

Literatura - výběr:

- Jacques Aumont: The Image. British Film Institute 1997, Londýn. first: L'Image, Editions Nathan, Paris 1990
 - J. Dudley Andrew: The Major Film Theories. An Introduction. Oxford University Press, 1976
 - J. Dudley Andrew: Concepts in Film Theory. Oxford UP. 1984 (první kapitola: Stav filmové teorie - in: Sborník filmové teorie I. Angloamerické studie, ČFÚ, 1991)
 - Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewisová, New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond. London – Routledge, 1992.
 - Richard Abel: French Film Theory and Criticism. Princeton University Press, 1993
 - **John Hill, Pamela Church Gibson (eds.): Film Studies. Critical Approaches. Oxford University Press, 2000**
 - **Robert Stam: Film theory. An introduction. Blackwell publishers, 2000**
-

Historie/teorie

- každá historie má svou teorii
 - Např. - éra se sklonem k esteticko-kulturním přístupům - nutnost ukázat umělecké mistrovství - vedlo Sadoula k dějinám mistrovských děl.
 - Esencialistický přístup - přesvědčení o vnitřní povaze média - Bazin - vedl k interpretaci každé změny jako cesty k úplné reprodukci reality
 - Kromě toho je teorie také součástí dějin - jako součást "diskurzivního motoru" pohánějícího film
-

Možné přístupy

- podle *osobností*,
 - podle *metaforických označení*: kino-oko, kino-droga, film-magie, kino pěst, okno do světa, camera-pen, filmový jazyk, film jako zrcadlo, film jako sen.
 - *Nebo vlivu filozofů na teoretiky* – Kant a Munsterberg, Bergson a Deleuze.
 - *Vztah k jiným uměním*: film jako malířství, film jako hudba, film jako divadlo;
 - *nebo paradigmatické zlomy*: formalismus, semiologie, psychoanalýza, feminismus, kognitivismus, queer theory, postcolonial theory...
-

nelineárnost

- tendence k opakování, návratu ve filmové teorii
 - - Marie-Claire Roparsová - nové čtení Ejzenštejna.
 - Dudley Andrew - nové užití fenomenologie
 - Roger Odin- snaha ukázat kontinuitu strukturální a pragmatické semiotiky.
 - ale taky návrat k rané teorii - Münsterberg, Epstein.
-

Riccioto Canudo

- Poprvé píše o filmu 1907 - pojem “**sedmé umění**” – 1911 (“**Teorie sedmi umění**,” - In: *Illuminace* 1/1992). prostorová (architektura, sochařství, malířství) a časová (hudba, tanec, poezie) umění našla podle něj završení ve filmu. *Film je syntézou předchozích umění*
 - spojení wagnerovského Gesamtkunstwerku s futuristickou důvěrou v dynamismus stroje
 - spojení reálného a symbolického: mechanická reprodukce reality - a - stroj rychle kombinuje a střídá obrazy.
 - schopnost symbolické expresivnosti: vyjádření emocionálního života postavy; - „kosmické duše umělce“; - „esence věcí“. kvazimystická vize
-

Navazující linie

- 1. důvěra v subjektivní kinematografii. technické metody – pokusy o vyjádření stavu mysli.
- 2. linie –dobový modernistický zájem o redefinici povahy tématu v malířství a hudbě –směřováním pozornosti k formálním vzorcům vlastního mediálně specifického materiálu. Např. Léopold Survage – analogie mezi rytmem zvuku v hudbě a rytmem formy a barev ve sledu obrazů ve filmu.
- vize abstraktního filmu, kde by formy a barvy filmového obrazu fungovaly jako hudební noty.
- Survagův pokus o odklon od symbolistické estetiky – směrem k hudbě a k modernistické estetice čistě formální inovace.

- L. Survage: Barevné rytmy



Vachel Lindsay

- *The Art of the Moving Image, 1915.*



Vachel Lindsay, ca. 1912

Hugo Münsterberg

- Psycholog a filozof z Harvardu.
The photoplay: a psychological study. 1916. novokantovská filozofie
- **Film jako umění subjektivity**, napodobující způsob, jakým vědomí tvaruje fenomenální svět - osvojení času, prostoru a kauzality a přizpůsobení vnitřnímu světu – pozornosti, paměti, imaginaci, emocím
- psychotechnologie - spojení psychologie a mediální technologie



