Záběry v pohybu jsou již plynulé a stávají se často i statickými. Ruční kameru tedy nahrazuje použití stativu. Coutard často nahrazuje panorámu či jízdu kamery namísto střihu, který by v hollywoodském stylu dozajista nastal. Dokončí-li herec svoji repliku v rozhovoru, namísto střihu na druhou postavu je použit přejezd kamery na danou kompozici. Tímto pohybem Coutard moduluje časovou kontinuitu. Jízda kamery je ve filmu použita bezchybně a nechybí jí ani přesné dorovnávání kompozice. A to i ve složité třiminutové scéně, kde se Emil a Angela hádají a do toho je navštíví policie. Jedná se tedy o obdobu kamerové jízdy, kterou jsem rozebíral u filmu U konce s dechem. Oproti ní je zde s kamerou Coutard od herců více vzdálen, a tak se vyhýbá stínům sebe sama a kamery na protagonistech, jako tomu občas bylo k vidění u U konce s dechem. Nově se vyskytuje pomalý nájezd kamery na postavu, jako když si Angela čte návod na těhotenský test. Kamera zde během minutové jízdy přerámuje z celku na polodetail.

Film ale obsahuje i velmi podobné postupy jako ve snímku U konce s dechem. Je to třeba například scéna, ve které se hlavní dvojice líbá. Ta nastává v obou případech po výměně názorů a je použita náhle. Vždy jsou postavy zamrznuty v čase, jen u U konce s dechem začíná detailem a transfokací zvětšuje šířku rámu, zatímco v Žena je žena rám Coutard nechává a zůstává jen zastavení v čase.



Obrázek 20. – Podobnost filmů.

3.1.3 Kompozice

S akademickou kamerou je i komponování obrazu ucelenější a ne tak rozbité jako v předchozím díle. Využity jsou opět veškeré šířky záběru, ale v drtivé většině je zde snímáno objektivem s velmi krátkou ohniskovou vzdáleností. To nám sice poskytuje více informací k odčítání obrazu, ale při pohybu dochází k viditelnému soudkovitému zkreslení. Užití amerického plánu ke kompozici postav je zde v menším počtu a jsou často nahrazeny kompozicí, kdy je postava rámována od pasu a hlava se nachází ve středu plátna. Vzniká tak často velký prostor v horní polovině obrazu. Podobnost ale můžeme najít ve snímání velkých celků ulice, kdy je pozice kamery umístěna vždy v protějším domě vysoko nad odehrávající se scénou.



Obrázek 21. – Podobnost velkého celku.

Nacházíme opět užití vnitroobrazových ráků, které jsou tvořeny využitím zrcadel v interiérech bytů. Jsou tvořeny i rekvizitami či způsobem, jak je byt situován. Například ve scéně, kdy Angela nadbíhá Emilovi skrz dítě, on ji ale ignoruje. Jeho odstup a nezájem je zde vytvořen stěnou mezi okny či květináčem. V druhém případě, kdy naopak Angela nad Emilem dominuje, uzavírá Coutard Emila nejen do vnitrozáběrového rámu pomocí vertikálních linií, ale využívá i zrcadlo, ve kterém Angelinu dominanci zdvojnásobí.



Obrázek 22. – Tvorba vnitrozáběrového rámu pomocí zrcadla.



Obrázek 23. – Odcizení vytvořené prostorem.



Obrázek 24. – Využití zrcadla k posílení dominance postavy.

Coutard si ve snímku *U konce s dechem* náhodných, kamerou zaujatých, kolemjdoucích nevšímá. V tomto díle ale už bez povšimnutí nezůstávají a stávají se o něco důležitějším prvkem mizanscény. Když jde Angelina na začátku filmu po ulici do knihkupectví, nevyhne se pozornosti dvou postarších pánů. Její opětovný pohled na ně Coutard vnímá jako impulz a bez váhání je zakomponuje do obrazu i s tím, že nejsou pro dějovou linii podstatní.



Obrázek 25. – Zahrnutí kolemjdoucích do filmu.

Naprosto stejný princip odpoutání pozornosti od hlavní postavy použil i jeden z nejlepších kameramanů současnosti Emmanuel Lubezki, ve filmu *Potomci lidí*. Místo dvojice mužů ale ukazuje matku s mrtvým synem v její náruči. Zda se inspiroval Coutardovým stylem, je ale otázkou.

