

# Janusz Kaminski a divácký film

BcA. Milan Mrázek, DiS.

---

Diplomová práce  
2015



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

akademický rok: 2014/2015

## ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Milan Mrázek, DiS.**  
Osobní číslo: **K12368**  
Studijní program: **N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**  
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Kamera**  
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**  
**Janusz Kaminski a divácký film**

**2. Praktická část:**  
**"Nebezpečí klidu" – hraný film, délka minimálně 20 min., kamera**

Zásady pro vypracování:

### 1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 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:

- 3 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem
- 1ks datového DVD obsahující: grafický návrh bookletu (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách), návrh filmového plakátu formát 70 x 100cm (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách)
- 1ks datového DVD obsahující: film ve formátu SD/HD v odpovídajícím datovém toku

a kontejneru MPEG2 ve dvou verzích: 1) česká verze (české znění či titulky vypálené do obrazu), 2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu).

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí celé práce budou rovněž vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA a podepsaný formulář "Údaje o diplomové práci studenta".

Na samostatném nosiči CD/DVD-R, označeném "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 diplomové práce:

Rozsah příloh:

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

Seznam odborné literatury:

**THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. 1. vyd. Překlad Helena Bendová. Praha: Akademie múzických umění, 2007, 827 s., [24] s. obr. příl. ISBN 978-807-1068-983**

**BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6**

**MONACO, James. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, 735 s. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6**

**AUMONT, Jacques. Obraz. 2. vyd. Překlad Ladislav Šerý. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2010, 319 s. ISBN 978-807-3311-650**

**TAYLOR, Philip M. Steven Spielberg. Brno: Jota, 1994, 212 s. Série A-Z, sv. 1. ISBN 80-856-1728-5**

**MASCELLI, Joseph V. The five C's of cinematography: motion picture filming techniques. 1st Silman-James Press ed. Los Angeles: Silman-James Press, 251 p. ISBN 18-795-0541-X.**

Vedoucí diplomové práce: **doc. Mgr. Juraj Fandli**

Ateliér Audiovize

Datum zadání diplomové práce: **2. prosince 2014**

Termín odevzdání diplomové práce: **12. května 2015**

Ve Zlíně dne 2. prosince 2014

  
doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.  
děkanka



  
MgA. Pavel Hruša  
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 <sup>1)</sup>;
- 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 <sup>2)</sup>;
- podle § 60 <sup>3)</sup> 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 <sup>3)</sup> odst. 2 a 3 mohu užit 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 ..... 20. 1. 2015 .....

MILAN MRÁZEK   
.....  
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 nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.*

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

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

*(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užíje-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 užit 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 výtěžku jím 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 výtěžku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.*

## **ABSTRAKT**

Tato diplomová práce pojednává o polském kameramanovi Januszi Kaminskim. Zaměřuje se převážně na jeho profesní kariéru propojenou se Stevenem Spielbergem, zástupcem mainstreamové hollywoodské tvorby.

Klíčová slova: Janusz Kaminski, Steven Spielberg, Schindlerův seznam, Jurský park, Amistad, Zachraňte vojína Ryana, Válečný kůň, Lincoln, Skafandr a motýl

## **ABSTRACT**

This master's thesis deals with the Polish cinematographer Janusz Kaminski. It is focused on his professional career connected with Steven Spielberg who is the representative of mainstream Hollywood production.

Keywords: Janusz Kaminski, Steven Spielberg, Schindler's List, Jurassic Park, Amistad, Saving Private Ryan, War Horse, Lincoln, Diving Bell and the Butterfly

Chtěl bych poděkovat mému vedoucímu práce doc. Mgr. Juraji Fándlimu za veškerý přínos během mého studia. Ze stejného důvodu bych chtěl poděkovat i doc. MgA. Janě Janíkové, ArtD., prof. Ing. Jánovi Grečnárovi, ArtD. a prof. Mgr. Ludovítu Labíkovi, ArtD.

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

## OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>9</b>
<b>I TEORETICKÁ ČÁST</b> .....	<b>10</b>
<b>1 PROFESNÍ ŽIVOTOPIS</b> .....	<b>11</b>
1.1 JANUSZ KAMINSKI.....	12
1.2 STEVEN SPIELBERG.....	18
<b>2 SPOLUPRÁCE KAMINSKI A SPIELBERG</b> .....	<b>23</b>
2.1 SCHINDLERŮV SEZNAM.....	23
2.2 ZTRACENÝ SVĚT: JURSKÝ PARK.....	32
2.3 AMISTAD.....	34
2.4 ZACHRAŇTE VOJÍNA RYANA.....	39
2.5 VÁLEČNÝ KŮŇ.....	47
2.6 LINCOLN.....	51
<b>3 OSTATNÍ KAMINSKÉHO SPOLUPRÁCE</b> .....	<b>54</b>
3.1 SKAFANDR A MOTÝL.....	54
<b>4 FILMOGRAFIE A OCENĚNÍ</b> .....	<b>58</b>
4.1 FILMOGRAFIE - KAMERA.....	58
4.2 FILMOGRAFIE - REŽIE.....	60
4.3 NEJPRESTIŽNĚJŠÍ OCENĚNÍ.....	60
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>63</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	<b>64</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK</b> .....	<b>67</b>
<b>SEZNAM OBRÁZKŮ</b> .....	<b>68</b>



## ÚVOD

Když se v dnešních dnech člověk snaží dopátrat k nějaké konkrétní informaci, naprosto běžnou praxí se stalo, že zadá její heslo do Wikipedie. Učinil jsem tak i já. Do české verze Wikipedie jsem zadal jméno Janusz Kaminski. Zjistil jsem následující. *“Janusz Zygmunt Kamiński (nar. 27. června 1959) je polský filmový režisér a kameraman. Od roku 1993 je jeho jméno spojeno s americkým režisérem Stevenem Spielbergem. V roce 1981 emigroval do USA a vystudoval zde filmovou školu. Působil jako kameraman při natáčení mnoha úspěšných filmů (Schindlerův seznam, Ztracený svět: Jurský park, Zachraňte vojína Ryana ad.)”*<sup>1</sup> Dále jsem se dozvěděl, že onen konkrétní “článek” je příliš stručný nebo postrádá důležité informace. Výsledek svědčí o dvou věcech. Za prvé, za současného stavu není moudré Wikipedii považovat za primární informační zdroj. Za druhé, Janusz Kaminski rozhodně nepatří mezi ty, kteří by uvízli v širším podvědomí národa českého. Přitom by si to tak zasloužil. A zde vzniká prostor pro mou diplomovou práci. V českém jazyce neexistuje rozsáhlejší práce pojednávající o tomto výjimečném světovém kameramanovi. Protože se jedná o text odborný, jeho základním posláním je uchopení Kaminského z pohledu profesního. Z pohledu ikony zastupující standart diváckého filmu. Abychom však mohli pochopit, proč Kaminski přistupuje k svému dílu, tak jak přistupuje, je třeba pochopit ho i z hlediska osobního. Neboť člověk je pouze odraz prostředí, ve kterém žije a z kterého pochází.

Hlavním těžištěm této práce je vztah mezi Januszem Kaminskim a diváckým filmem. Za exemplární příklad diváckého filmu se považuje mainstreamová tvorba Hollywoodských studií. Jeden z nejúspěšnějších a nejstabilnějších režisérů v této oblasti je už několik desetiletí Steven Spielberg. Vzhledem k tomu, že mu v posledních letech stojí za kamerou právě Kaminski, zaměřuji se převážně na výsledky jejich spolupráce.

---

<sup>1</sup> MERIDAS. Janusz Kaminski. In: *Wikipedie* [online]. 2011-2-4 [cit. 2014-11-19]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Janusz\\_Kaminski](http://cs.wikipedia.org/wiki/Janusz_Kaminski)

## I. TEORETICKÁ ČÁST

## 1 PROFESNÍ ŽIVOTOPIS

Každý krok, který v životě uděláme, má na naši budoucnost určitý vliv. Spoustu takových kroků uděláme bez povšimnutí, protože jejich vliv je minimální, nebo si jeho význam v daný okamžik prostě neuvědomujeme. Naskytují se však okamžiky, kdy si vliv našeho rozhodování uvědomujeme plně. Jestliže je to okamžik, který může naši budoucnost zásadním způsobem ovlivnit kladně, říkáme mu životní šance. Zrovna taková životní šance nastala u Janusze Kamniského v okamžiku, když ho o spolupráci požádal Steven Spielberg. Kaminski se jí chopil a vytěžil z ní maximum.



obr. 1. Janusz Kaminski a Steven Spielberg při rozpravě nad filmem Lincoln

*„Nemůžu souhlasit s názorem, že v Evropě jsou kameramani umělci, zatímco v Americe řemeslníci. Je velmi nespravedlivé a pohrdající takhle uvažovat. V kinematografii jsou některé normy, které nemohou být ignorovány. Nemůžete si dovolit nedbalost a chyby. Na place musíte být skvělý řemeslník. V Hollywoodu je spousta vynikajících řemeslníků, kteří mají skvělou kariéru. Časem se z některého z nich stane umělec.“<sup>2</sup>*