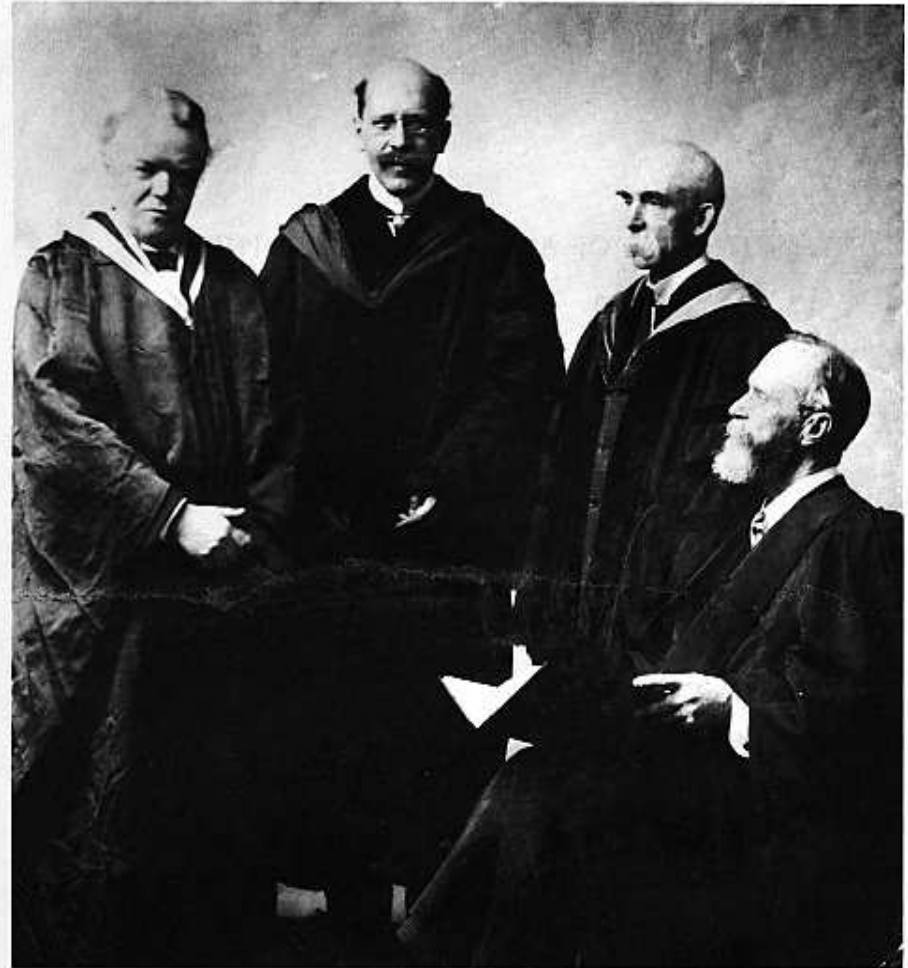
Odbočka: Gustav Meyrink - Golem - 1915

- In: Friedrich Kittler: Gramophone, Film, Typewriter. Stanford University Press, 1999
 - simulace procesu asociace ve filmovém reálném čase. Jako simulace filmu předjímá Münsterbergovu teorii.
-

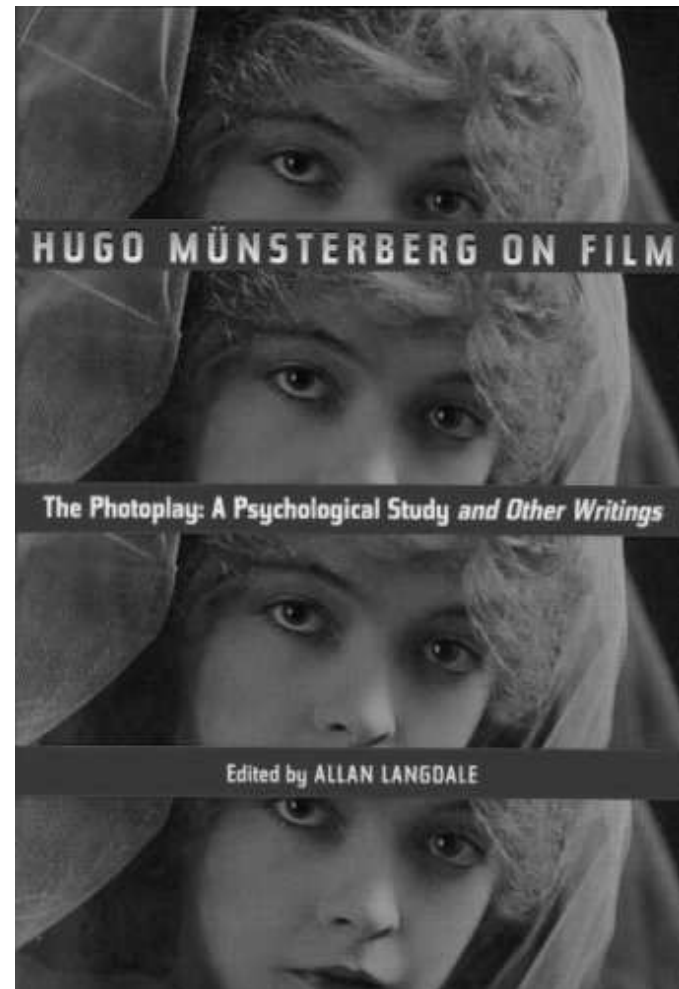
Münsterberg

- rozlišuje vnitřní a vnější vývoj filmu :
 - – *vnější*: od předkinematografických prostředků k vývoji filmu.
 - - hlavní zájem o *vnitřní* vývoj: estetické principy, vývoj nové umělecké formy.
-

- H.M. uprostřed, vpravo dole William James



- Fí-efekt, fí-fenomén
- Tvarová psychologie, Max Wertheimer
- za jistých podmínek je možné vnímat pohyb tam, kde reálně není – zdánlivý pohyb
- Falešný pohyb – souvisí s post-retinálními procesy (jde tedy o aktivitu mozku spíš než o retinální persistenci vidění (sítnice))



-
- **předjímá tvárovou (gestalt) psychologii**
 - Mysl organizuje percepční pole
-

Hierarchický model mysli

- Na primární úrovni – mysl vybavuje vnímaný svět pohybem na zákl. phi-fenoménu
 - **analogie na první- nejnižší -úrovni– analogie mezi zaměřováním pozornosti mysli a mezi detailem nebo různými úhly kamery**
 - Kinematografický proces je mentální proces, film je umění mysli
 - **Na vyšší rovině – *mentální operace paměti a imaginace* – na straně filmu této rovině odpovídá **střih – organizuje práci kamery****
 - **Nejvyšší mentální rovina – emoce**, které Munsterberg chápe jako čistě mentální události – této rovině **odpovídá příběh (story)**
-

Fotogenie

- **Louis Delluc – Fotogenie**, 1919, Česky in. *Film je umění*. usprádali Jaroslav Brož a Ljubomír Oliva, Orbis, Praha 1963

- dvě linie obrany filmu jako umění - linie vysokého umění - Emile Vuillermoz

druhá linie – Louis Delluc - film jako populární umění

- reprezentace jako prostředku vědění, zprostředkování reality
 - Dellucův zájem o jedinečnost filmového obrazu a jeho **důraz na mediující sílu kamery** - odtud - k fotogenii - reálné jako základ reprezentace, ale transformováno kamerou/plátnem,
 - "zázrak filmu", který stylizuje, aniž by změnil pravdu
 - **Fotogenie: vidět věci tak, jak jsme je nikdy neviděli**
 - Estetická tvorba v případě filmu nezávisí na subjektivní invenci, ale na oku kamery, které odhaluje nové v již daném
 - **Ejchenbaum – Problémy filmové stylistiky (1927).**
 - umění žije z toho, co nemá praktické využití - např. tanec se buduje z pohybů, které se nevyužijí v každodennosti; prvky každodenního života jsou využity nanejvýš jako materiál k nečekané interpretaci, k deformaci,.. (=groteska). To jsou "samoučelné" tendence umění, u filmu je to naplněno fotogenií.
 - Fotogenii pozorujeme na plátně mimo jakékoli vazby se syžetem - v postavách, v předmětech, v krajině. Vidíme věci nově a pociťujeme je jako neznámé. Fotogenický může být jakýkoli předmět, je to jen otázka metody a stylu.
 - Epstein: **fotogenie** – nejčistší vyjádření filmu (in: kinematorafie viděná z Etny).- "jak jinak definovat nedefinovatelnou fotogenii, než že je pro film tím, čím je pro malířství barva ... tedy speciifický prvek tohoto umění". Fotogenie jako esence filmu, která odlišuje magický film od ostatních umění..
-

