

Kamera současného českého filmu

Orlin Stanchev

Bakalářská práce
2012



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ústav animace a audiovize
akademický rok: 2011/2012

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: Orlin STANCHEV
Osobní číslo: K09201
Studijní program: B 8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Studijní obor: Kamera

Téma práce: 1. Teoretická část:
Kamera současného českého filmu

2. Praktická část:
Audiovizuální dílo s názvem "Amputace", délka
25-30 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.

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).

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 kusů 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/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

Every Frame a Rembrandt – Art and Practice of Cinematography by Andrew Laszlo and Andrew Quicke 2000, ISBN-13: 978-0240803999

Reflection – twenty one cinematographers at work by Benjamin Bergery 2002, ISBN-13: 978-0935578164

Cinepur

Cinematography – Blain Brown 2011, ISBN-13: 978-0240812090

Dějiny filmu – David Bordwell, Kristin Thompson 2007, ISBN: 978-80-7331-091-2

Vedoucí bakalářské práce:

doc. Mgr. Juraj Fandlí

Ústav animace a audiovize

Datum zadání bakalářské práce:

21. března 2012

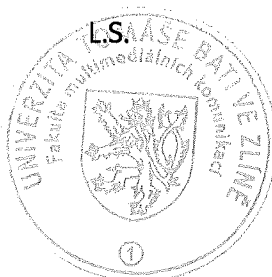
Termín odevzdání bakalářské práce:

15. května 2012

Ve Zlíně dne 21. března 2012

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

děšanka



MgA. Libor Nemeškal

ředitel ústavu

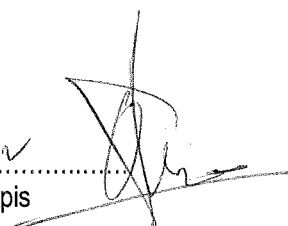
PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

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 Zlíně ...03.04.2012.....

Orlín Stanchev
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 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 nahlázení 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

Tato práce pojednává o moderních způsobech obrazového vyjádření v české kinematografii. Zaměřuji se na tvorbu několika významných osobností české kameramanské školy. Jejich práci charakterizuji z hlediska dramaturgie kamery a opírám o osobní rozhovory.

Klíčová slova: kamera, obraz, záběr, světlo, barva, pohyb

ABSTRACT

This bachelor thesis discusses the contemporary ways of visual expression in Czech cinematography. It focuses on the work of few well know directors of photography from the Czech Republic. I'm trying to describe their work from the dramaturgy camera point of view supported by personal interviews.

Keywords: camera, scene, shot, light, color, motion

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem na své bakalářské práci pracoval samostatně. Prohlašuji také, že odevzdaná verze bakalářské práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji doc. Mgr. Juraji Fándlimu, za vedení praktické i teoretické části mé bakalářské práce a za přínosné konzultace a připomínky, dále Richardu Řeřichovi a Vladmíru Smutnému, za to, že se se mnou ochotně podělili o své profesní zkušenosti.

OBSAH

ÚVOD.....	9
1 HISTORICKÝ PŘEHLED.....	10
2 RICHARD ŘEŘICHA.....	13
2.1 Barva.....	13
2.2 Světlo.....	15
2.3 Pohyby kamery a kompozice.....	16
2.4 Optika.....	17
3 VLADIMÍR SMUTNÝ.....	18
3.1 Barva.....	18
3.2 Světlo.....	20
3.3 Pohyby kamery a kompozice.....	21
3.4 Optika.....	23
4 DIVIŠ MAREK.....	24
4.1 Barva.....	24
4.2 Světlo.....	26
4.3 Pohyby kamery a kompozice.....	27
4.4 Optika.....	28
ZÁVĚR.....	29
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	30
SEZNAM OBRÁZKŮ.....	31

ÚVOD

Nedávno jsem na internetu narazil na zajímavou definici kameramanské práce - „...kameraman by se měl snažit vyprávět příběh obrazem, říci i to, co bychom neslyšeli kdybychom vypli zvuk.“ Právě tato schopnost v kombinaci s osobitým viděním světa, utváří osobnost každého kameramana, ta se pak promítá v jeho dílech, skrze ně promlouvá k percipientovi a pomáhá mu pochopit konkrétní dílo a jeho poslání, i když často na úrovni podvědomí.

Ve své práci se zaměřuji na tvorbu tří významných kameramanů současnosti - Richarda Řeřichy, Vladimíra Smutného a Diviše Marka. Zkoumám jejich tvorbu za posledních 12 let z hlediska dramaturgických postupů využití barvy, světla, pohybů kamery, kompozice, optiky a někdy i postprodukčních procesů. Dále se snažím vyvodit shodné a rozdílné znaky, na jejichž základě se pokouším definovat stav kamery současného českého filmu. Svě teze opírám o osobní rozhovory s vybranými představiteli a o odbornou literaturu zabývající se současným filmem.

Výběr kameramanů jsem provedl na základě několika kritérií. Konkrétně jsem zvolil Richarda Řeřichu kvůli jeho schopnosti pracovat se současnou vizuální estetikou a schopností promítnout jí do filmu; Vladimíra Smutného jako nejvýznamnějšího kameramana žánrových filmů v České republice; a Diviše Marka pro žánrovou a estetickou různorodost jeho tvorby, a proto, že je jedním z nejaktivnějších tvůrců současnosti.

Svoji práci rozděluji na pět kapitol - historický přehled vývoje české kameramanské školy, pohled na současný stav filmového obrazu a dále se zabývám jednotlivými tvůrci, a v podkapitolách rozebírám problematiku jejich tvůrčích postupů.