Takhle se Kaminski vyjadřuje k prostředí, které tak důvěrně zná. Než byl Spielbergem osloven, měl už toho spoustu odtočeného. Řemeslo měl zvládnuté. Potenciál umělce v něm našel právě Spielberg. *„Ze všech kameramanů, s kterými jsem kdy spolupracoval je*

---

<sup>2</sup> KOWALSKA, Agnieszka. Janusz Kamiński od A do Z. In: *Tvn24* [online]. 2013 [cit. 2014-12-10]. Dostupné z: <http://www.tvn24.pl/oscary-2013,73,m/trzeci-oscar-dla-polaka-janusz-kaminski-od-a-do-z,308061.html>

*Janusz jednoduše nejlepší. Když jsem se s ním setkal, uvědomil jsem si, že přede mnou stojí opravdový umělec. Za pomoci správného osvětlení, během jednoho dne, vytváří obrazy jako Chagall, jindy jako Goya nebo Monet. Pomyslel jsem si. Toho musím mít vždy při sobě. A tak se i stalo.“<sup>3</sup>*

### 1.1 Janusz Kaminski

*„Myslím, že práce kameramana obsahuje víc, než mluvit pouze o typech kamery nebo o filmovém materiálu. Je to jako v případě módního návrháře mluvit o tom, jaký druh šicího stroje používá.“<sup>4</sup>*

Janusz Zygmunt Kaminski již dvacet let patří k absolutní světové kameramanské špičce. To potvrzuje i jeho šest nominací na nejprestižnější filmovou cenu Oscar v kategorii nejlepší filmová kamera udělovanou americkou Akademií filmového umění a věd. Dvě nominace proměnil ve vítězné.



**obr. 2. Janusz Kaminski**

---

<sup>3</sup> KOWALSKA, tamtéž

<sup>4</sup> Janusz Kaminski: Biography. In: *IMDb* [online]. 1990 [cit. 2014-12-10]. Dostupné z: [http://www.imdb.com/name/nm0001405/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0001405/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)

Narodil se 27. června 1959 v malém městečku Ziebice, blízko českých hranic, v Polské lidové republice, rodičům Marianu Kaminskému a Jadwize Celnarové. Otec byl hlavním technologem ve vratislavské továrně na vodoměry. Syn však nešel v jeho stopách. Už od dětství miloval americké filmy: *Vanishing Point*, *Taxi Driver*, *Serpico*, *Easy Rider*, *Midnight Cowboy*. Představoval si mít kariéru jako Roman Polanski.<sup>5</sup> V létě roku 1980 byl na dovolené v Řecku. Když se k němu donesly informace o vlně stávek ve své rodné zemi, rozhodl se zůstat v zahraničí trvale. Po získání politického azylu a několika měsíčnímu pobytu ve Vídni se stěhuje na začátku roku 1981 do Spojených států amerických.<sup>6</sup> Dne 13. prosince 1981 premiér a ministr národní obrany Polské lidové republiky v jedné osobě, generál Wojciech Jaruzelski<sup>7</sup> z obav z protisocialistické kontrarevoluce vyhlásil stanné právo a uzavřel státní hranice.<sup>8</sup> Ve věku 21 let zůstává mladý Janusz mimo domov bez možnosti návratu.

V letech 1982 až 1987 studoval na prestižní Columbia College v Chicagu na katedře filmu a výtvarného umění, kde získal bakalářský titul v oboru filmová kamera. Studium kamery si nevybral náhodou, jeho talent se projevoval hned od začátku: „*Když jsme na fakultě začali natáčet cvičení, první musel napsat scénář, druhý musel film produkovat, třetí musel stát za kamerou, čtvrtý musel hrát. Kreslil pocity. Bylo napsáno v hodnocení k mé kameře. Byl to nejlepší pocit na světě. Poprvé v životě jsem slyšel, že jsem dobrý.*“<sup>9</sup> Magisterský titul ve stejném oboru Kaminski získal na American Film Institute v Los Angeles.<sup>10</sup> Na škole, která byla v roce 2011 vyhlášena<sup>11</sup> jedním ze dvou hlavních magazínů re-

---

<sup>5</sup> Roman Polanski, světoznámý filmař polského původu. Držitel Oscara za film *Pianista* (VB/Francie/Německo/Polsko, 2002)

<sup>6</sup> KOWALSKA, tamtéž

<sup>7</sup> KRATOCHVÍL, Jakub. Generál Jaruzelski vyhlásil v Polsku stanné právo. In: *Neaktuality* [online]. 2010 [cit. 2014-12-10]. Dostupné z: <http://www.neaktuality.cz/zahranici/general-jaruzelski-vyhlasil-v-polsku-stanne-pravo/>

<sup>8</sup> Zásah režimu si vyžádl 90 lidských obětí. 5000 lidí bylo internováno. Byla zrušena svoboda shromažďování, právo na stávkou. Zavedla se poštovní cenzura, zákaz nočního vycházení. Byla vypojena telefonní síť. Válečný stav skončil 22. července 1983. V čele opozice stál pozdější polský prezident Lech Walesa.

<sup>9</sup> KOWALSKA, tamtéž

<sup>10</sup> *IMDb*, tamtéž

<sup>11</sup> Za pozornost stojí, že naše FAMU se umístila na sedmém místě jako druhá škola mimo americký kontinent a jako první škola z Evropy. První školou mimo americký kontinent a třetí školou v celkovém pořadí se stala čínská Beijing Film Academy.

ferujících o dění v zábavním průmyslu - Hollywood Reporter,<sup>12</sup> jako světová škola číslo jedna.<sup>13</sup> Hned Kaminského kameramanský debut z AFI, krátký film Lisa z roku 1988 získal Line Egel Award na filmovém festivalu v Illinois. Na studiích sdílel pokoj s kameramanem italského původu Maurem Fiorem, držitelem Oscara za Cameronův Avatar (Avatar, USA/VB, 2009). Dohromady spolu s přáteli Wally Pfisterem, držitelem Oscara za film režiséra Christophera Nolana - Počátek (Inception, USA/VB, 2010) a Phadonem Papamichaelem, nominován na Oscara za film režiséra Alexandra Payna - Nebraska (Nebraska, USA, 2013), všichni čtyři svou kariéru začínali v nízko-rozpočtových projektech v režii amerického nezávislého filmového producenta Rogera Cormana, držitele čestného Oscara z roku 2009. Janusz na svá studentská léta a na své začátky nezapomněl. Od roku 1993, po natočení filmu Schindlerův seznam (Schindler's List, USA, 1993), dává ve svém štábu prostor čerstvým absolventům z Columbia College nebo ze Státní filmové školy v Lodži. A to na pozice asistentů kamery či gripu.<sup>14</sup>

V Los Angeles nakonec strávil Janusz dlouhých 26 let. Snažil se zachovávat od tohoto města určitý distanc. „*Všichni tam mluví o filmu. Je těžké najít tam kousek normálního života. Ale když opravdu chcete, tak můžete.*“<sup>15</sup>

Filmovou kariéru tedy započal spoluprací na výrobě hororových snímků béčkové kvality. Na konci osmdesátých a na začátku devadesátých let pracuje pro Rogera Cormana nejdříve na asistenčních pozicích, později jako hlavní kameraman. Svůj celovečerní debut si odbyl filmem režiséra Waynea Coea - Grim Prairie Tales<sup>16</sup> z roku 1990. Již zde začínající Kaminski ukazuje, že vizualita se stane jeho silnou stránkou. Hororový příběh se odehrává převážně v noci. Kaminski tak dostal spoustu prostoru pro výtvarnou stylizaci. Využívá k tomu hlavně práci se světly a s barvami. Ve filmu se například objevují principy americké noci. Obecně by však kameře neuškodilo více dynamiky. Do roku 1993 následovalo dalších devět filmů béčkové ale i televizní produkce. Deset celovečerních filmů během tří

---

<sup>12</sup> Druhým prestižním magazínem referujícím o zábavním průmyslu je Variety.

<sup>13</sup> APPELO, Tim. The Hollywood Reporter's inaugural list. In: *The Hollywood Reporter* [online]. 2011-7-27 [cit. 2014-12-10]. Dostupné z: <http://www.hollywoodreporter.com/news/25-best-film-schools-rankings-215714>

<sup>14</sup> Specializuje se na pohybovou a světelnou kamerovou techniku.