Jean Epstein

- Poetika obrazů, Herrmann a synové, Praha 1997
- sborník *Jean Epstein – cinéaste, poète, philosophe*. ed. Jacques Aumont, Paříž 1998, text Nicole Brenezové: *Ultra-moderna. Jean Epstein proti avantgardě* (vymedzovanie podľa figuratívnych hodnot) in: kinoikon 1/2000.
- Mysliaci stroj, Praha 1948



- Kinematografie viděná z Etny: „Objektiv kamery je oko ...obdařené nelidskými analytickými vlastnostmi. Je to oko bez předsudků, bez morálky, zbavené všech vlivů, které v lidské tváři a v lidských gestech vidí rysy, které my, zatížení sympatiemi a antipatiemi, zvyky a reflexy, už vidět neumíme. ... v této analytické schopnosti je pramen filmové budoucnosti. .. přístroj na zpovídání duší.“
- “Ještě nikdy se nade mnou žádná tvář takto neskláněla. Blíží se ke mně stále víc, mohu ji pozorovat čelo na čelo. Není mezi námi už ani vzduch; požívám ji. Spolkl jsem ji jako hostii. Maximální vizuální věrnost.”
- "Toužím po tom, abych mohl sledovat postavu, kráčející na nějaké setkání, nikoli za ní, před ní nebo vedle ní, ale přímo v ní, abych hleděl jejíma očima a pozoroval její ruku, jak se přede mnou natahuje ke stisku, jakoby byla má vlastní, a aby i každé naše mrknutí bylo napodobeno kratičkým polozatměním obrazu.”



Zánik domu Usherů - La Chuite de la
maison Usher (1928)



- surrealismus - dvě linie - Desnos
- druhá linie - Jean Goudal , Antonin Artaud
- Americká groteska - Buster Keaton --
- The Navigator, 1926 (Frigo plave), Steamboat Bill jr. (Plavčík na sladké vodě) 1927
- souvislost mezi pohyblivým obrazem a metaforickým procesem ecriture automatique - - Breton - "psychický automatismus v čistém stavu, kterým je vyjádřeno skutečné fungování mysli".

- Martin Jay: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought.* University of California Press, 1994
- Georges Bataille
- *Isadore Ducasse, hrabě de Lautréamont - Zpěvy Maldororovy*



Rudolf Arnheim

- Tvarová (gestalt) psychologie
- **1932 – *Film als Kunst*. "Film jako umění" - nejprve v němčině, pak v angl. přepracované verzi *Film as Art* - 57.**
- Kniha o psychologii vnímání uměleckého díla: *Art and Visual Perception* – poprvé publikována 1954.

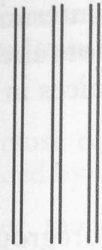


- Formalistická linie filmové teorie
 - filmovým materiálem filmu jsou ty faktory, které jej činí *nedokonalým* napodobením reality.
 - Film může být uměním jen natolik, nakolik se jako médium odchyluje od pouhého předkládání reality:
 - 1. Projekce těles na dvojdimenzionální povrch.
 - 2. Redukce hloubky a změna velikosti obrazu.
 - 3. svícení a absence barvy.
 - 4. rámování obrazu a vzdálenost od předmětu.
 - 5. absence časové a prostorové kontinuity díky střihu.
 - 6. absence zapojení dalších smyslů.
-

- Institut pro psychologii na univerzitě v Berlíně od 1923; zde působili zakladatelé Gestalt psychologie - Max Wertheimer, Wolfgang Kohler, Kurt Lewin.
 - Gestalt - konfigurace či forma, která je více než suma částí
-

- gestaltpsychologie,
tvarová psychologie,;
angl. Gestalt psychology,
gestalt theory)

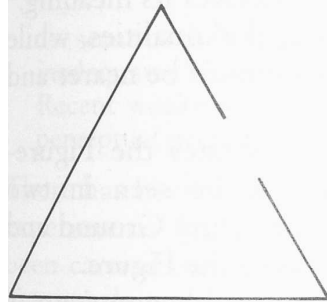




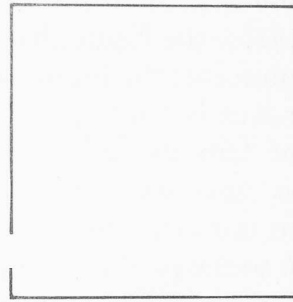
(a)



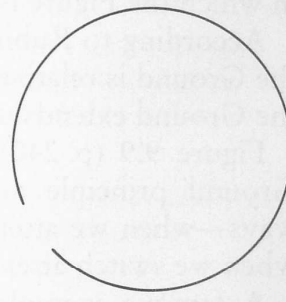
(b)



(c)



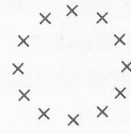
(d)



(e)



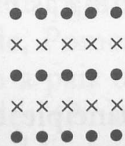
(f)



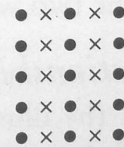
(g)



(h)



(i)



(j)

- **princip blízkosti:** bližší prvky jsou snadněji vnímány jako součást jedné formy.
 - **princip podobnosti:** prvky podobné formy nebo velikosti jsou snadněji vnímány jako náležející
 - stejné kolektivní formě.
 - **princip kontinuity:** tendence doplňovat neúplnou formu; vidět linie nepřerušeně;
 - **princip společného cíle:** prvky, které se pohybují ve stejný okamžik – tendence vnímat je jako patřící k jedné formě.