1 HISTORICKÝ PŘEHLED

Do Čech se film dostává poprvé v roce 1896. Několik měsíců po úspěšném uvedení, v té době ještě pouťové atrakce zvané film, jsou v Praze k vidění díla jako „*Příjezd vlaku*“, „*Odchod dělníků z Lumírovi továrny*“ či „*Pokropený kropic*“. O projekci těchto pohyblivých obrazů, ale i o jejich distribuci, natáčení a vyvolávání se starali kameramani. Za prvního českého filmového tvůrce je považován architekt a kameraman Jan Kříženecký, tvůrce mnoha reportáží a dokonce několika hraných scén (*Smích a pláč (1898)*, *Výstavní párkař a lepič plakátů (1898)*). Později se stal podnikatelem a založil společnost Český kinematograf, což byl název i pro malou dřevěnou budku, ve které promítal různé aktuality z Prahy a z výstaviště. Spolu s dalšími kameramany rozšířili před první světovou válkou společnost na výrobu. I přes nepříznivé podmínky pro rozvoj českého filmu, způsobené hlavně válečným stavem a hledáním národní identity v rakousko-uherské monarchii, vzniká několik významných děl, jako „*Zlaté srdíčko (1916)*“ a „*Pražští Adamité (1917)*“ režiséra Antonína Fencla

Významnými osobnostmi meziválečného období jsou Karel Dekl a Jindřich Brychta, oba stáli později u založení Filmové fakulty akademie múzických umění v Praze (1946). Důležitým technickým prvkem pro rozvoj filmové tvorby z obrazového hlediska byla výstavba filmových laboratoří. Laboratoře na Kavalírce a „AB laboratoře“ poskytli možnost kameramanům vyvolávat, sušit a stříhat své filmy, zároveň se zde vyučilo mnoho osobností pozdější kameramanské školy. Společnost AB v čele s Milošem Havlem se také zasloužila o výstavbu filmových atelierů na Barandově mezi lety 1931 a 1932. Součástí atelierů bylo i technické zázemí, které již v té době obsahovalo menší 2 kW, 1 kW, 0,5 kW lampy s fressnelovou čočkou a příslušenstvím umožňující přesnější modulaci světla a tím i rozvoji nových vyjadřovacích prostředků. Příkladem může být film „*Varhaník u sv.Víta (1929)*“, který vznikl ve spolupráci Martina Friče a Jaroslava Blažka. Významným dílem tohoto období je i film Gustava Machatého „*Erotikon (1929)*“, jehož obrazovou složku ztvárnil Václav Vích.

Zejména prací v exteriéru, schopností pracovat s detailem, ale i využitím dynamické kamery, vyniká tvorba Jana Stallicha. V roce 1933 se podílel na vzniku filmu „*Řeka*“ v režii Josefa Rovenského. Kameraman zde používá změkčujících prostředků připevněných před objektiv kamery, a tím dosahuje lyrického až snového obrazu krajiny. Další jeho zajímavou tvorbou tohoto období jsou filmy „*Extase (1932)*“ Gustava Machatého, nebo „*Dobrý voják Švejk (1931)*“. Stallichova tvorba zaujala v roce 1934 i na festivalu v Benát-

kách, kde byl český film odměněn Zlatým pohárem Benátek. Těmito úspěchy se dostal do širšího podvědomí a několik dalších let tvořil v Anglii, kde se mimo jiné seznámil s technologií Technicolor. Byl dokonce prvním českým kameramanem, který natočil barevný film na materiál Agfacolor. Dále pak bychom neměli zapomínat na další tvůrce tohoto období, zejména Karla Plicka („*Zem spieva*“ (1933), „*Po horách po dolách*“ (1932)) a Ottu Hellera („*Bílá nemoc*“ (1937)).

Z další generace kameramanů je třeba zmínit Ferdinanda Pečenku, zejména jeho dílo *Pohádka máje* (1940). Pro navození snového pocitu zde využil infračerveně senzibilizovaného materiálu. Velice poetickou kameru pak můžeme vidět ve filmech *Noční motýl* (1941) a v pozdějším snímku *Měsíc nad řekou* (1953). Zajímavou kameramanskou práci můžeme dále sledovat ve filmu *Divotvorné oko* (1939), kameraman Václav Hanuš zde využívá pro dobu vzniku poměrně netypických makroskopických záběrů, kvůli kterým si údajně sám musel vytvořit prodlužovací tubusy a speciální systém na osvětlování. Dalšími významnými kameramany jsou Jaroslav Tuzar (*Chopinovo mládí* (1952), *Vyšší princip* (1960)) zejména pro osobitý způsob práce s filtry, Vladimír Novotný jako trikový kameraman i jako jeden z nejvýznamnějších kameramanů animovaných filmů. (Mimo jiné v roce 1965 natočil Oscarem oceněný hraný snímek *Obchod na Korze*). Za zmínku stojí také další významní kameramani, kteří se zasloužili o rozvoj české kinematografie jako Josef Illík (*Král Šumavy* (1959), *Kladivo na čarodějnice* (1969)) a Rudolf Milič st. (*Hudba z Marsu* (1955), *Větrná hora* (1956)).

V druhé polovině 50 let se začíná prosazovat vliv francouzské Nové vlny. Kameramani začínají hledat novou obrazovou estetiku podmíněnou myšlenkou „cinéma –vérité“. Postupně je obraz zbaven „příkrášlujících prvků“ a zaměřuje se na zobrazování nahé reality. Velikou roli při této změně hraje samozřejmě technický vývoj. Kamery jsou odpoutány od státnosti a ruční kamera se stává jedním ze základních prostředků kameramana. Zároveň mizí těžké zvukové kabiny, které jsou nahrazeny přenosnými magnetofony, dovolující filmařům natáčení v reálech. Z kameramanů tohoto období je třeba zmínit Jana Čuříka (*Postava k podpírání* (1963), *O něčem jiném* (1962)), Jana Kališe (*Případ pro začínajícího kata* (1969), *Ikarié XB 1*(1963)), Josefa Vaniše (*Pan Tau* (1969), *Naděje* (1963)), dále pak Jaroslava Kučeru, jako jednoho z průkopníků barevné kinematografie u nás (*Až přijde kocour* (1963), *Sedmikrásky* (1966), nebo Jaromíra Šofra mimo jiné pro kameru ke snímku *Ostře sledované vlaky* (1966), oceněného americkým Oscarem, a v neposlední řadě Miroslava Ondříčka, který spolupracoval s Milošem Formanem na filmech jako *Hoří má pa-*

nenko (1967), Valmont (1989), Vlasy (1979), či *Amádeus (1983)*, za který byl nominován na Oscara v kategorii kamera. (Šofr Jaromír, Baran Ludvík, česká kameramanská škola, 2004)

Na počátku šedesátých let dochází k dynamickému vývoji nových kameramanských tvůrčích postupů a světelných koncepcí, které se často promítají až do současné české kinematografie.