<sup>15</sup> KOWALSKA, tatměž

<sup>16</sup> Možno shlédnout zde: <https://www.youtube.com/watch?v=R2IGFCFqGb0>

let to není vůbec špatná bilance. Během téhle doby si Kaminski osvojil spoustu praktických dovedností a nasbíral spoustu zkušeností. Ty mohl později prodat po boku opravdového režiséra. Existuje několik technik, které jsou dnes pro Kaminského typické. Používá mlhostroj a intenzivní ostré světlo, které nechá emitovat přes okno k vytvoření efektních světelných kuželů. Rád experimentuje s kontrastem a hrubším zrnem. Používá pružnější materiály vhodné pro push proces. Taky rád používá pro-mist filtry pro změkčení a efekt halace. Průlom v kariéře Kaminski zaznamenal díky televiznímu snímku režírovaným Diane Keaton<sup>17</sup> - Divoký květ (Wildflower, USA, 1991). Jak později Steven Spielberg poznal, Kaminského oslovil právě pro tento film. Jeho schopnosti si ověřil na televizním filmu Ročník 61 (Class of '61, USA, 1993), který produkoval.<sup>18</sup>



obr. 3. Záběry z filmu Grim Prairie Tales

Od roku 1994 byl členem Americké asociace kameramanů (ASC) až do své rezignace v roce 2006. Důvody rezignace nejsou úplně jasné. Sám Kaminski se k ní nikdy nevyjádřil. V kuloárech se však proslýchá, že se jednalo o gesto spjaté s nespokojeností s přístupem asociace v otázkách rozhodování kolem udílení ocenění.<sup>19</sup> I přes to nebo možná právě proto se Kaminskému dostalo cti, kdy jako první kameraman v historii mohl v roce

---

<sup>17</sup> Uznávanější jako herečka. Bývalá partnerka Woodyho Allena.

<sup>18</sup> Janusz Kamiński. In: *Internet Encyclopedia of Cinematographers* [online]. 2014 [cit. 2014-12-17]. Dostupné z: <http://www.cinematographers.nl/PaginasDoPh/kaminski.htm>

2006 stát na pódiu při předávání slavných Oscarů. A to po boku Jamese Franca<sup>20</sup> a Seta Rogena.<sup>21</sup> Dokonce si s oběma aktéry zahrál v upoutávacím shotu natočeném pro potřeby galavečera, konkrétně v kategorii nejlepší krátkometrážní film.<sup>22</sup> Janusz zde veřejně ukázal, že mu smysl pro humor rozhodně neschází, že mu nedělá problém utahovat si sám ze sebe. Byť je Janusz převážně spojován s celovečerními filmy, okrajově se věnuje i menším projektům. Za kamerou stál například ve videoklipu k písni Alejandro popové hvězdičky Lady Gaga nebo v reklamách režiséra Scotta Hickse.<sup>23</sup> Dokonce sám reklamy režíruje. A to pro nikoho menšího než pro nadnárodní korporace jako VISA či Minolta.



**obr. 4. V roce 2008 Kaminski podporoval Andrzeje Wajdu, který byl nominován na Oscara za film Katyň**

Režijní ambice tak Januszu Kaminskému nechybí. Jejich naplnění však zatím nedosahuje takových kvalit jako je tomu u jeho kameramanského počínání. Bavíme se o top světovém kameramanovi. Myslím, že by se našlo spoustu jedinců, kteří by neváhali a okamžitě brali obdobnou režisérskou kariéru. Ani za ni se totiž nemusí Janusz stydět. Naposledy se angažoval v televizních seriálech, vždy po jedné epizodě. Zlom (The Divide, USA, 2014) i Událost (The Event, USA, 2010) se u diváků shledali s velice kladnou ode-

---

<sup>19</sup> Viz <http://www.cinematography.com/index.php?showtopic=30867>

<sup>20</sup> Americký herec, režisér, scénárista, producent, malíř a model. Za hlavní roli ve filmu 127 hodin (2010) obdržel nominaci na Oscara.

<sup>21</sup> Kanadský stand-up komik, herec, producent, režisér, scenárista a dabér. Držitel ceny Emmy.

<sup>22</sup> Možno shlédnout zde: <https://www.youtube.com/watch?v=UVUnpE6UKSY>

<sup>23</sup> Nominován na Oscara za film Záře (Shine, Austrálie, 1996)



zvou.<sup>24</sup> Má za sebou i dva celovečerní snímky. Ty u širšího publika, bohužel ani u kritiky tolik neobstáli. U hororově laděného thrilleru *Ďábel přichází* (Lost Souls, USA, 2000) mu za kamerou stál jeho přítel ze studií Mauro Fiore. Kaminski ve filmu zpracovává téma vtělení Satana do lidské podoby a jeho sestupu na Zem s touhou zmocnit se vlády nad světem. Snímkem dokázal hlavně jediné. Sjednotit kritiku v záporných recenzích vyjadřujících se o uměleckém nedorozumění. Příběh o mladém manželském páru, jež adoptuje nemocného chlapce, vkomponoval do psychologické dramatu *Hania* (Hania, Polsko, 2007). Zde si za kamerou stál sám. I tenhle film dopadl u kritiky podobně jako ten první. Ve fázi post-produkce je jeho třetí celovečerní film *American Dream*, který natočil v roce 2012. „*Nemám rád stojaté vody. Člověk musí zkusit několik profesí, projít si různé kurzy. Cítit čerstvost. Obohatit své zkušenosti.*“<sup>25</sup>



**obr. 5. Rebecca a Janusz při 81. ročníku předávání Oscarů v roce 2009**

Svůj osobní život Janusz provázal v roce 1995 s o rok starší herečkou Holly Hunter. Během svého šest let trvajících manželství si mohli nad krb vystavit dohromady tři Oscary, neboť i Holly je držitelkou jednoho. Této pocty se jí dostalo v roce 1993 za dnes již legendární ztvárnění němé Ady v eroticky laděném romantickém dramatu *Piano* (The Piano, AUS/NZ/FR, 1993) režisérky Jane Campion. K hlavnímu důvodům manželského rozvratu se Janusz s Holly nikdy oficiálně nevyjádřili. V soudním procesu bylo uvedeno

---

<sup>24</sup> Oba seriály v hodnocení uživatelů CSFD.cz se shodně ustálili na 71%.

“nelze překonat příliš mnoho rozdílností“. V bulvárním tisku se však objevili spekulace o tom, že Holly toužila po dětech o čemž Janusz údajně nechtěl vůbec slyšet. Dnes je otcem dvojčat, které miluje. Matkou je Rebecca Rankin. Reportérka televizní stanice ABC. Kanadská rodačka na sebe upozornila sérii krátkých dokumentů z natáčení Spielbergova filmu Terminál (Terminal, USA, 2004), kde Kaminski dělal hlavní kameru. Manželství spolu uzavřeli 12. ledna 2004. Přesto Kaminski jako opravdový profesionál staví svou práci nad soukromý život. *“Práce je pro mě určitě nejdůležitější věc. Stála mě dva rozvody. Natáčení filmů je nejdůležitější. Stejně tak děti. Kvůli nim ale nemusím být ženatý.“*<sup>26</sup>

## 1.2 Steven Spielberg

*“Jako komerčně neúspěšnější režisér je Spielberg především tvůrcem zábavy a jeho filmy divákům nabízejí únik do jiného světa v nejlepších tradicích Hollywoodu. Jeho vzácný talent mu dovoluje vytvářet dílo s obrovským ohlasem u diváků, který ovšem dlouho nenašel pochopení u Americké filmové akademie.“*<sup>27</sup>



obr. 6. Steven Spielberg přebírá Cecil. B. DeMille Award v roce 2009

<sup>25</sup> KOWALSKA, tamtéž

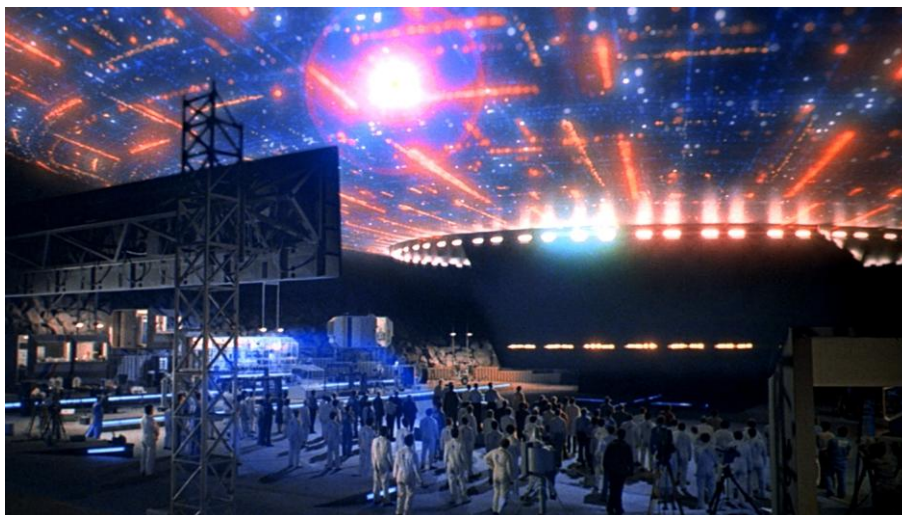
<sup>26</sup> CS. Interview: Janusz Kaminski. *Comingsoon* [online]. 2012 [cit. 2015-01-16]. Dostupné z: <http://www.comingsoon.net/movies/features/97423-interview-janusz-kaminski-and-lois-burwell-on-lincoln>

<sup>27</sup> DUNGEL, Jan a Philip M. TAYLOR. *Steven Spielberg: A - Z*. Brno: Jota, 1994. ISBN 80-85617-28-5.