 - tyto principy – vypracovány mezi 20. a 40. léty. implikují, že existují vztahy mezi prvky figury, které jsou silnější než prvky samotné a že tyto vztahy nejsou zničeny proměnou samotných prvků. (Na tyto principy často odkazoval Eizenštejn ve 30. a 40. letech). Ale pozdější neurologická vysvětlení tyto principy zpochybnila. Jakmile vstoupí do hry informace o hloubce, jsou tyto principy porušeny. Jsou proto dál zajímavé především pro nefigurativní obrazy, pro jednoduché a abstraktní formy – souvisí s některými teoriemi abstraktního umění, např. Kandinskij.
-

-
- (Ernst Gombrich – Umění a iluze (Odeon, 1985)
 - The Power of the Center - 1981
 - Arnheim chápe obraz jako silové pole a prohlížení obrazu jako aktivní proces vytváření nestabilních vztahů. Uvažuje o decentrovaných (nebo ex-centrovaných) obrazech - v nichž probíhá soupeření mezi různými centry (což posiluje roli diváka) - rozvíjí estetiku permanentního decentrování: obraz je zajímavý jen tehdy a jen tehdy funguje dobře, když je v něm něco decentrováno a může tak být konfrontováno s absolutním centrem, v němž je divák.
 - Pascal Bonitzer - Décadrages, 1985; Odrámování - Illuminace 4/2003
-

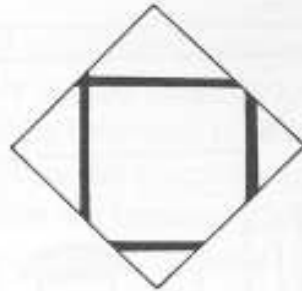
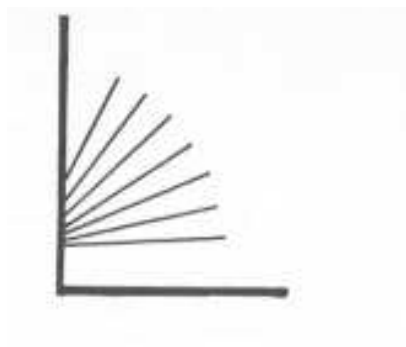


FIGURE 31
(after Mondrian)



FIGURE 32
(after Toulouse-Lautrec)





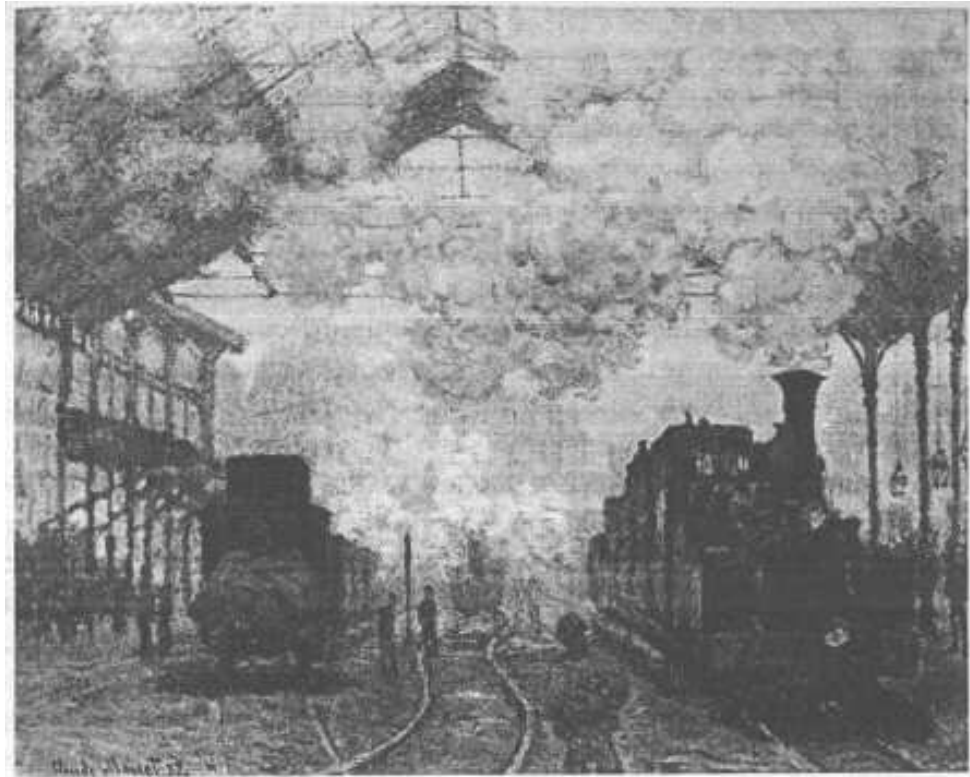


FIGURE 40.

Claude Monet, Gare Saint-Lazare. 1877.
Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.

Béla Balázs – (Herbert Bauer), 1884-1949

- 1930 - Duch filmu - Der geist des films
- Iskusstvo kino
- *film – Werden und Wesen einer neue kunst (1949): Film – růst a podstata nového umění (1958)*
- – esej *Der sichtbare mensch – viditelný člověk (1924)*



- Intelektuální vlivy: Georg Simmel, Henri Bergson.
- Antropomorfní vizualizace objektů, neživých věcí, umožňuje transformaci světa mrtvé hmoty do animistického kosmu
- Proti zdánlivému naturalismu filmového obrazu má působit jako protisíla stylistické tvarování fotografické, mechanické reprodukce
- „kamera vnáší mé oko do obrazu. Dívám se na věci přímo z prostoru filmu. Jsem obklopen postavami filmu. .. takový druh identifikace se neobjevil v žádném jiném umění”
- mikrofyziognomie: „kamera se pohybuje stále blíž, odhaluje ve tváři dílčí fyziognomie, které prozrazují něco jiného, než celkový výraz naznačuje. Marně mračí obočí a blýská očima – kamera se pohybuje ještě blíž, izoluje jeho bradu, ukazuje jeho zbabělost a slabost. Celkovému výrazu vládne úsměv – ale nos, ušní lalůček, krk – to vše má svoji vlastní tvář. A když jsou ukázány izolovaně, prozrazují krutost, marně skrývanou hloupost. V takovéto detailní analýze už „celkový dojem“ nepřevládá. ... detail kamery se zaměřuje na nekontrolované malé oblasti tváře – a je tak schopná fotografovat nevědomí.“