1 RICHARD ŘEŘICHA

Po několika absolvovaných semestrech na ČVUT, v roce 1990 přestupuje na Filmovou a televizní fakultu akademie múzických umění v Praze, obor kamera. Po několika dalších letech se věnuje tvorbě krátkometrážních filmů a reklam. V roce 2000 se podílí jako kameraman na vzniku celovečerního filmu Davida Ondříčka, *Samotáři*. Následují filmy *Perníková věž* (2002), *Jedna ruka netleská* (2003), *Grandhotel* (2006) a v letošním roce vzniká i jeho režijní debut *Don't stop* (2012).

2.1 Barva

„...Samotáře jsme chtěli udělat, aby byli poplatné té době, byla to doba reklamního boomu.“, těmito slovy Richard Řeřicha (osobní rozhovor, 2012) krátce popisuje vizuální styl svého prvního celovečerního filmu. Právě tato estetika se promítá i při volbě barev a barevné stylizaci.

Barevná škála, kterou využívá, by se dala shrnout na odstíny modré, zelené a desaturovanější žluté, do kontrastu pak někdy klade barvu červenou. (Obr. 1)



Obr. 1 *Samotáři* (2000)

Využitím těchto tónů a úplnou absencí některých barev vzniká až monochromatický obraz, který dopomáhá divákovi soustředit svoji pozornost na herce, jejich tváře a herecký projev,

což je konkrétně pro film *Samotáři*, vzhledem k jeho žánru komedie důležité. Kombinací žluto-zelených tónů pro pleťovou barvu pak dopomáhá k zakrytí některých pigmentových skvrn a tím dosahuje i příkrášlení postav.

O červené barvě by se dalo hovořit jako o dramaturgickým činitelem, je vždy spjata s určitou postavou ať už s Robertem (Mikuláš Křen) ve filmu *Samotáři*, nebo Zdeňkem (Ivan Trojan) ve filmu *Jedna ruka netleská*. (Obr. 2)



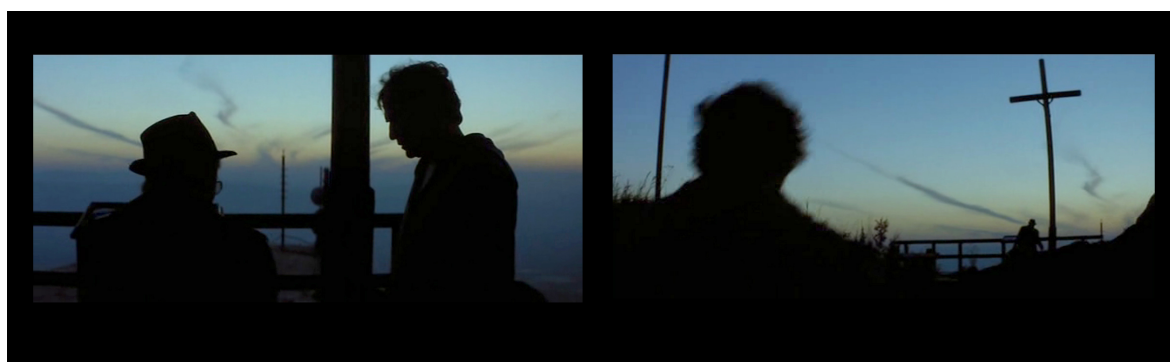
Obr. 2 *Jedna ruka netleská* (2003) / *Samotáři* (2000)

Dle jeho slov přisuzuje tuto barvu agresivním charakterům a tím je klade do kontrastu s ostatními postavami a barevností okolního prostředí (Richard Řeřicha, osobní rozhovor, 2012). Zajímavé využití tohoto vyjadřovacího prostředku můžeme sledovat i v záběrech lávových lamp, které se v *Samotářích* objevují. V úvodním záběru filmu plují obrazem modré bubliny, v průběhu děje po nastolení konfliktu se smísí s bublinami červenými, které je začnou pomalu překrývat a vytlačovat. Závěrečný záběr je stejný jako úvodní, konflikt je vyřešen a na obraze se vznášejí opět modré bubliny. Dále pak ve filmu *Jedna ruka netleská* staví do kontrastu až sterilně klidným dojmem působící domov rodiny s agresivně červeně vykreslenou svatyní ve sklepě, ve které se odráží to pravé vnitřní rozpoložení Zdeňka (Ivan Trojan) a následně i jeho dětí.

Při řešení barevné stylizace je také důležitá volba filmového materiálu a jeho následné zpracování. Aby dosáhl vyššího kontrastu a podpořil „černost“ černé komedie *Jedna ruka netleská*, Richard Řeřicha volí kombinaci dvou druhů materiálů - konkrétně tvrdého pozitivu Fuji a negativu Kodak, následně vyvolaného neběleným procesem. Úskalím tohoto postupu je právě práce s barvou, kdy je u neběleného procesu za potřeby pracovat se sytějšími barvami, aby výsledný obraz nebyl úplně desaturovaný, a aby zároveň seděl k záběrům, které jsou vyvolané běžným procesem, nebo jsou natočené na jiný druh materiálu. Vyžaduje to důkladnou přípravu rozvržení barevnosti jednotlivých scén a dále velice těsnou spolupráci s kostýmním výtvarníkem a architektem.

2.2 Světlo

Vliv reklamní estetiky je zjevný i ve stylu svícení Richarda Řeřichy. Vždy však nachází opodstatnění, ať už na úrovni žánru (*Samotáři*, *Jedna ruka netleská*), či dramatického účinku (*Perníková věž*, *Grandhotel*). I přesto, že preferuje svícení umělými zdroji světla, dokáže mistrovským způsobem využívat světla přirozeného. Příkladem je scéna z filmu *Grandhotel*, kdy Franz (Ladislav Mrkvička) spáchá sebevraždu. V tak vypjatých situacích se většinou klade důraz na tváře herců, abychom jim mohli vidět do očí a přejímali tak emoci skrze obraz momentální mimikou hercova obličeje. Zajímavé je, že zde Řeřicha volí opačný přístup, i přesto, že podle svých slov musel bojovat s režisérem a producentem (Richard Řeřicha, osobní rozhovor, 2012), dokázal prosadit svoji myšlenku a nasnímal celou scénu v siluetách. Divák pak více vnímá, co a jak postavy říkají a nutí ho to použít vlastní představivost k dotvoření obrazu, což má ve výsledku mnohem větší dopad na divákovy emoce. Účinek scény je následně podtržen pomalým pohybem steadycamu a také tím, že se celá situace odehrává v jednom záběru.