Narodil se 18. prosince 1946 v Cincinnati ve státě Ohio v Spojených státech amerických. Matka byla klavírní virtuoska, otec elektroinženýr. Díky otcově zaměstnání se museli často stěhovat z místa na místo. Dětství tak Spielberg strávil na mnoha rozličných místech. Ve čtvrti Haddonfield ležící v Camden County ve státě New Jersey, ve městě Scottsdale poblíž Phoenixu, v Arizoně, či v Silicon Valley části San Franciska v Severní Kalifornii. Protože rodina Spielbergova nikdy v těchto místech nesetřvala delší dobu, neměl Spielberg šanci vybudovat si vztah k domovu. To se negativně projevilo na jeho školním prospěchu. Časté stěhování byla těžká zkouška i pro vztah jeho rodičů. Opakované hádky a později i rozvod zapříčinily, že se mladý Steven uzavřel sám do sebe. Východiskem z téhle situace mu byla otcova osmimilimetrová kamera, kterou objevil ve dvanácti letech. Ve filmování se Spielberg našel i přes otcův nesouhlas. Brzy se dostavila filmová ocenění. Už ve svých patnácti letech obdržel svůj první filmový honorář za jeho první film uvedený v kině. A to v hodnotě sto dolarů. Jednalo se o krátký osmi minutový válečný film pod názvem Bojová jednotka (Fighter Squad, USA, 1961). Díky krátkometrážnímu filmu Amblin (Amblin, USA, 1968), který natočil pod hlavičkou studia Universal jako stážista, dostal svou první profesionální smlouvu. Pod svá křídla ho vzal Sidney Sheinberg, viceprezident výroby televizní sekce Universalu. Stal se tak nejmladším režisérem, který kdy pracoval pro významné hollywoodské studio. Ze začátku režíroval hlavně seriály. Průlom přišel s původně televizním filmem Duel (Duel, USA, 1971), kterým prorazil do domácí ale i světové kinodistribuce. Spielbergovi se tak dostává stále větší důvěry. Opravdovou režisérskou hvězdou se stává s uvedením filmu Čelisti (Jaws, USA, 1975). Ty se ve své době staly podle seznamu Variety filmem s nejvyššími příjmy všech dob, než je pokořily Lucasovi Hvězdné války (Star Wars, USA, 1977). Po sedmi měsících však opět kontroval Spielberg s Blízkými setkáními třetího druhu (Close Encounters of the Third Kind, USA, 1977), která se taktéž dostali v příjmech na historický vrchol.<sup>28</sup> Je to zároveň i první Spielbergův film oceněný Oscarem za kameru. Tu měl na starost kameraman s maďarskými kořeny Vilmos Zsigmond.

---

<sup>28</sup> MONACO, James. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, 735 s. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6.



**obr. 7. Blízká setkání třetího druhu**

Psala se tehdy sedmdesátá léta a éra Nového Hollywoodu<sup>29</sup>. Nastupující progresivní mladá generace, mezi níž patřil i Spielberg, byla v rozpuku. I když zrovna Spielberg se spolu s Georgem Lucasem zapřičinili o její zánik. Už finančně veleúspěšné blockbustery Čelisti i Hvězdné války naznačili studiím, jakým směrem se dál vydat, aby jejich zisky opět rostly. Ke slovu se dostávají nové marketingové strategie postavené na merchandisingu<sup>30</sup>, tj. propojování filmu s dalšími médii (př. vydávání soundtracků) a sequelech, tj. pokračování příběhu a vytváření sérií. Právě jednou takovou sérií je i příběh Indiana Jones. S prvním dílem Dobyvatelé ztracené archy (Raiders of the Lost Ark, USA, 1981) přichází Spielberg s novým dobrodružným stylem postaveném na vzorci vycházejícím ze seriálů z čtyřicátých let v Hollywoodu. Film zaznamená obrovský divácký i finanční úspěch, ale ne tak velký jako E.T. - Mimoszemšťan (E.T.: The Extra-Terrestrial, USA, 1982). Ten s výdělkem 792 910 554 USD posouvá hranici komerčně nejúspěšnějšího filmu. Pro zajímavost dnes je na 46 místě. Sladkosti Reese's Pieces, které se ve filmu objevily, se staly první vlaštovkou v dnešních dnech tolik rozšířeného product placementu.<sup>31</sup> Doslova světovou dinománii spouští uvedením Jurského parku (Jurassic Park, USA, 1993). Film postavený na vizuálních efektech opět posouvá hranici historicky komerčně nejúspěšnějšího filmu.

---

<sup>29</sup> Hollywoodská studia dala prostor mladým kreativním filmařům z důvodů ekonomického restartu.

<sup>30</sup> Podpora prodeje. V tomhle konkrétním případě se jedná o vazbu filmu na hračkářský průmysl.

<sup>31</sup> MONACO, tamtéž

S 1 029 153 882 USD je dnes na 16. místě. Ve stejném roce jako Jurský park vstupuje do kin do dnes kritikou nejuznávanější Spielbergův film Schindlerův seznam. Tímto filmem si Spielberg získal respekt intelektuálnějšího režiséra. Film získal sedm Oscarů, včetně dvou Oscarů za režii a kameru. Za ní stál Janusz Kaminski. Jednalo se o první vzájemnou spolupráci, přitom tak úspěšnou. Není se čemu divit, že od té doby Steven Spielberg na svých filmech spolupracuje pouze s ním. Samozřejmě v tomto výčtu záměrně neuvádím všechny Spielbergovy filmy, jen ty nejúspěšnější a nejzásadnější. Před tím, než začal spolupracovat s Januszem se mu za kamerou prostřídalo spousta kameramanů. Všechny měl otipované, neboť se pohybovali napříč jeho působištěm. Byli to kromě již zmiňovaného Vilmore Zsigmonda, Dean Cundey, Douglas Slocombe, Allen Daviau nebo Bill Butler. Ten si v Čelistech například neodpustil použít Hitchcockem proslavenou kombinaci jízdy s transfokací pro zvýraznění pocitu ohrožení, která filmu propůjčila ještě větší dramatickost.

Steven Spielberg se v Hollywoodu neangažuje pouze jako skvělý režisér, ale i jako skvělý producent podobně jako jeho vrstevníci Francis Ford Coppola<sup>32</sup> či George Lucas. V osmdesátých letech stál za sériemi Návrat do budoucnosti (Back to the Future, USA) a Gremlins (Gremlins, USA) nebo za technologicky přelomovým filmem Falešná hra s králíkem Rogerem (Who Framed Roger Rabbit, USA, 1988). Zde se mu podařilo spojit reálný svět se světem animovaných postav. V roce 1994 Spielberg založil z iniciativy Jeffryho Katzenberga<sup>33</sup> s Davidem Geffenem<sup>34</sup> čistě filmové studio Dream Works SKG, bez vstupu nadnárodního koncernu. Jeho cit a uvažování zde hraje významnou roli. Aktivita společnosti se zaměřuje převážně na animované filmy, kdy na svět vynesli úspěšné snímky jako Slepíčí úlet, či sérii se Shrekem. Angažují se ale i v hrané tvorbě.<sup>35</sup>

Na závěr této podkapitoly bych se chtěl pozastavit nad často se objevující polemikou, zda-li je Steven Spielberg opravdový umělec, nebo zda-li je pouze geniálním komerčním stratémem. Jako kameraman bych se nebál podívat se na to z techničtějšího hle-

---

<sup>32</sup> Režisér, producent, scénárista známý pro svou filmovou mafiánskou ságu Kmotr, či pro válečný opus Apokalypsa.

<sup>33</sup> Bývalý manažer The Walt Disney Studios.

<sup>34</sup> Hudební producent (Aerosmith, Cher, Guns N' Roses)

diska. Ztotožňuji se s tezí Waltra Benjamina z jeho slavné eseje Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. Jak už název napovídá, pozastavuje se zde autor nad dopadem moderních technologií na výtvarné umění a jeho postavení v masové kultuře. „U filmových děl není technická reprodukovatelnost vnější podmínkou jejich masového šíření, jako je tomu např. u děl literárních nebo malířských. Technická reprodukovatelnost filmových děl je přímo dána technikou jejich výroby. Ta umožňuje nejen co nejbezprostřednější způsob masového šíření děl, nýbrž si je rovnou vynucuje.“<sup>36</sup> Myslím si tedy, že můžeme s klidným srdcem Stevenovi jeho komerční úspěchy odpustit.



obr. 8. Falešná hra s králíkem Regerem

---

<sup>35</sup> MONACO, tamtéž

<sup>36</sup> BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla*. Vyd. 1. Editor Martin Ritter. Praha: OIKOYMENH, 2009, 335 s. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-278-3.