Ruský formalismus

- (Roman Jakobson: Dialogy. 1993)
 - - Moskevský lingvistický kroužek - zal. 1915 - Jakobson, Petr Bogatyrev, Grigorij Vinokur;
 - - Společnost pro studium poetického jazyka - Viktor Šklovskij, Jakobson, Jurij Tyňanov, Boris Ejchenbaum - OPOJAZ zal. 1916.
 - - Poetika Kino - 1927
 - - Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov. Sestavil: Peter Mihálik, Bratislava 1986
-

- potlačovat reprezentační dimenzi textu ve prospěch autonomní, čistě literární dimenze
 - důraz na *konstruování* uměleckého díla- umění chápou jako systém znaků a konvencí, a ne záznam
 - potlačit obvyklý pohled na umělecké dílo jako na mimesis (tj zobrazení skutečnosti) a na její místo dosadit dominanci formy
-

- Laurence Sterne - Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho
 - Puškinova - Evžen Oněgin:
 - A hle, již mrazem dech se úží,
 - květ jinovatky stříbří pláň...
 - A čtenář, zvyklý na rým: růži,
 - jej přijímá jak nutnou daň.
-

Fabule x syžet

- FABULE - Viktor Šklovskij - (story, příběh) - vztahy mezi postavami a jednáními, tak, jak se chronologicky odvíjejí. Pozdější definice: řetěz příčin a následků v čase a prostoru. Jde o syrový materiál nebo základní osnovu příběhu, předcházející umělecké organizaci.
 - Tato imanentní příběhová struktura je komplikována a expandována v syžetu. Syžet - umělecká organizace, nebo deformace, kauzálně chronologického řádu událostí
-

- Pro Šklovského je koncept syžetu základní pojem ozvláštnění - základní uspořádání fabule je chápáno jako známé, události přicházejí v posloupnosti, události jsou spojeny vztahem příčiny a následku.
 - Při tvorbě syžetu jsou do popředí stavěny umělecké prostředky, které jsou příčinou ozvláštnění nebo deformování fabule
-

- Šklovskij - film má blíž k próze než verši - zdůrazňuje spojení syžetu a fabule. Důraz na formální řešení nebo na příběh odlišuje dva „žánry“: Chaplin - Pařížská metresa - založena spíš na příběhu než na formální uspořádání, vzoru - takže blíž próze.
- Vertovův film Šestina světa - formální opozice je základem; opakování, paralelismus, - blíž k poezii. Oceňováno formalisty pro osvobození od nartivního postupu, od lineárního času,... Matka - Pudovkin - začíná jako próza, ale končí opakováním obrazů, jako čistě formální poezie.

- Šklovkij - fabule jako materiál narativní aktivity;
- **Tyňanov:** fabule je konstrukt, projekce divák a nebo čtenáře , který se při hledání příběhu spoléhá na vodítka poskytnutá sémantickým nebo stylistickým pojivem děje.
- Pro Tyňanova se nejlepší díla obejdou bez fabule: poetický film se odvíjí na zákl. syžetového vzoru a formálních variací. Poetický film je film bez příběhu. Film je blíž verši než próze.

dominanta

- umělecký text - jako **dynamický systém**, kde jsou textuální prvky charakterizovány dominantou - jeden prvek, např. rytmus, postava nebo syžet - dominuje uměleckému textu. Poprvé - Tynanov,
 - slavnější Jakobsonův text - **Dominanta** - prvek, který ovládá a transformuje ostatní prvky - nemusí se jednat o jednotlivé umělecké dílo, ale třeba o epochu jako celek. (např. v romantismu byla nejvyšší hodnota přiznávána hudbě).
 - Jakobsonův pojem dominanty je statictější než pojem Ejchenbauma a Tyňanova: Jakobson: Dominanta: ústřední prvek uměleckého díla: ovládá, determinuje a transformuje ostatní komponenty;
 - Ejchenbaum: Obvykle některý prvek konfigurace uměleckého díla zaujímá vedoucí roli, ostatní pak tuto dominantu doplňují, intenzifikují ji skrze harmonii, posilují skrze kontrast a obklopují ji hrou variací. Dominanta je totéž jako kostra v organickém těle: obsahuje téma celku, podporuje tento celek, vstupuje s ním do vztahů." Od tohoto organického pojetí se ale později Ejchenbaum vzdálil - později nechápal umělecké dílo jako harmonický soulad částí - umělecké dílo je výsledkem boje mezi různými formotvornými prvky; je to vždy určitý kompromis.
 - Toto pjetí formulované v roce 1922 klade důraz na dynamičnost uměleckého díla a tím také vyzývá diváka k aktivní percepci - ne ke kontemplaci sjednoceného, statického celku.
-

-
- Tyňanov (1923): Dynamická forma vzniká interakcí, prosazováním jedné skupiny prvků na úkor jiných. Umění žije touto interakcí a bojem. Bez tohoto vjemu podřízení a deformace ostatních faktorů jedním faktorem by nebylo umění. Jestliže tento vjem interakce prvků zmizí, dochází k automatizaci. (dominanta je tedy spojena s ozvláštněním - dílo zahrnuje pasivní, automatizované prvky, které jsou podřízené ozvlášťujícím prvkům).
 - Dominanta umožňuje explicitně určit důležitější prvky nebo struktury v díle a vnímat dynamický vztah mezi podřizujícími a podřízenými prostředky. Dominanta může podle Tyňanova být uplatněna na jednotlivé dílo, autora, umělecký druh...
-

- Příklady analýzy dominanty: Šklovskij - Dickensova Malá Dorritka - jako příběh s tajemstvím - ačkoli jen jedna linie příběhu to splňuje přímo; ale podle Šklovského Dickens roztáhl tento prostředek na ostatní části. Jedna syžetová linie si podřizuje ostatní a zajišťuje tak i jejich ozvláštnění.
- Jednotliví autoři často používají podobné dominanty ve více svých dílech: můžeme se tak snažit o zachycení dominanty jejich díla; Ejchenbaum: esej o O´Henrym - dominantou je překvapivý konec, což O´Henryho vede k ironii a parodii; nedostatek psychologické hloubky postav, které jednájí čistě v souladu s mechanismem akce. Základním stylistickým prostředkem je konfrontace zdánlivě nesouvisejících a tím překvapujících slov, myšlenek, pocitů, ... Překvapení coby prostředek parodie tak slouží jako organizující princip i samotné věty. Překvapení ovládá formu.
- Dominanta je prostředek použitelný i pro zachycení historických změn ve velkém měřítku. Šklovskij se tak snažil zachytit vývoj románu