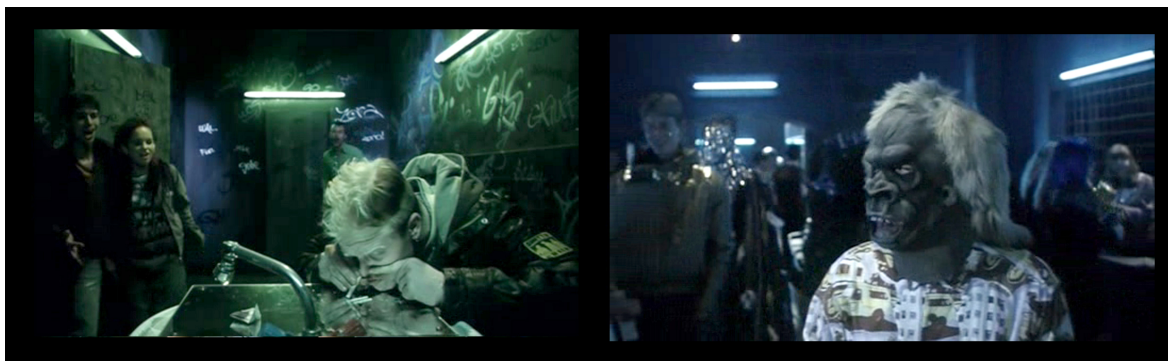


Obr. 3 *Grandhotel* (2006)

Dále můžeme vidět zajímavé použití umělého světla ve filmu *Perníková věž*. Kameraman zde maximálně využívá možností zářivkových neonových světel. (Obr 4.) Objevují se často jako přiznané zdroje světla ve scénách, zároveň fungují jako základní typ světel samotného svícení. Autorovou inspirací se stal film „*Se7en* (1993)“, ve kterém kameraman Darius Khondij hojně pracuje se svítidly typu kinoflo, a tím vytváří noirové scény s vysokým kontrastním a až skoro reklamním svícením. Následné vyvolání materiálu cross procesem vzniká skoro až monochromatický obraz s vysokým kontrastem (osobní rozhovor, 2012). Jako náhradu za tento druh lamp, Richard Řeřicha volí právě zářivková světla. V době vzniku filmu měl k dispozici pouze zářivky s teplotou chromatičnosti 8000K, které musí filtrovat oranžovými fóliemi, aby příliš vysokou teplotu snížit přibližně na 6000K.

Následnou expozicí materiálu na umělé osvětlení vzniká namodralý chladný obraz. Pro regulaci pleťové barvy pak přidává zeleného odstínu a dosahuje jemně nažloutlé.

Využití přiznaných zdrojů osvětlení ve scéně mu zároveň napomáhá k vyrovnání jasů a umožňuje držet herce v jemném přítí.



Obr. 4 Perníková věž (2002)

2.3 Pohyb kamery a kompozice

Charakteristickým znakem Řeřichovy tvorby je hra více plánů. Jedná se buď o rozvrstvení dějů do prostoru, nebo o průhledy skrze různá prostředí. Zajímavým příkladem je film *Jedna ruka netleská*, kde probíhá dialog mezi postavami v popředí a v pozadí se odehrává příběh jiný. Ten buď rozhovor doplňuje, nebo častěji je s ním naopak v kontrastu, čímž vytváří skryté napětí, které je pro film velice charakteristické.



Obr. 5 Jedna ruka netleská (2003)

Tento princip je často doplňován pomalými pohyby kamery (*Grandhotel*) pro dosažení určitého pocitu vývoje postav a skrze ně i vývoje diváka. Jinde zase nachází opodstatnění při nastínění atmosféry napětí.

Velice účelné využití pohybu kamery můžeme sledovat v úvodní scéně *Perníkové věže*, kdy vidíme pokoj skrze subjektivního pohledu mouchy. Rychlé změny směrů, cukavé pohyby, rychlé nájezdy a odjezdy, tento pohybový chaos má velice důležitý účinek na diváka - v několika málo záběrech tak poznáváme žánr filmu, psychické rozpoložení postav, a přímo vidíme účinek drog, které jsou hlavním tématem filmu. „Komponováním mouchy“ jsou nenápadným způsobem exponovány hlavní motivy filmu.

2.4 Optika

Co se týče volby optiky, většinou nezachází do extrémů. Hloubka ostrosti i ohnisková vzdálenost je podřízena důležitosti dialogu a funkci prostředí, ve kterém se postavy nacházejí.

2 VLADIMÍR SMUTNÝ

„Je mistrem v modelování poloh a atmosfér od moderně dynamických až klipových, přes odstíny jemně lyrické až k temně” expresivním (FDB.cz). Tato slova velice krátce a výstižně shrnují a popisují kameramanskou práci Vladimíra smutného. Ostatně počet ocenění Šesti českých lvů (*Lea (1996)*, *Tmavomodrý svět (2000)*, *Mazaný Filip (2003)*, *Král zlodějů (2004)*, *Tobruk (2008)*, *Pupata (2011)*), čtyř cen asociace českých kameramanů a ocenění Trilobit Beroun, mluví za vše. V několika následujících kapitolách se zabývám převážně tvorbou žánrových filmů v rozmezí let 2000 – 2012.