## 2 SPOLUPRÁCE KAMINSKI A SPIELBERG

Základním kamenem kvalitního filmu je soulad na úrovni všech hlavních pozic. Steven Spielberg si své spolupracovníky velmi pečlivě vybírá. Snaží se obklopovat stále těmi samými, s nimiž má jen ty nejlepší zkušenosti. Léta spolupracuje s hudebním skladatelem Johnem Williamsem.<sup>37</sup> Dále se střihačem Michaellem Kahnem, kterého si dokonce bere sebou i na natáčení, kde spolu debatují nad možnostmi záběrů a jejich návaznosti. Spielberg nechce nechat nic náhodě a proto mu za kamerou v posledních letech stojí Janusz Kaminski. Jejich spolupráce funguje dokonale. Je postavena na vzájemném obohacování a inspiraci. Dohromady jsou schopni daleko lépe překonávat nástrahy realizace filmu a ze scénáře tak těží maximum. Jedná se o kreativní proces postavený na imaginaci dvou mistrů svých oborů.

Kaminského rukopis a jeho způsob uvažování o obraze daly Spielbergovým filmům jednodušší charakter, než tomu bylo před vzájemnou spoluprací. Divák se nyní daleko lépe orientuje v Spielbergových filmech a ví, co může od nich očekávat. Kaminski Spielbergovi zaručuje, že jsou nyní jeho filmy výtvarněji, obrazově rafinovaněji, nad úrovní sice řemeslně zvládnutého, ale šedého hollywoodského průměru. Volbu velikosti záběru, rakursu, použití objektivu, to si většinou dělá Spielberg sám. Kaminski Spielbergovi přispívá přístupem neotřelého kameramana. Nebojí se experimentovat. Překrucuje konvenční postupy. Hledá nové obrazové vyjadřovací prostředky. Nebo naopak, když je potřeba, použije ty staré. Vše pro potřebu tvůrčího záměru.

### 2.1 Schindlerův seznam (Schindler's List, USA, 1993)

Film Schindlerův seznam lze jednoznačně považovat z pohledu Stevena Spielberga za jeho zlomový. Jedná se o projekt, na kterém dlouhodobě pracoval. Už v dobách jeho přípravy věděl, že to bude jeho první opravdu zralý film. Schindlerův seznam je dramatem o holocaustu. Kritika ho považuje za jeden z nejlepších filmů, co byl kdy natočen. Samozřejmě základním kamenem je kvalitní scénář Stevena Zaillian. Ale ani ten sebelepší scé-

---

<sup>37</sup> Jeden z největších filmových hudebních skladatelů všech dob. Získal 5 Oscarů a 49 nominací.

nář není zárukou kvalitního filmu. Aby film vstoupil do historie, potřebuje mít všechny hlavní složky vyvážené. A to se Stevenovi Spielbergovi povedlo. "Řekli mi, že je to low-budget, ale pro mě to byl obrovský budget." směje se Kaminski. "Bylo to 22 milionů USD, to je v Polsku hodně peněz!"<sup>38</sup>

Ne bez významu byl Spielbergův tvůrčí záměr natáčet Schindlerův seznam v Polsku s polským kameramanem. Postava Kaminského však dala této vizi ještě něco navíc. Navrhl film realizovat v odstínech šedi. Hlavní inspirací mu byly staré snímky Romana Vishniaka, rusko-amerického fotografa známého svým zaměřením na kulturu Židů v třicátých letech ve střední a východní Evropě a holocaustu. V jeho práci se odráží humanismus, respekt a pietní přístup ke světu.<sup>39</sup>



**obr. 9. Roman Vishniak - Vstup do Ghetta, Krakow 1937**

*„Kameraman musí pochopit scénář. Bohužel mnozí z nás se často nemohou vzdát touhy vytvořit pěkné snímky. To je omyl! Film je jako život. Ten není vždy krásný. Proto,*

---

<sup>38</sup> BUCHANAN, Kyle. How Steven Spielberg's Cinematographer Got These Eleven Shots. *Vulture* [online]. 11/14/2012 [cit. 2015-01-07]. Dostupné z: <http://www.vulture.com/2012/11/how-steven-spielberg-cinematographer-janusz-kaminski-got-these-shots.html>

<sup>39</sup> V roce 1983 vydal knihu *Ztracený svět*, jednu z prvních obrazových dokumentací židovské kultury ve východní Evropě.



*abyste byli schopni zobrazit realitu ve studiu, musíte ji mít v oku. Reálné obrazy světa.*<sup>40</sup> Vyjadřuje se Kaminski k uchopení scénáře. Z těchto důvodů byl Schindlerův seznam záměrně realizován prostřednictvím nákladných efektivních technických opatření. „*Snažil jsem se dosáhnout hrubosti zrna a tvrdosti kontrastu. Přistupoval jsem k filmu jako bych ho realizoval v padesátých letech. Nízká světelná hladina, bez jízdy a stativu. Nedostatky v pohybu kamery, měkkost kontur, dávají filmu hodnoty hlubšího realismu.*“<sup>41</sup> Právě v padesátých letech byl v Hollywoodu populární tzv. Film noir. Inspirace v Kaminského práci se světlem je na filmu opravdu patrná. Neortodoxní přístup k Schindlerově seznamu odděluje tento film od všech předešlých snímků Stevena Spielberga. Nikdy před tím nedal tolik prostoru ruční kameře. Odpoutání kamery ze stativu dává filmu dokumentárnější ráz. Navíc se ke slovu dostává dekompozice a delší aranžované záběry. Díky nim se mnohdy nemůžeme ubránit pocitu, jako bychom byli opravdu součástí děje. Obzvláště hluboký zážitek si odneseme ze scén násilné deportace z Ghetta nebo z výjevů koncentračního tábora.



**obr. 10. Kaminského práce s barevným akcentem**

Byť se Kaminski rozhodl natočit film na černobílou emulzi, přece jenom práci s barvou neopustil. Film totiž začíná barevně. Až se zhasnutím plamene svíčky při židovském obřadu se film symbolicky přes dým dostane do odstínů šedi. Do minulosti. Ke konci

---

<sup>40</sup> MICHALAK, Bartosz. *Polskie Oscary*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2000, 263 s. ISBN 83-7255-564-8.

filmu opět plamen svíčky hoří barevně. Pouze plamen. Vše kolem je stále černobílé. Stejně tak v případě malé holčičky, které Kaminski v postprodukcí nechal pomoci rotoscopingu<sup>42</sup> obarvit kabátek na červeno. Nejedná se o žádný umělecký výstřelek. Tenhle krok má své opodstatnění. Už ve scénáři byl kladen důraz na to, aby se divák s holčičkou mohl ztožnit. Díky barevnému kabátku jsme schopni tuto holčičku identifikovat v celé délce filmu. Na příkladu osudu jednoho děvčátka si můžeme velmi živě představit veškeré krutosti války. Při násilné fašistické deportaci lidí z židovského ghetta, ona holčička bloudí po ulici. Postava Oskara Schindlera ji zdálky sleduje. Nejprve ve velkém celku, pak se ji kamera začne věnovat detailněji. Velmi působivě vypadá záběr z výšky očí holčičky, kdy se ztrácí ve spleti nohou dospělých. Po sléze se jí daří uniknout z dohledu a schová se tak, jak to vystrašené děti často dělají, pod postel. Bohužel během pokračování děje jsme právě díky akcentovanému kabátku schopni děvčátko identifikovat mrtvé na pojízdných márách. V případě použití barvy taky velmi sugestivně na člověka zapůsobí závěrečná barevná reálná dokumentární scéna, kdy se zástupy těch který Schindler zachránil a jejich potomci, sklánějí nad jeho hrobem.



**obr. 11. Kaminského práce s barevným akcentem**

Film ohraničují dvě sekvence odehrávající se převážně ve velkých detailech. Je to hned jedna z prvních scén na začátku filmu, kdy se polští lidé s židovskými kořeny

---

<sup>41</sup> MICHALAK, tamtéž

hromadně registrují úředníkům na perónu vlakového nádraží. Druhá scéna, záběrově stejně řešená, se odehrává v okamžiku sepisování seznamu těch, jíž se nebude týkat deportace do Osvětimi. V obou případech hraje hlavní tempo-rytmickou roli psací stroj. Paralela mezi oběma scénami je díky stejnému kameramanskému přístupu víc než jasná.



obr. 12. Caravaggio - Povolání svatého Matouše



obr. 13. Caravaggio v podání Kaminského

Kaminski je vzdělaný člověk. Při transformování scénářů do obrazové podoby se snaží vždy přidat nějakou nadhodnotu. Inspiraci hledá kromě jiného i ve studiu umění.

---

<sup>42</sup> Animační technika překreslování filmových políček s již natočenou hranou scénou.