Prázdniny pana Hulota

**Boredom on the Beach: Triviality and Humor in Les Vacances de Monsieur Hulot.
n: Kristin Thompsonová: Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis. 198**

Vladimír Propp (1895-1970) – Morfologie pohádky (1928)

- vliv na naratologické analýzy v 70. letech
 - narativní gramatika: koncepty hloubkové a povrchové struktury
 - Povrchová struktura: vyjadřuje uspořádání vnímatelných výpovědí
 - hloubková str.: je jednodušší, abstraktnější, leží pod povrchovou strukturou a lze ji zjistit pouze zpětnou projekcí transformačního procesu.
 - Př.: Policisté zabil zloděje
 - Zloděj byl zabit policisty
- "Hodnocení studentů bylo dobré"



- Morfologie pohádky:
 - **Cíl: odhalení strukturální syntaxe** narativního díla
- odhalit univerzální organizaci narativních struktur.
 - (korpus asi 200 ruských pohádek).
 - **Úkolem je vydělit konstantní prvky z variabilních celků - tj. specifických událostí.**
 - **Konstantní prvky = funkce. Funkce = akce jednající osoby, vymezená z hlediska jejího významu pro rozvíjení děje.** Funkce může zůstat neměnná, i když se změní totožnost činitele.
-

- např. tyto události:
 - car dává odvážnému mládenci orla. Orel odnáší mládence do jiné říše.
 - stařec dává Sučenkovi koně. Kůň odnáší Sučenka do jiné říše.
 - Čaroděj dává Ivanovi loďku. Loďka odnáší Ivana do jiné říše.
 - Carova dcera dává Ivanovi prsten. Pomocníci z prstenu odnášejí Ivana do jiné říše. atd.
-

- Morfologie pohádky: tj. popis pohádky podle jejích součástí a podle vztahů součástí k sobě navzájem.
 - Nejprve výchozí situace - vyjmenování členů rodiny, představení hlavního hrdiny,....
 - pak funkce v pořadí, jaké diktuje pohádka.
 - 1. odloučení (jeden ze členů rodiny opouští domov) - na jahody...
 - 2. zákaz (hrdinovi je něco zakázáno) - do té komory se nesmíš podívat
 - 3. porušení (zákazu) - pozdní návrat domů...
 - 4. Vyzvídání (škůdce - drak, macecha, loupežníci, čert... se snaží vyzvídat) - cílem je zjistit, kde jsou děti, drahocenné předměty,...
 - 5. vyzrazení (škůdce dostává informace o své oběti)
 - 6. úskok (škůdce se snaží oklamat sovu oběť) - např. na sebe bere jinou podobu
 - 7. spoluvina - oběť podlehne úskoku
 - 8. škůdcovství - škůdce způsobí jednomu ze členů rodiny škodu
 - X
 - X
 - 30., škůdce je potrestán - trest
 - 31. hrdina se žení a nastupuje na carský trůn - svatba
-

-
- Na sever severozápadní linkou, Sunset Boulevard, Kiss me deadly.
 - Peter Wollen: North by Northwest: A Morphological Analysis.
 - Kritika: Bordwell - "ApPropriations and ImProprieties: Problems in the Morphology of Film Narrative." Cinema Journal 3/1988
-

Lev Kulešov (1899-1970)

- Kreativní geografie
- 1929: Isskustvo kino
- 1935: praktika kinorežisjuri

- Michail Jampolskij:
Kuleshov's experiments
and the new anthropology
of the actor. In: Richard
Abel: Silent Film. Rutgers
university press, 1996



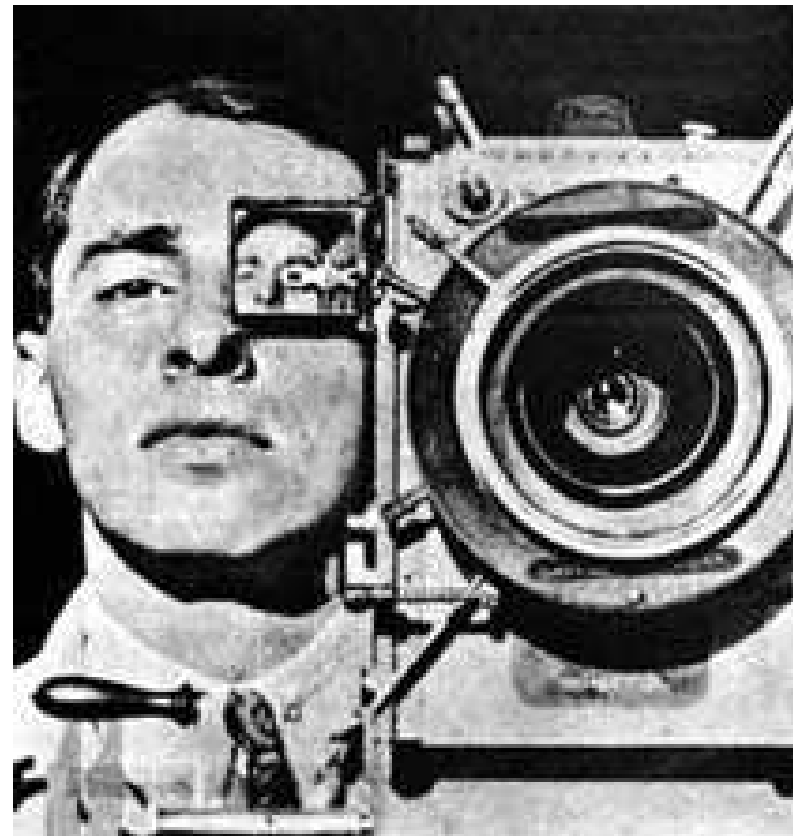
- Vliv: divadelní teoretici: Francouz Francois A. Delsarte (1811-71)
- Švýcar J. Dalcroze
- V Rusku propagátor: Sergej Volkonskij
- Koncepce antropologie herce:
- Delsartův systém – hledání přesného záznamu gest, segmentace podobná hudební notaci, psychologický obsah každého gesta
- Vladimir Gardin