3.1 Barva

Právě barva je jedním z hlavních vyjadřovacích prostředků využitých k obrazovému vyprávění. Konkrétní příklad uvedu na filmech *Tobruk* a *Tmavomodrý svět*. V prvním případě autor stylizuje prostředí do světlých žlutohnědých odstínů, kdy obraz působí až monochromaticky, čímž odráží jednolitou atmosféru války, kdy lidé splývají s prostředím a jsou chápáni spíše jako nástroje, než jako individuality. Do kontrastu k této atmosféře pak vkládá postavu Liebermanna (Petr Vaněk), jež se od prostředí odlišuje tmavým kostýmem (Obr. 6), který charakterizuje jeho individualitu, čímž Smutný exponuje jeho názor na válku a jeho pozdější chování pro válečné prostředí nepřírozené. Dále pak při bojových scénách postupně obraz ochlazuje až k momentu, kdy se postava Kutina (Kryštof Rímský) rozhodne utéct z bojiště. Nastává zde radikální změna atmosféry a barevnosti, čímž podtrhuje zlomení vůle postavy. (Obr. 6)



Obr. 6 *Tobruk (2008)*

Trochu jiný princip pak Vladimír Smutný volí ve filmu *Tmavomodrý svět*. Již v prvních několika minutách nám předkládá noční záběry letadel, fresky v kostele a skoro abstraktní záběry šicích strojů. Vše je zobrazené v studených tmavomodrých odstínech. Do kontrastu k této barevnosti pak klade záběry vzpomínek laděné do teplých příjemných tónů. Tento princip pak používá i nadále a zobecňuje ho na rovinu pozitivního či negativního emočního účinku scény. Konkrétně do teplejších barev jsou stylizované retrospektivní scé-

ny před začátkem války, scény vyzařující naději po příjezdu do Anglie, nebo záběry se Susane (Tara Fitzgerald) vyjadřující určitý útěk od války. Až mrazivě chladné jsou pak záběry ze současnosti, nebo scény po smrti některé z postav, či při hádce hlavních hrdinů.

Zajímavou barevnou stylizací využívá ve filmu *Oko ve zdi*. Saturace obrazu je snížena na minimum, jediným barevným fragmentem se tak stávají červené šaty hlavní postavy (Ellen Catherine H. Flemming). Právě touto barvou pak vytváří pocitovou analogii mezi reálnou Ellen (Soňa Valentová) a její mladší podobou a to tak, že nechává svítit červené paprsky skrze vitráž nad vstupními dveřmi jejího domu. (Obr. 7)



Obr. 7 *Oko ve zdi* (2009)

Barva hraje důležitou roli i ve filmu *Mazaný Filip*. Její funkce je však jiná než ve výše uvedených příkladech, klade si totiž za důraz vytvořit dobovou a žánrovou stylizaci. Vladimír Smutný zde volí jasné, křiklavé barvy, připomínající technicolor z počátků barevného filmu. Ve spojení se stylizovaným svícením tak dílo působí až komiksovým dojmem a odpoutává diváka od reality. Pro upřesnění, žánr filmu autoři definují jako detektivní parodii, je však zjevné, že hojně čerpají z noirových a pozdějších neo-noirových filmů.

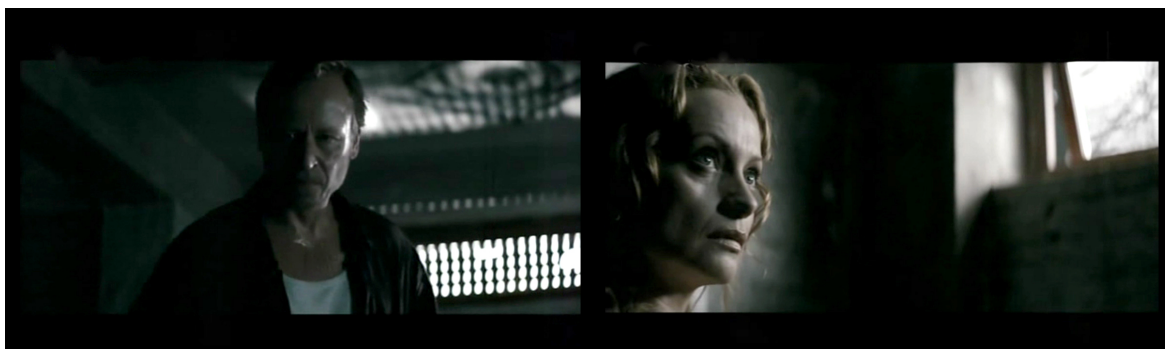
3.2 Světlo

Pro dosažení žánrové stylizaci *Mazaného Filipa* je kromě výše popsaného důležité také využití barev a styl svícení. Inspirace noirovým a detektivním filmem je zjevná již v úvodní scéně. Vidíme zde potmělou ulici, rytmizovanou světelnými kuželi neznámého původu a tmavou postavu muže (Ben Goodman (František Skála)), která vchází do světelného kužele. Dále pak časté užití kouřových efektů (kouř z cigaret, pára), svícení přes žaluzie, užití vysokého kontrastu a až šerosvitové svícení vytváří ucelený vizuální styl „modernizovaného noirového“ filmu. (Obr. 8)



Obr.8 *Mazaný Filip* (2003)

Dramatizujících účinků svícení Vladimír Smutný využívá ve filmu „*Oko ve zdi*“. Z větší části se film odehrává v uzavřené místnosti, kde jediným přiznaným zdrojem světla se stává podlouhlé okno ve zdi. Na první pohled se nejedná o žádnou zvláštnost, z kameramanského hlediska to však přináší určitá úskalí, obzvláště pak při nočních scénách. Při svícení tváří z jednoho zdroje světla (z pohledu diváka), kdy potřebujeme udržet logiku směru a intenzitu světla, se může totiž jednoduše stát, že obličej vůči pozadí přesvítíme, což by znamenalo, že nejsvětlejší částí obrazu se stane právě tvář. V takovém případě obraz může působit nereálně, ale hlavně omezuje kameramana při dramatizaci světlem (při případném stažení intenzity osvětlení by obraz mohl působit podexponovaným dojmem). Vladimír Smutný tento problém řeší mistrovským využitím světelných kuželů procházejících oknem a nízkou hladinou doplňkového světla. Promyšlenou kompozicí tak vždy na pozadí postav promítá světelnou skvrnu, kužel, či část okna, které se stávají nejsvětlejším místem obrazu a dovolují mu hrát s nižší intenzitou světla na tvářích. Tím se dramatickosti scén mnohonásobně zvyšuje. Hra stínů a světla je pak využita v celém filmu, kdy jsou do tmavých místností a zákoutí promítnuty kužely světla dopadající skrze okna, dotváří se tím celá atmosféra a vzniká ucelené dílo (princip je využíván i v exteriérech, kde je světlo „rozbité“ stínem ze stromů). (Obr. 9)



Obr. 9 *Oko ve zdi* (2009)

Podobného účinku dosahuje ve filmu *Tmavomodrý svět* (scény se současnosti), kdy většinou záběry komponuje naproti velkému oknu a svítí je výrazným protisvětlem. Dosaahuje tím ponuré atmosféry a v některých případech se nám postavy jeví jen jako tmavé siluety.