Jestliže ho k černobílé emulzi přivedly fotografie Romana Vishniaka, inspiraci k jednotlivým konkrétním scénám možná podvědomě našel v dílech starých malířských mistrů. Při sledování jeho práce jsem si nemohl nevšimnout odkazů na Jana Vermeera van Delfta, v jehož dílech stejně jako v práci Kaminského, hrají velkou roli okna. Nemohl jsem si nevšimnout i odkazů na Caravaggia. Oba dva barokní malíři byli mistři kompozice i práce se světlem. Každý z nich k němu přistupoval svým originálním způsobem. Caravaggia dnes dokonce považujeme v přístupu k malbě svých obrazů za jakéhosi předchůdce filmového svícení. Podobenství s jeho obrazem Povolání Svatého Matouše<sup>43</sup> je ve filmu asi nejčitelnější. Jedná se o scénu, kdy Schindler diktuje, "povolává" vyvolené a jako bůh rozhoduje o jejich životu, či smrti. V mistrovském díle Caravaggia scéna zachycuje děj jednoho verše z Matoušova evangelia: „*Když šel Ježíš odtud dál, viděl v celnici sedět člověka jménem Matouš a řekl mu: "Pojď za mnou!" On vstal a šel za ním.*“<sup>44</sup> Nejedná se samozřejmě pouze o dějovou souvislost, zásadnější v tomto případě je ta vizuální. Kompozice a práce se světlem.

Jak už bylo několikrát řečeno, film je natočený černobíle. Otevřela se tak Kaminskému možnost větší variability s prací se světelnými poměry a hrou světla a stínů. V tom si samozřejmě pomáhá všemi možnými technickými prostředky. Nezastupitelnou úlohu v jeho přístupu k zpracování tématu hraje Pro-mist filtr.<sup>45</sup> Jedná se o zvláštní druh difusního filtru. Jeho hlavní účinek spočívá v celkovém snížení kontrastu obrazu, vyhlazení a změkčení. Zvláštností Pro-mist filtrů je ztráta detailu v celém rozsahu obrazu, což způsobuje u světelných zdrojů efekt halace. Díky tomu dává snímaným scénám zvláštní atmosféru. Právě pro tuhle atmosféru si tento druh filtru Kaminski oblíbil. Exemplárním příkladem použití Pro-mist filtru je scéna modlení se těsně před začátkem násilné deportace z Ghetta. Zároveň si můžeme všimnout paralely s obrazem Jana Vermeera *Dívka u okna čtoucí dopis*.<sup>46</sup> Ten měl Pro-mist filtr ve štětcích.

---

<sup>43</sup> Originál visí v Contarelliho kapli Kostela San Luigi dei Francesi v Římě.

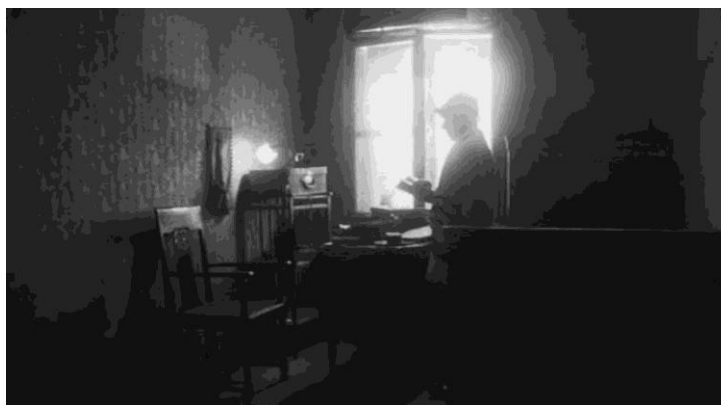
<sup>44</sup> CARSON, D. A.; MOO, Douglas J. *Úvod do Nového zákona*. Praha: Návrat domů, 2008. 700 s. ISBN 978-80-7255-165-1.

<sup>45</sup> Tiffen Filters And Lens Accessories. *Tiffen* [online]. 1998 [cit. 2015-01-08]. Dostupné z: <http://www.tiffen.com/promist.htm>

<sup>46</sup> Originál visí v Gemäldegalerie Alte Meister v Zwingeru v Drážďanech.



obr. 14. Dívka u okna čtoucí dopis



obr. 15. Scéna s modlením

Závěrečná scéna celé sekvence deportace. Noční likvidace těch, kteří se odmítli přizpůsobit násilné manipulaci, je velmi výtvarným a působivým počinem. Zároveň je typickou ukázkou toho, jak se pomocí práce kameramana dá povýšit několik vět ve scénáři na opravdový sugestivní zážitek, byť se jedná o tak otřesnou situaci. Celou scénu povyšuje

i zvuková složka. Sekvence je podbarvena diegetickou hudbou Johanna Sebastiana Bacha,<sup>47</sup> byť se dva příslušníci SS při pokusu o konverzaci s jejich kolegou, který se místo zabíjení raději věnuje pianinu, shodují, že se jedná o Mozarta. I zde lze spatřit rafinovanost scénáře Stevena Zailliana. Kaminski se v této scéně rozhodl, že hlavním světelným zdrojem bude zbraň. Střílející samopal. A funguje to náramně. Místo naturalistických jatek, si vystačíme se světelnými eufemizmy. Vyvražďování se odehrává na zdech ve stínohrách. Vše směřuje k opravdovému vyvrcholení. To když v prvním plánu vidíme unuděného a unaveného Amona Götha, velitele koncentračního tábora Krakow-Plaszow a celé právě probíhající akce. Ten dění kolem sebe jen suše a nezaujatě komentuje. Jeho postoj je v dokonalé antitezi s dějem za jeho zády. V druhém plánu za ním je dům, s okny zahaleny ve tmě. Jen výstřel je rozzáří. Každé rozzářené okno znamená smrt člověka. Odehrává se tak před námi jakási dekadentní světelná show, kterou ještě umocňuje změna záběru na velký celek, kdy vidíme celou čtvrť se stejným efektem a hudba se vytrácí do dálky...



**obr. 16. Smrt na dlani**

Při sledování filmu si nejde nevšimnout častých přepalů v oknech. S přepalem se zde pracuje jako s tvůrčím prostředkem. Hlavní světlo i kontra světlo, kterého je ve filmu velmi mnoho, je mnohdy také s přepalem. Kontra světlo je pro Schindlera typické. Postavy se tak dokonale vypichují a klade se na ně zvláštní důraz. Tento výtvarný pro-

---

<sup>47</sup> Johann Sebastian Bach - Anglická suita č.2 A moll, BWV 807

středek můžeme vnímat i jako vyjádření určité aureoly. Např. ve scéně, kdy Schindler večeří se svou manželkou. Protagonista i antagonist je ve filmu jasně dán. I to se muselo odrazit v přístupu svícení k oběma dvěma. Pro Götha je typické boční osvětlení. V rozdílném a dramatickém poměru se odráží jeho rozpolcenost.

Dalším tvůrčím prostředkem, s kterým Kaminski ve filmu pracuje je odraz obrazu v reflexních materiálech. Zvláště v závěrečné scéně působí velmi symbolicky, když z odrazu v okně odjíždějícího auta, ve kterém vidíme všechny zachráněné, nám přeostržení umožňuje na dobro oddělit Schindlera od svých "židů". Podobně jak nám je v začátcích filmu stejná technika pomohla se Schindlerem spojit, když je pozoroval z okna své kanceláře.



obr. 17. "Schindlerovi židi"

Dle úvahy Benjamina Waltera není filmový herec ničím jiným než jen pouze součástí kompozice stejně jako všechny ostatní rekvizity. „Auru, která je na scéně okolo *Macbetha*, nelze oddělit od aury, která pro živé publikum obklopuje herce, jenž roli vytváří. Zvláštnost záběru ve filmovém ateliéru tkví však v tom, že namísto publika staví aparaturu. Aura, která obklopuje představitele, tak nutně mizí – a současně s ní i aura představovaného.“<sup>48</sup> Já osobně bych byl v takovém tvrzení zdrženlivější, neboť ze způsobu, jakým byl Liam Neeson, představitel Oskara Schindlera režijně veden a jakým způsobem byl aparaturou snímán, jsem z něho auru rozhodně cítil a ne jen z něho. Řekněme, že opravdoví mistři umí vykouzlit auru i kolem filmového herce.

## 2.2 Ztracený svět: Jurský park (Lost World: The Jurassic Park, USA, 1997)

Na rozdíl od Schindlerova seznamu je Ztracený svět zcela bezvýznamný film se slabým scénářem a do očí bijícím konstruktem. Vzhledem k postavám Spielberga a Kaminského bych ho označil za mistrovské béčko. Jedná se o velmi, velmi slabé pokračování Jurského parku (Jurassic Park, USA, 1993), který se stal světovým hitem, hlavně pro na tehdejší dobu nevídaném užití počítačové animace.