3.1.4 Barva a tonalita

Coutard ve filmu *Žena je žena* poprvé natáčí na barevný negativ a ujímá se i možnosti uchopit barvu jakožto výrazový prvek. Nejvíce používanými a těžko přehlédnutelnými barvami je červená, modrá a bílá. Často je k vidění i jejich kombinace. Jedná se o barvy francouzské trikolory a snad tím chtěl Coutard vyjádřit prosperitu Francie a zapomenutí na válku. Nejvíce jsou barvy viditelné na kostýmech Angely, která prostřídá v průběhu filmu všechny její varianty. Barvy se ale kromě oblečení hlavních protagonistů vyskytují na rekvizitách či na ulici v podobě billboardů a neonových nápisů. Nejrazantněji se ukazuje při použití efektového svícení.



Obrázek 26. – Barevná kombinace efektovým svícením.

Skutečnost, že byl film natočen na barevný negativ Coutard využívá i v různých nuancích filmové mizanscény. Například váza na stole v bytě Angeliny a Emila (obrázek 24) je celá naplněna žlutými růžemi, až na jednu, která je rudá. Vysvětlení nacházíme v interpretaci barev těchto květin, kdy žlutá růže značí přátelství a rudá nonverbálně vyjadřuje hlubokou lásku. To dokonale popisuje vztahy mezi třemi hlavními aktéry filmu.

3.1.5 Osvětlování

Méně naturální styl kamery s sebou přinesl i použití umělého dosvěcování. Ne ale ve velké míře. V exteriéru je opět využito přirozené světlo bez nutnosti dosvítit. Světlo v exteriérech není už tak ostré, ale spíše difuzního charakteru, jelikož se točilo většinou za sychravého počasí. Coutard už zde nenechává postavy úplně beze světla a po celou dobu filmu udržuje vyváženou jasovou tonalitu. O mnoho více je zde pracováno se zdroji světla, které jsou zároveň součástí mizanscény. Například záběry z kabaretu využívají přiznaný světelný zdroj, kterým je divadelní lampa. Coutard ji využívá i jako světlo hlavní, ale i jako světlo zadní, čili kontra (Obrázek 27).

Scény v interiéru bytu jsou díky množství oken zality poměrně rovnoměrně difuzním světlem, a tak nevznikají přeexponované části obrazu, jako tomu je v U konce s dechem. Pokud jsou situovány do večerních hodin, pracuje Coutard pouze s přirozeným osvětlením, které je součástí bytu. Výjimkou je koupelna, kde je umístěno efektné světlo střídající červenou se zelenou barvou. Po zhasnutí hlavního stropního osvětlení bytu, přechází Coutard k využití světelných zdrojů v podobě lampy, kterou si aktéři nosí s sebou, jako ve slavné scéně, kdy se dvojice hádá pomocí názvů knih. Díky možnosti zaznamenat na filmový pás barvy, je často využíváno neonových nápisů na budovách, které disponují různými odstíny barev a intenzit světla. Při nočních scénách v bytu je toho využito jako světelný prvek, který obohacuje jinak do tmy zalité okno. Neonový nápis na konci snímku také zastupuje závěrečný titulek v podobě slova „FIN“.



Obrázek 27. – Světelný zdroj umístěn v obraze.



Obrázek 28. – Využití světla pomocí rekvizit.



Obrázek 29. – Závěrečný titulek tvořený neonovým nápisem.