3.3 Pohyb kamery a kompozice

Vladimír Smutný ve svých filmech často využívá pohybů kamery k posílení emočního účinku scén (oblíbu nachází v kruhových jízdách) (Vladimír Smutný, *Osobní rozhovor*, 2012). Příklad můžeme nalézt ve filmu *Tmavomodrý svět*, kde využil poměrně složitý pohyb jízdy. Během záběru loučení Slámy (Ondřej Vetchý) a Haničky (Linda Rybová) kamera obkrouží herce v objetí a následně mírně poodjede ve směru odchodu postavy Slámy. I přesto, že záběr může na první pohled působit jako obrazové, nese obrovské emoční a příběhové sdělení. Při rozboru jednotlivých částí pohybu můžeme vyčíst různé významy. V prvních několika vteřinách vidíme Slámu ve statickém záběru přes rameno Haničky, jak si od ní přebírá klíč. Následně na klíč zafouká jako na píšťalku a kamera se dává do pohybu. Je zde zjevná analogie zvuku odjíždějícího vlaku, která je navíc podpořena nastartováním pohybu kamery a překomponováním obrazu tak, že se do pozadí záběru dostává reálný vlak. Dále se postavy obejmou, při čemž je kamera drží v polodetailu, v neostrosti pak vidíme projíždějící soupravu. Kombinace jízdy zprava doleva s projíždějícím vlakem (zleva doprava) vzniká na několik vteřin stylizovaný časoprostor vyjadřující nadčasovost tématu. Následně Sláma vychází ze záběru a kamera pomalu odjíždí od Haničky, což navozuje pocit odloučení a odcizení. Na konci záběru se kamera zastavuje a společně s Haničkou se do obrazu dostává Kaňka (Jaromír Dálava) jako expozice jejich vztahu, o kterém se divák dozvídá na konci filmu. Ve výsledku má tento záběr pouhých 9 vteřin. (Obr. 10)



Obr.10 *Tmavomodrý svět* (2000)

Podobný pohyb, ale s jiným významem, můžeme vidět i ve filmu *Vratné láhve*. Smutný zde volí pomalou otočku začínající na profilu Josefa Tkalouna (Zdeněk Svěrák) a končí na ně pohledem z enfacu. Pohyb má účinek podobný klasickému nájezdu, přidává však význam životního rozhodnutí, nebo změny úhlu pohledu na věc.

Podobně jako Richard Řeřicha i Vladimír Smutný často využívá hry více plánů. Nezaměřuje se však na rozvrstvení dějů, ale spíše na tvorbu atmosféry a posílení významů. Konkrétně ve filmech *Tmavomodrý svět* a *Tobruk*, vidíme až několik plánů komparzu (někdy doplněný o 3D postavy), hlavní postavy pak významově a obrazově splývají s prostředím, tím je potlačovaná jejich individualita a je kladen významový důraz na samotné válečné prostředí. Následně to dopomáhá při tvorbě konfliktu a dramatičnosti, kdy je někdo z hrdinů nucen konat jinak než to nařizuje válečný systém. Příkladem může být útěk Kutiny z bojiště ve filmu *Tobruk* a jeho následný návrat. Vzniká tak konflikt individuality člověka a válečného prostředí, ve kterém se nachází. (Obr. 6)

Zajímavé kompoziční řešení obrazu můžeme nalézt v jedné ze scén *Mazaného Filipa*. Jedná se o záběr během kterého probíhá telefonický rozhovor mezi Markosem (Tomáš Hanák) a Brownem (Pavel Liška), je totiž řešena děleným obrazem. Správnou volbou optiky a simulací stejného zdroje světla, autor vytváří iluzi jednoty místa. Podle naléhavosti sdělení se pak prostor jedné či druhé postavy zvětšuje a tím zvyšuje účinek sdělení. Celkově je pak ve filmu pohyb kamery a kompozice využívána k sledování postav, nepoutá na sebe pozornost a tím zdůrazňuje, co postavy říkají.

3.4 Optika

Z hlediska využití optiky se Vladimír Smutný většinou drží klasického stylu. Zajímavě si však poradil ve filmu *Oko ve zdi*, kde v několika celkových záběrech využil objektiv s extrémně krátkou ohniskovou vzdáleností (rybí oko). Deformovaná perspektiva následně vyvolává v divákovi pocit, že postavy sleduje průmyslovou kamerou a vyvolává tím pocit přítomnosti někoho dalšího. Hloubku ostrosti přizpůsobuje většinou funkci prostředí, příkladem můžou být širší záběry exteriérů z filmů *Tmavomodrý svět* a *Tobruk*, kde často volí větší hloubku ostrosti, kvůli zvýraznění pocitu všudypřítomnosti vojáků a války.

3 DIVIŠ MAREK

Diviš Marek je jedním z neaktivnějších a nejrozmanitějších kameramanů současnosti. Jeho vizuální styl se pohybuje od syrové dokumentárnosti (*...a bude hůř* 2007), přes čistý realismus (*Šťěstí* 2005, *Divoké Včely* 2001) až k velice výtvarné poetice (*Tichá sonáta* 2010). Je držitelem několika cen a ocenění - například Český lev za film *Šťěstí*, nebo cena nadace ČFL 2001 za film *...a bude hůř*.

4.1 Barva

Málokterý kameraman současného českého filmu se odváží využít černobílého materiálu k natočení celovečerního filmu. Diviš Marek tak učinil ve dvou svých dílech (*...a bude hůř*, *Nuda v brně*) (Obr. 11). Tato volba však není samoúčelná, má svůj dramaturgický význam. Marek se často v rozhovorech o filmu *Nuda v Brně* odkazuje k tématice černobílého materiálu na nedostatek finančních prostředků, ale ve skutečnosti se film po všech stránkách odkazuje na Českou novou vlnu a využívá k tomu všechny dostupné výrazové prostředky – konkrétně v obraze vidíme práci s ruční kamerou, nezvyklé úhly, využití transfokátoru a kamera celkově působí spontánně. O filmu *...a bude hůř* říká: „...zkusme ten film natočit tak, jak by si ho bývali natočili sami ti protagonisté toho filmu...“ (Diviš Marek, 2008). Snaží se tady maximálně napodobit soudobou dokumentaristickou tvorbu, zároveň šedivý odstín obrazu vytváří filmu atmosféru a podtrhuje jednotvárnost a „jednobarevnost“ tehdejšího socialistického režimu. Určitou roli pro volbu materiálu mělo také to, že film byl v rámci distribuce častokrát promítán v hospodách a klubech (mimo kina) na 16mm promítačce, v tomto prostředí působil na diváka mnohem autentičtěji. I já jsem byl při prvním shlédnutí přesvědčen, že film byl natočen někdy v 60. letech. Můžeme tedy říci, že volba černobílého materiálu nachází své opodstatnění a samozřejmě v kombinaci s dalšími výrazovými prostředky vytváří ucelený a velice funkční vizuální styl.