Úkol na tomhle filmu byl pro Kaminského jasný. Nevybočit z již nastoleného standardu předešlého dílu, na kterém dělal Dean Cundey. Je třeba si uvědomit, že Jurský park byl blockbuster se vším všudy. Vše na filmu bylo podřízeno jen a jen diváckému úspěchu. Proto i jeho pokračování bylo zaměřeno pouze na výdělek. Když si odmyslíme náročnost počítačové animace, znamená to, žádné velké experimentování, žádné velké umění. Poměrně jednoduchá práce. Sám Kaminski se nechal slyšet, že díky téhle skutečnosti nebyl vůbec pod tlakem. Situaci bere s humorem: *"Peníze vydělal už první díl, takže lidé jsou mnohem uvolněnější."*<sup>49</sup> Důležité bylo pro něho zachovat stejnou barevnost a vizuální strukturu záběrů.



obr. 18. Kaminského stínohra

Protože se bavíme o Januszi Kaminskim a Stevenu Spielbergovi je jasné, že film musí mít vysokou vizuální úroveň. A taky ji má. Příroda i atmosféra pralesa je skvěle vy-

---

<sup>48</sup> BENJAMIN, tamtéž

<sup>49</sup> BUCHANAN, tamtéž



kreslena. Janusz si pomáhá rozbřesky, mlžnými opary. Svou nezastupitelnou roli ve filmu hraje i voda, která dramatické scény umocňuje, stejně jako tma, v níž se většina klíčových scén odehrává. *"Je to strašidelný film, takže jsme mohli být trochu víc tmavší, žánrově spíš blíž k hororu."*<sup>50</sup> I zde se hojně objevuje kontra světlo, které má převážně modrou barvu na rozdíl od oranžově nasvíceného prvního plánu. Celkově Kaminski rád buduje prostor pomocí rozvržení plánů do několika rovin. Rád umisťuje před objektiv postavy či různé objekty. Ze scén, které mě zaujaly, bych chtěl vypíchnout tu, kdy se děj odehrává v karavanu, který visí z útesu. Kaminski se zde mistrně vypořádává s vertikální rovinou. Vypomáhá si k tomu netradičními úhly a rakursy, což je pro něho typické. Reálnou akci kombinuje s počítačovou animací. Např. prskání skla pod Julianne Moore. Obzvláště působivá je interakce mezi herci, kdy Julianne Moore leží na praskajícím skle. Je to přesně to místo, kde Kaminski použije rozložení plánu díky hloubce ostrosti.



**obr. 19. Kaminski a Julianne Moore ve vertikální rovině**

CGI<sup>51</sup> speciální filmové efekty měl v tomto, stejně jako v předešlém díle na starost legendární specialista Dennis Muren, který kromě Spielberga spolupracoval i s Jamesem Cameronem či Georgem Lucasem na filmech Terminátor 2 (Terminator 2: Judgment Day, USA/Francie, 1991) a Hvězdných válkách (Star Wars, USA, 1977). Za svou dlouhou kariéru získal šest Oscarů. Při spolupráci na Jurském parku, jeho dinosauři odstartovali novou éru

---

<sup>50</sup> BUCHANAN, tamtéž

<sup>51</sup> Computer-generated imagery - počítačová animace.

filmové trikové technologie. Díky němu si mohl Kaminski dovolit v pokračování Jurského parku víc, než jeho předchůdce. *"Umožnil mi natáčet proti slunci, nebo komponovat dinosaur jen jako siluety, nebo pohybující se proti jasnému světlu. Toho bylo dřív těžké dosáhnout, protože počítačová animace byla ještě v začáteční fázi."*<sup>52</sup> Dále Kaminski ke svému působení na pokračování Jurského parku poznamenává: *"Realizace Ztraceného světa byla pro mě velká zkušenost, protože jsem nikdy před tím nedělal CGI film. Ne, že by celý film byl tvořen pomocí CGI počítačové animace. Trikových záběrů ve scénáři bylo 150 nebo 200. To bylo něco ve své době. Ted' je to jen normální film."*<sup>53</sup>

### 2.3 Amistad (Amistad, USA, 1997)

Stejně jako v roce 1993 i v roce 1997 vynáší Steven Spielberg na světlo dva filmy. Kromě již zmiňovaného Ztraceného světa je to právě Amistad. Podobně jako Schindlerův seznam mělo jít o jakési vyrovnání intelektuálnějšiho tvůrčího dluhu, vzhledem k realizaci pouze komerčního snímku v jednom a tom samém roce. Tentokrát však Amistad takový rozruch jako Schindlerův seznam nevyvolal. Jedná se o silný dramatický příběh z americké historie zabývající se otázkou rasových práv v období kolonizace. Spielberg si vybral těžkou látku, ve které sice jako režisér uspěl na výbornou, ale téma filmu nebylo tolik přitažlivé, jak by se mohlo na první pohled zdát. Proto film u diváku nevyvolal očekávanou odezvu.

Kritika ocenila film čtyřmi nominacemi na Oscara. Žádná z nich nebyla proměněná. Pro Kaminského je důležité, že jedna byla za kameru. Odvedl totiž na filmu kus kvalitní práce. Klasický historický příběh pojal velmi neotřele a vysloužil si za to právem pozornost kritiky. Z řemeslného hlediska je film opravdu vizuálně podmanivý. Jeho vzhled posunul díky vyvolávacímu procesu ENR Technicolor.<sup>54</sup> Ten mu umožnil kontrastnější obraz s jemnější kresbu v černé. V případě práce s herci s tmavou pletí je to víc než na místě, zvláště když se děj odehrává z velké většiny ve tmě. Účinek ENR mírní pečlivým užitím kouře

---

<sup>52</sup> BUCHANAN, tamtéž

<sup>53</sup> BUCHANAN, tamtéž

a ořezáním optické hustoty filmového materiálu. *“Dělal jsem srovnávací testy s “flashováním”<sup>55</sup> a bez něho. Zjistil jsem, že ENR se stává velmi úhledným a elegantním. Je to velmi krásné, ale pokud uberete D-min o deset nebo patnáct procent obraz se stává odvážnějším, což splňovalo můj pohled na příběh. Hned po přečtení scénáře jsem věděl, že příběh požaduje kameru, která nebude moc hezká. Nechtěl jsem se dostat do klišé historického žánru. Film je o povstání otroků v roce 1830. Bylo by chybou použít osvětlení podporující romantické představy. Je to velmi tvrdý a emocionální příběh. Tito lidé byli uneseni, svázáni jako dobytek na otrokářské lodi, kde strávili mnoho dní před tím, než je chytlo námořnictvo a poslalo je do opravdového vězení. Byli podchlazení, trpěli hladem. Cítil jsem, že osvětlení musí podpořit děj.”<sup>56</sup>*



**obr. 20. Steven Spielberg, Anthony Hopkins a Morgan Freeman v procesu natáčení**

Výsledek je o to působivější, že díky přísným požadavkům producenta, musel být celý film natočen za, pouhých 48 dnů. Komplikací hlavně byly námořní scény. Některé z nich byly pořízené v Tichém oceánu a některé z nich byly simulovány s maketou lodě na pozadí. Při komentování kameramanských schopností Kaminského Spielberg poznamenal: *“Janus, jako kameraman není žádný „One size fits all“ on je mnohem víc chameleonem. Každý příběh, na kterém dělá, vezme velmi vážně. Značí si poznámky do skriptu.*

---

<sup>54</sup> Patentovaný barevný, pozitivní vyvolávací proces, původně vyvinut Ernestem Novellem Rimem, operátorem v laboratořích Technicolor Řím, pro potřebu kameramana Vittoria Storara k filmu Rudí (Reds, USA, 1981). Více na: <https://www.theasc.com/magazine/nov98/soupujour/pg2.htm>

<sup>55</sup> Anglický výraz pro korekci optické hustoty filmového materiálu.