Dziga Vertov (Denis Kaufman) – 1896-1954

- Antonín Navrátil: Dziga Vertov. Revolucionář dokumentárního filmu. Čs. Filmový ústav, 1974
- (Orlando Figes: Natašin tanec. Kulturní historie Ruska. 2004)
- (Jurij Civjan: Lines of resistance. Dziga vertov and the twenties. 2004)



- Konstruktivismus
- spojení abstraktního designu a užitkové funkce
- Tatlin, Rodčenko, Gabo, Pevsner, Lissickij



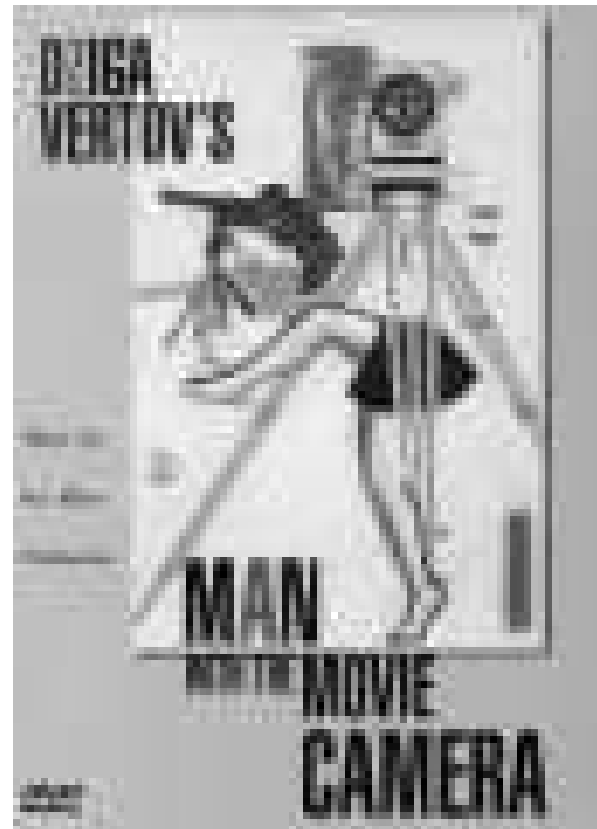
- 1918 – týdeníky
Kinonedělja
- Kino-pravda –
23 dokumentů v letech
1922-25
- Kino-glaz – kino-oko,
členové: kinoki
- Manifesty: My – 1922 –
v časopise Kinofot
- Revoluce kinoků – v
časopise Lef

- Plakát Alexandra
Rodčenka



Muž s kinoaparátem (1929)

- kamera – Michail Kaufman, střih – Jelizaveta Svilovová



Sergej Ejzenštejn (1898 – 1948)

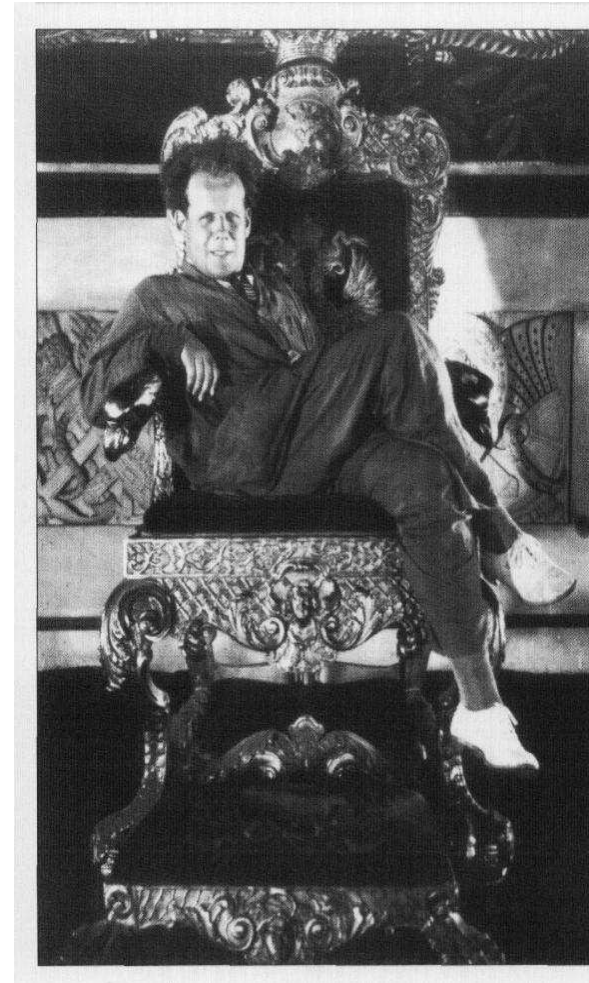
- S.E.: Kamerou, tužkou i perem. Praha, 1961
 - S.E.: Izbrannyje proizvedenija v šesti tomach. Moskva, 1966
 - S.E.: Umenie mizanscény I, II. Divadelný ústav Bratislava
 - *Dialektický přístup k filmové formě* (1929). In: *Film je umění*. usprádali Jaroslav Brož a Ljubomír Oliva, Orbis, Praha 1963
 - David Bordwell: The Cinema of Eisenstein. Harvard univ. press, cambridge, Londýn 1993
 - J. Dudley Andrew: The Major Film Theories. An Introdution. Oxford Univesity Press, 1976
- V.V. Ivanov: Analýza hlubinných struktur sémiotických systémů umění. In: Tartuská škola. Praha, Národní filmový archiv 1995
- V. Šklovskij: Ejzenštejn. Bratislava, 1976; Praha 1983



- Montáž atrakcí
- „Atrakce (v divadle) – každý agresivní moment divadla, tj. kterýkoli jeho prvek, podrobující diváka smyslovému a psychologickému působení, které je experimentálně ověřené a matematicky vypočítané, aby způsobilo divákovi určitý emocionální otřes.“
- „nový postup: svobodná montáž svévolně zvolených samostatných ... účinků (atrakcí), ale s přesným zacílením na konkrétní konečný tematický efekt – montáž atrakcí.“
- „pro mistra montáže je školou film, ale hlavně music hall a cirkus, protože udělat (po formální stránce) dobrou inscenaci znamená v podstatě připravit stmelený, dobře vyvážený muzikálově-cirkusový program...“
- atrakce je definována funkčně, ne substančně: je to jakýkoli agresivní moment na divadle
- cokoli, co otřese smyslovým aparátem diváka