Obr. 11 *Nuda v Brně* (2003) / *...a bude hůř* (2007)

Ve svých dalších několika dílech – *Divoké včely*, *Šťěstí a Venkovský učitel*, často označované za trilogii o vztazích, Marek volí barevný 35mm filmový materiál. S barvou však pracuje střízlivěji, jak při volbě kostýmů a rekvizit, tak i při celkovém ladění scén se snaží neodpoutávat od reality, ale naopak jí podtrhovat. Nebrání se tedy využití studených, jednolitych až monochromatických barevných tónů, ani využití „barevného chaosu“, jeho postupy však vždy nachází své opodstatnění.

Příklad můžeme nalézt hned v prvním z uvedených filmů. V několika úvodních minutách můžeme mluvit o úplné absenci některých barevných tónů, příchodem nových postav a přechodem prostředí jsou však postupně přidávány. Po několika scénách se tedy dostáváme k obrazům, které obsahují celou barevnou škálu. Princip střídání barevnosti i nadále ve filmu využívá, kdy ve většině případech pro intimnější scény volí chladnější odstíny a naopak pro davové scény volí barevný mix. Kromě posílení účinku chaosu, či intimity, tato volba hlavně dopomáhá k vytvoření pocitu **reality** a částečně připomíná i dokumentaristického snímání. Podobný postup při práci s barvou volí i u filmu *Šťestí*. U *Venkovského učitele* pak dále přidává na významu jednotlivých barev, například dramaturgicky podtrhuje charakter postavy přítele (Marka Daniela) tím, že pro jeho auto volí velice sytou a výraznou červenou barvu. V několika záběrech nám ho pak ukazuje uprostřed zelenomodrého prostředí a stává se tak barevným akcentem obrazu. Posiluje tedy dojem, že tam postava nepatří a nabourává určitou harmonii a vyrovnanost tamějšího prostředí. (Obr. 12)



Obr. 12. *Divoké včely* (2001) / *Venkovský učitel* (2007)

Odlišný přístup využití barvy volí pro film *Tichá Sonáta*. Jedná se o velice stylizované výtvarné dílo, ve kterém se kvůli absenci dialogu stává hlavním výrazovým prostřed-

kem obraz. Pracuje zde s barvou velice rafinovaně. (Obr. 13) Během prvních 15 minut sledujeme šedivý tmavý obraz, kde se odehrává silná tragédie ztráty bližního. Postupným rozvojem psychologie postavy se do obrazu začíná tlačit výrazná barevnost a syté jasné odstíny červené barvy. Vše vyvrcholí scénou, kde vidíme magické až snové prostředí cirkusu, kde naopak téměř úplně chybí tóny studené. V závěru filmu se pak barevnost vrací do své původní škály. Vidíme zde velice výrazný dramaturgický účinek barev, podtrhující prožívání a vývoj postavy, od smutné a kruté reality, přes postupné smiřování, až k částečnému zapomenutí a následného uvědomění, a návratu do reality.



Obr. 13 *Tichá sonáta* (2010)

4.2 Světlo

Podobně jako při volbě barev, se i při způsobu svícení Diviš Marek snaží o co nejnějnější napodobení reality. Snaha navození autenticity je do krajností vyvedena ve filmu *...a bude huř*. Často se zde stává jediným zdrojem světla žárovka na stropě místnosti, či pouliční osvětlení. Maximálně pak využívá denního světla a při umělém svícení v interiérech je zdroj světla vždy přiznán v obraze (myšleno z pohledu diváka). V druhém černobílém filmu Marka, *Nuda v brně*, je svícení maximálně přizpůsobené materiálu a vizuálnímu stylu, využívá tedy tvrdého svícení a vysokých světelných poměrů. (Obr. 11,12,13)

I v dalších jeho filmech pracuje se skoro dokumentaristickou estetikou. Snaží se maximálně využívat denního světla, které pak v exteriérech odráží a v interiérech dorovnáva světlem umělým. Při průhledech z oken je pak vždy čitelná kresba, čímž vytváří i větší hloubku záběrů. Většinou se také vyhýbá světlým plochám a snaží se je rozbíjet strukturou, na menší světelné skvrny.

Výjimku tvoří film *Tichá sonáta*, kde využívá stylizovanějšího svícení. Často nevíme co je zdrojem osvětlení, nebo kde se nachází, což ve výsledku dopomáhá k plynulejším přechodům mezi realitou a představou a zároveň dává autorovi větší svobodu pro tvorbu atmosféry, která je klíčovým prvkem filmu.

4.3 Pohyb kamery a kompozice

Pohyb kamery můžeme považovat za hlavní vyjadřovací prostředek tvorby Diviše Marka. Jeho filmy se většinou vyznačují dlouhými záběry, které jsou ozvláštněny neustálým pohybem kamery. Zdeněk Holý v článku *Šťěstí v neštěstí* (*Cinepur 46, 2006*) porovnává průměrnou délku záběru hollywoodských filmů s průměrnou délkou záběrů filmu *Šťěstí*. Výsledkem je 3 – 6 vteřin pro hollywoodský film proti 38 vteřinám filmu *Šťěstí*. Toto zjištění se může zdát překvapující, ale při sledování filmů Diviše Marka se divák nikdy nad výjimečnou délkou nepozastaví, což je převážně zapříčiněno tím, že kameraman neustále něco divákovi obrazem sděluje a nikdy neponechává záběr statický, ani pohyby kamery nejsou náhodné. Vede divákovu pozornost, poukazuje na důležité prvky v obraze a vytváří analogie a kontrasty mezi postavami na scéně.