ZÁVĚR

Raoul Coutard vtiskl filmům Jeana-Luca Godarda neotřelou, na tehdejší dobu nezvyklou tvář. Neobával se použít novátorské prostředky, kterými dokázal, že vybočení z řady ještě nemusí nutně znamenat neúspěch. Svým dokumentárním stylem a nezvyklými výrazovými prvky se postavil proti pravidlům klasické hollywoodské narace, a dokázal, že kreativita a originalita jsou mnohdy více, než konvence a uniformita. Porovnáním obrazových výrazových prostředků filmů *U konce s dechem* a *Žena je žena*, jsem měl možnost sledovat jejich vzájemnou podobnost či odlišnost. Tím jsem dospěl k úsudku, že Raoul Coutard nebyl pouze žurnalistou, schopným improvizací zaznamenat rychle miznoucí okamžik, ale stává se pro mě i mužem filmu. Příchodu barevného negativu využívá naplno a rozšiřuje tak výrazové prostředky kamery. Jelikož neměl vyhraněný styl, byl ideálním kameramanem francouzské nové vlny, jež prosazovala ideu *kamera-pero*. Analýza tvorby tohoto filmaře mě přesvědčila, že k dosažení kvalitního a originálního výsledku kamerového řemesla není zapotřebí nespočet filmové techniky a velkého množství členů štábu. Stačí mít otevřené oči, nemyslet tolik na zaběhlá pravidla a mít na paměti, že méně je někdy více.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

MONACO, James. *Nová vlna: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. V Praze: Akademie múzických umění, 2001. ISBN 80-85883-89-9

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

FOTIADE, Ramona. *À bout de souffle*. French film guides series. ISBN 9781780765099
(str. 69)

INTERNETOVÉ ZDROJE

LENNON, Petr. *The Guardian*, [online] 2001-05-09 [cit. 2017 08-01] Dostupné z:
<http://www.cinematographers.nl/GreatDoPh/coutard.htm/>

Raoul Coutard biography. [online]. [cit. 2017-20-01] Dostupné z:
<http://www.imdb.com/name/nm0184170/>

NIXON, Rob. *Behind the camera on Breathless..* [online]. © 2017 [cit. 2017-29-11] Dostupné z: <http://www.tcm.com/this-month/article/615686%7C0/Behind-the-Camera-Breathless.html>

HITCHMAN, Simon. *A history of French wave*. [online]. © 2008. [cit. 2017-01-20]. Dostupné z: <http://www.newwavefilm.com/about/history-of-french-new-wave.shtml>

ASTRUC, Alexandre. *Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo*. [online]. 2008 [cit. 2017-02-15]. Dostupné z: <http://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml>

A bout de souffle. [online]. [cit. 2017-03-07]. Dostupné z: <http://www.newwavefilm.com/french-new-wave-encyclopedia/breathless.shtml>

Éclair CM3 [online] © 2016 [cit. 2017-13-02]. Dostupné z: http://www.cine-magear.com/eclair_cm3.html

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1. – Citace obrazu Irene Cahen (Auguste Renoir) a doprovodná ilustrace dialogu.

Obrázek 2. – Plakát prozrazující chování Michela.

Obrázek 3. – Porušení pravidla osy.

Obrázek 4. – Rámování scény.

Obrázek 5. – Použití transfokace k vybudování napětí.

Obrázek 6. – Oddálení za pomocí transfokace.

Obrázek 7. – Pohled do kamery.

Obrázek 8. – Přirozené světlo.

Obrázek 9. – Změna světelné atmosféry v průběhu scény.

Obrázek 10. – Použití dietetického zdroje světla.

Obrázek 11. – Změna vývoje postavy společně s rozsvícením diegetického zdroje světla.

Obrázek 12. – Improvizovaná kamerová jízda.

Obrázek 13. – Maskování kamery.

Obrázek 14. – Půdorysová trajektorie pohybu kamery a herců ve vybrané scéně.

Obrázek 15. – Stříh na základě podobnosti.

Obrázek 16. – Rozdílná šířka záběrů během tří sekund.

Obrázek 17. – Osa pohledů.

Obrázek 18. – Vnitrozáběrový rám.

Obrázek 19. – Uzavírání postavy pomocí vnitrozáběrových rámu.

Obrázek 20. – Podobnost filmů.

Obrázek 21. – Podobnost velkého celku.

Obrázek 22. – Tvorba vnitrozáběrového rámu pomocí zrcadla.

Obrázek 23. – Odcizení vytvořené prostorem.

Obrázek 24. – Využití zrcadla k posílení dominance postavy.

Obrázek 25. – Zahnutí kolemjdoucích do filmu.

Obrázek 26. – Barevná kombinace efektním svícením.

Obrázek 27. – Světelný zdroj umístěn v obraze.

Obrázek 28. – Využití světla pomocí rekvizit.

Obrázek 29. – Závěrečný titulek tvořený neonovým nápisem.