- Bezsyžetový film
(Ejzenštejn – pojem
syžet používán ve
smyslu „zápletky“)
- Synestezie
- analogie filmu a jazyka



Typy montáže:

- 1. metrická montáž (dominantou je absolutní délka záběru; konflikt tvořen čistě délkou záběru - tempo střihu bez ohledu na obsah záběrů)
- 2. rytmická montáž (rozpracování metrické montáže - střih je postaven nejen na metrických požadavcích, ale i na obsahu záběrů; založeno na rytmu pohybu uvnitř záběrů - rytmus může metrické tempo posílit, nebo mu naopak odporovat).
- 3. tonální montáž (základem střihu - dominantní emocionální tón záběru; Př.: Potěmkin - mlha na začátku třetí části - základní tonální dominantou je zde světlo – světelnost, která si podřizuje ostatní prvky. Tonální montáž se týká textury záběrů - jde o expresivní obrazovou kvalitu záběru.

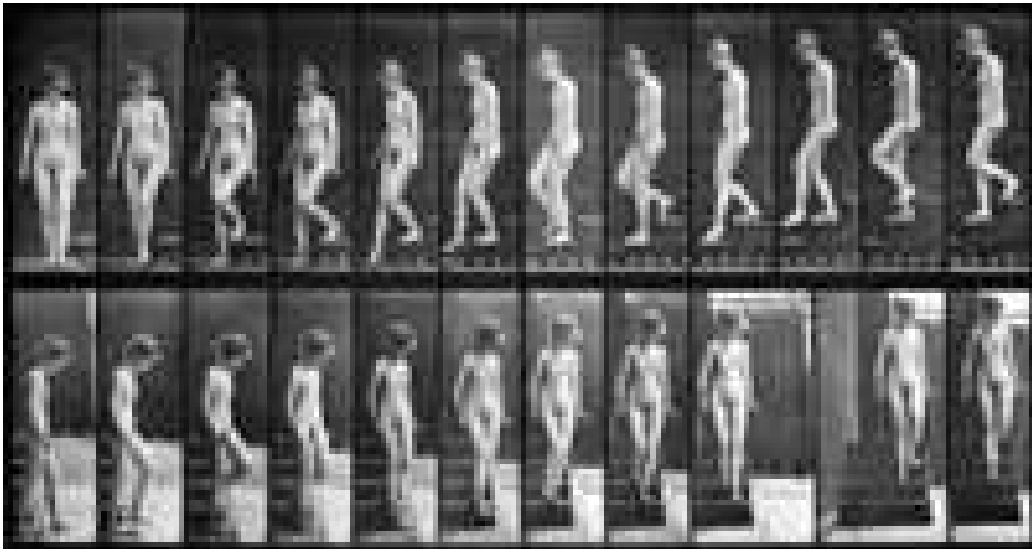
XX tyto tři typy – založeny na dominantě – délka záběru, obsah, primární expresivní kvality XXX

- 4. polyfonická montáž (syntéza metrické, rytmické a tonální; místo dominanty - zapojení všech stimulujících prvků)
 - 5. intelektuální montáž (nejvyšší fáze montážní formy. Význam je výsledkem divákovy pohybu mezi dvěma vizuálními figurami. Záběry coby atrakce jsou jen stimulace, až v interakci záběrů je vytvářen význam. Cílem je dát montáží vzniknout abstraktnímu pojmu /ne emocionální nebo psychologické reakci, jako u ostatních typů/).
-

- Zvukový film: přechod od montáže němého filmu k **akustickovizuální montáži** – vychází z předpokladu, že divák je schopen uchopit vztah mezi zvukem, barvou a grafickou podobou záběru
- Vertikální montáž:
juxtapozice záběrů doprovázena „vertikální“ koordinací se zvukovou stopou
- **metrická** verze vertikální montáže. Rozhodující prvky jsou: délka záběru a časové úseky filmové hudby
- vertikální montáž podle **rytmu**. Koordinování rytmu zvukové stopy – především hudby – s rytmem vnitřního obsahu záběrů a jejich délky.
- **melodická** vertikální montáž – vizuální podoba přenáší melodickou linii hudby.

-
- Martin Jay: Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought. University of California Press, 1994
 - Leo Charney, Vanessa R. Schwartz eds.: Cinema and the Invention of Modern Life. 1995
-

- Eadweard Muybridge
- Marcel Duchamp -
1912



Siegfried Kracauer (1889-1966)

- Kritiky pro Frankfurter Zeitung
- Das ornament der Masse
- Text „Fotografie“ –
Illuminace 2/1995
(poprvé ve Frankfurter
Zeitung, 1927)



Tiller Girls



Tiller Girls



Walter Benjamin (1892-1940)

- Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti (in: týž, Dílo a jeho zdroj. Odeon, 1979)



-
- Cesare Zavattini – 1902 – 1989
 - Guido Aristarco (Dějiny filmových teorií. Orbis, 1968)
 - Luigi Chiarini
-

Siegfried Kracauer

- Theory of Film: Redemption of Physical Reality – 1960
 - 1. kapitola – „Fotografie“ – přeloženo in: Karel Císař, ed.: Co je to fotografie? Herrmann a synové, 2005
-

- Musí být vyvážen formalismus (snaha o expresi autora) s realismem, který plyne z podstaty média.
- inherentní realistické sklony typické pro fotografii:
 - - sklon k neinscenované realitě
 - - role náhody
 - - tendence naznačovat nekonečnost
 - - sklon k neurčitosti
- „...fotografovo osobité a skutečně formativní úsilí zobrazit signifikantní aspekty fyzické reality beze snahy ji překonat – takže surový materiál, na nějž je zaostřeno, zůstává celistvý, neporušený, ale zároveň ozřejmený.“

André Bazin 1918-1958

- Co je to film? Čs. Filmový ústav, 1979
- 1951 - s Jacquesem Doniol-Valcrozem založili Cahiers du Cinéma
- Ontologie fotografického obrazu - 1945
- Mýtus totálního filmu
-



- Antoine de Baecque: Les Cahiers du cinéma. Dějiny jednoho časopisu. Illuminace 3/1998