Přístup v jednotlivých filmech se však vždy liší. Při pohledu na výše zmiňovanou trilogii *Divoké včely*, *Šťěstí*, *Venkovský učitel*, můžeme sledovat určité shody a rozdíly. V prvním případě využívá převážně ruční kamery, která se volně pohybuje prostorem a zachycuje děj, který už nějakou dobu plyne. Záměrně nepředbíhá pohybem ani komponováním jednotlivých záběrů a staví se spíše do pozice dokumentaristy pozorujícího událost. Ve filmu *Šťěstí* pak volí steadycam a jízdu. Kamera působí klidněji a statictěji, čímž staví diváka spíše do pozice vnějšího pozorovatele, než přímého účastníka, zároveň občas předbíhá děj a vytváří tím určité napětí a posiluje dramatickosti scén. V posledním zmiňovaném snímku, se pak využívá velice plynulé až skoro neviditelné pohyby kamery. Podtrhuje tím atmosféru a plynutí času na venkově, zároveň se divák stává „vševědoucím okem“, jelikož se kamera velice často odpoutává od země a plynule pluje prostředím. V uvedených příkladech se většinou nevyužívá klasického střihového postupu pohled-protipohled a jedna scéna je často snímána jen v jednom záběru, tím pádem je Diviš Marek nucen pohybem a kompozicí skoro kompletně nahradit střih – jedná se o tzv. „vnitrozáběrový“ střih. Dosahuje toho několika způsoby: u prvních dvou snímků, kdy je kamera „volná“ volí přístup jejího pohybu vůči hercům, kdy volně podle potřeby překomponovává a odděluje herce od prostředí a vytváří dialogová okna, nebo je do něj naopak začleňuje. Ve filmu *Venkovský učitel*, kdy je kamera omezenější ve svém pohybu, je kladen větší důraz na pohyb herců vůči kameře, více využívá také možností hloubky ostrosti, kdy je pozornost vedena přerozříváním. K drammatizaci zde využívá i rychlých odjezdů či nájezdů.

4.4 Optika

Volba optiky je přizpůsobena pohybům kamery. Volí tedy většinou objektivy s kratší ohniskovou vzdáleností, což mu dovoluje pohybovat se prostředím, procházet poměrně blízko mezi postavami a také tak dosahuje větší hloubky ostrosti. V některých případech je kvůli úplné absenci dialogových oken nucen využít přeastřování k vedení pozornosti diváka. V těchto případech volí objektivů s delším ohniskem a vyšší světelností. Celkově se pak dá říci, že se vyhýbá využití zkreslujících účinků objektivů a snaží se obraz držet v perspektivě a šířkách podobajících se lidskému zraku.

ZÁVĚR

Během zkoumání práce současných českých kameramanů jsem dospěl k závěru, že z hlediska kamery se nedá přesně definovat a charakterizovat soudobá národní kinematografie. I přes určité schody, které v jejich práci nacházíme, se stále jedná o velice osobitý a jedinečný pohled na každé jednotlivé dílo. Při rychlém technologickém vývoji kameramani neustále nachází nové možnosti pro věrnější, nebo působivější zobrazení reality, což má vliv na potřebu hledat inovativních dramaturgických postupů. Ostatně Vladimír Smutný v našem rozhovoru charakterizoval svoji práci následujícími slovy: „... jako kameraman na cestě z filmu do filmu sleduji i svojí vlastní cestu v užití výrazových prvků kamery, inspiroji mě nové materiály, hledám specifika pro užití digitální technologie, inovace gripu a světelných zdrojů“.

I přesto však můžeme nalézt společné znaky. Tím nejdůležitějším se stává snaha o vyprávění a dramtizaci obrazem. Estetická stránka filmu je v dnešní době pouhým základem, který je potřeba ozvláštňovat a obohacovat různými kameramanskými prostředky, aby se z výsledného obrazu nestával pouhý popis skutečnosti ale přímý tvůrcem dramatického příběhu.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BROWN, B. *Cinematography*, 2nd ed. Amsterdam: Elsevier/FocalPress, 2012, ISBN 978-0-240-81209-0

MASNER, L., *Současný český a slovenský film – Kamera v současném českém filmu*, Univerzita Palackého v Olomouci, 2010, ISBN 970-80-244-2605-1

MONACO, J., *Jak číst film*, Praha, Albatros, 2004, ISBN 978-80-00-01410-4

SOFR, J., BARAN, L., *Česká kameramanská škola*, Praha, 2004. Výukový materiál. Filmová a televizní akademie múzických umění

THOMPSONOVÁ, K., BORDWELL, D., *Dějiny filmu, Praha, Akademie muzických umění v Praze a Nakladatelství lidové noviny 2007, ISBN AMU 978-80-7331-091-2, ISBN NLN 978-80-7106-898-3*

ZDENĚK, H., *Štěstí v neštěstí, Cinepur #46*, Praha: Filmová a televizní akademie múzických umění a sdružení přátel Cinepuru, 2008

WEBOVÉ STRÁNKY

Webové stránky < www.fdb.cz > online

Webové stránky < www.cinepur.cz > online

Webové stránky < www.fdb.cz > online

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1 – David Ondříček, Samotáři, 2000

Obrázek 2 – David Ondříček, Jedna ruka netleská, 2003

David Ondříček, Samotáři, 2000

Obrázek 3 – David Ondříček, Grandhotel, 2006

Obrázek 4 – Milan Šteindler, Perníková věž, 2002

Obrázek 5 – David Ondříček, Jedna ruka netleská, 2003

Obrázek 6 – Václav Marhoul, Tobruk, 2008

Obrázek 7 – Miloš J. Kohout, Oko ve zdi, 2009

Obrázek 8 – Václav Marhoul, Mazaný Filip, 2003

Obrázek 9 – Miloš J. Kohout, Oko ve zdi, 2009

Obrázek 10 – Jan Svěrák, Tmavomodrý svět, 2000

Obrázek 11 – Vladimír Morávek, Nuda v Brně, 2003

Petr Nikolaev, ...a bude hůř, 2007

Obrázek 12 – Bohdan Sláma, Divoké včely, 2001

Bohdan Sláma, Venkovský učitel, 2007

Obrázek 13 – Janez Burger, Tichá sonáta, 2010