Vypráví kameramanský příběh na úrovni spisovatele či režiséra. Navrhne postupy v závislosti na rytmu a potřeb příběhu. Kvůli tomu bude z jeho rukou vypadat úplně jinak Jerry Maguire (Jerry Maguire, USA, 1996) a jinak Ztracený svět. V průběhu své kariéry, dal Janusz dohromady úžasnou kolekci vzhledově naprosto odlišných obrazů.<sup>57</sup> Abyste mohli spolupracovat se Spielbergem, musíte se přizpůsobit. Kaminski a jeho tým vymysleli sadu předem utvořených světelných konstrukcí, postavených na difusních rámech. Ty mohly být nasazeny velmi rychle a efektivně. Velmi rychle a efektivně jste také dostali měkký a příjemný hlavní zdroj světla. Pro mě nejsilnější částí filmu je hned jeho expozice. Kaminski začíná velkými detaily. Oči, pusa, prst v dramatickém kontra osvětlení v temnotě podpalubí otrokářské lodi. Venku zuří bouře. Je noc a prší. Blesky akci rytmizují. Jejich světlo nám pomáhá lépe se orientovat. Místy vše zalije tma. Krůpěje potu stékají po tváři, spolu s hlubokým dechem umocňují otrokovo snažení. Záměrně nevidíme celek s postavou. Velké detaily nám nechávají prostor pro imaginaci. Můžeme si připadat, jako kdybychom sledovali počínání zvířete. O to muselo Kaminskému bezesporu jít, neboť jedna z hlavních dějových linií je právě proměna otroka, s kterým se zachází jako se zvířetem v kultivovaného člověka se svými právy. Kaminski si tyhle věci uvědomuje a je mistrem v jejich transformování do obrazové řeči. Z modře laděné scény vystupuje barva krve. Atmosféru dokresluje hutný zvuk hromů. Jsme svědky opravdu emotivního výjevu. Boje jedince za svobodu. Na řadu přichází Kaminského záliba v netradičních rakursech. Extrémní pohled otrokovi přidává na dominanci v okamžiku, když se mu podaří vytáhnout hřebík, o který tady celou dobu jde. Animalizace postav pokračuje i ve způsobu, s jakým se vypořádají s posádkou lodi, když se jim podaří osvobodit. Na palubě, kam se děj přesune se rozpoutá hotové peklo. V drammatizaci scény zde velkou roli hraje voda. Padá déšť, jenž je kontra nasvícením zvýrazněn. Vlny doráží na palubu. Opět ke slovu přichází dominance z pohledu. V momentu, kdy hlavní postava filmu vytahuje meč z břicha kapitána. Okamžitě je čitelná paralela s hřebíkem v podpalubí.

---

<sup>56</sup> *American cinematographer*. US: American Society of Cinematographers, 1920, roč. 78, č. 6. ISSN 0002-7928.

<sup>57</sup> *American cinematographer*, tamtéž



**obr. 21. Vítězná dominance**

Velmi působivá je i scéna, která krátce navazuje na úvodní. Jsme na palubě lodi. Všude je klid. Hlavní hrdina pozoruje hvězdy. Najednou se hvězdy začnou otáčet a on si uvědomí jejich význam v otázkách navigace. Opět díky extrémním rakursům si můžeme tuhle scénu z výtvarného hlediska opravdu užít. Skvělá ukázka toho, jak i v hollywoodském filmu můžeme uplatnit inspiraci v tolik oblíbené technice mnoha fotografických amatérů. To když mají radost, že se jim na fotografiích díky dlouhému času vyobrazí kružnice kolem Polárky. Na druhý den hlavní hrdina již suverénně řídí loď. Stojí na přídi a ukazuje do západu slunce. Tahle situace se opakuje i na konci filmu. V obou případech se zamyslíme nad tím, co ho v budoucnu čeká.

Kaminski pro dramtizaci děje maximálně využívá prostředí, v kterém se scéna odehrává. Např. když se členové námořnictva snaží na volném moři odchytnout hlavního hrdinu. Kaminski ho nechá plavat do západu slunce. Nejen že to dobře vypadá, ale má to i hlubší symbolický význam. Stejně jako využití hlubiny pod ním, když se do ní noří, protože zrovna prohrává svůj boj. Nakonec se podaří hlavního hrdinu uvěznit za mříže. Tato scéna končí detailním záběrem na jeho plačící oči. Střihem se dostáváme do Španělska. Ve stejné velikosti záběru vidíme oči panenky. Do záběru se dostane jídelní nůž a v jeho odraze vidíme oči infantilní Isabelly II, královny Španělska. Odras od reflexivních ploch je jedna z oblíbených technik Kaminského. Nemůže proto chybět v žádném jeho filmu. Kromě téhle situace ho i vtipně užil v objektivu fotoaparátu v okamžiku zvětšování prezidenta s novým soudcem.



**obr. 22. Vtipné řešení kompozice**

Ve filmu užil i další pro něho typické prvky. Jak již bylo řečeno, záběry povyšuje kouřem. Okna jsou opět přesvícená a do tmavších interiéru z nich prostupují efektní světelné paprsky. Barevně buduje prostor užitím doplňkových barev. I zde v naprosté většině záběrů je přední plán v oranžových odstínech a zadní plán v modrých. Scénám samozřejmě tiskne určitou barevnou teplotu. Záběry z pobytu otroků v Americe jsou ve studených tónech. Za to vzpomínky na domov, na Afriku jsou daleko teplejší. Kaminski si ve filmu hraje i se symboly. Když přijde orodovat Theodore Joadson, bojovník proti otroctví v podání Morgana Freemana, za bývalým prezidentem Johnem Quincy Adamsem v podání Anthonyho Hopkinse, drží v ruce Hopkins malý květináč s keříkem růže, ale bez květů. Když se od něj Freeman dozvídá, že výkonná a zákonodárná moc jsou konspiračně propojeny, zohavený keřík v ruce Hopkinse se stane dominantním prvkem v obraze. Když si posléze Freeman vyslechne z úst Hopkinse radu, která dává naději ve zvrát, posune Hopkins květináč do paprsků slunce. Kde jinde by se měla květina vzpamatovat, když ne tam. Kaminski i v tomhle filmu dbá na vybudování filmového prostoru přesným umístěním objektů a hereckých představitelů v obraze. Příklad vzorné kompozice se objevuje ve scéně pohřebního rituálu ve vězení, kdy Kaminski díky téhle pečlivosti vytvořil linie vedoucí k hlavnímu objektu zájmu.



**obr. 23. Vzorná kompozice v podání Janusze Kaminského**

Ani v tomhle filmu se Kaminski neobejde bez Pro-mist filtru. Na rozdíl od Schindlerova seznamu ho nyní používá daleko méně. Aspoň ne tak silně. Velmi symbolicky působí použití filtru ve spojení s biblí. Výjev předchází okamžiku procitnutí hlavního hrdiny v otázce uvědomění si svých práv. Vstane z lavice a v kontra světle, které symbolizuje okamžik osvětlení, se dožaduje stejných privilegií, kterým se dostává všem lidem v civilizovaných společnostech. Dožaduje se toho, čím se Amerika ve své propagaci nejvíc ohání. Dožaduje se svobody.

## **2.4 Zachraňte vojína Ryana (Saving Private Ryan, USA, 1998)**

Co se nepodařilo Kaminskému při nominaci na Oscara s filmem Amistad, vynahradil si o rok později s filmem Zachraňte vojína Ryana. K realizaci filmu totiž přispěl takovým dílem, že ho kritika odměnila zlatou soškou. Druhou v jeho kariéře. Druhého Oscara za režii získal i Steven Spielberg.

Zachraňte vojína Ryana je válečné drama z období druhé světové války. Smyšlený děj pojednává o zvláštní záchranné akci, odehrávající se ve Francii na pozadí bitvy o Normandii. Její začátek se uskutečnil v "den-D", operací s krycím jménem Overlord. Do dějin se zapsala jako zlomová. Psal se rok 1944 a 6. června započala prohra Německé říše.

Přípravná fáze filmu se nečekaně a razantně zkrátila rozhodnutím Stevena Spielberga realizovat mezi Ztraceným světem a vojínem Ryanem navíc film Amistad. I tak strávil Kaminski nad kamerovými testy čtrnáct dnů, před tím než odletěl do Anglie, kde se

většina filmu natáčela. Po příletu Kaminski strávil další týden testováním. Uvědomuje si, že je to právě toto období, které rozhoduje o budoucím vzhledu filmu. Navíc si uvědomuje, že všechny testy jsou zbytečné, pokud má režisér strach, nebo nechápe důležitost obrazové stránky filmu.<sup>58</sup> *“Když jsem četl scénář jako příběh, emocionálně jsem na něj reagoval. Mám představu o tom kdo jsou postavy a kam se ubírá děj. Pak si musím představit jak bych mohl vyprávění vylepšit prostřednictvím vizuálních vjemů. Příběh automaticky určuje, jak ho budu svítit. Možná to zní jednoduše, ale není. Protože je to můj osobní výklad. Tento výklad je založený na mé vlastní životní zkušenosti, estetice, vzdělání a znalostí, které pomáhají formovat mé chápání příběhu. V rámci previzualizace mohu odstoupit od smlouvy, když se neztotožňuje má představa se scénářem. Možná jsem přesně nevěděl, jak bude voják Ryan vypadat, ale věděl jsem, že nechci, aby vypadal jak Ztracený svět, který měl tvrdé světlo a kontrast. Tím, že odstraním některé vizuální styly, zúžím i koncept filmu. Pak musím udělat hodně výzkumu. Hledám v knihách, obrazech. Sleduji jiné filmy. Přemýšlím nad barevnými schémata, kompozici a pohybu kamery, které bych chtěl ve filmu použít. Všechny tyto volby vychází z toho, co je napsáno ve scénáři. Později v preprodukcí, začnu dělat testy, abych zjistil jak dosáhnout odpovídajícího vizuálního stylu za použití různých kamerových technik. Například, i když voják Ryan není pravdivým příběhem, je to o velmi reálné situaci. S druhou světovou válkou a invazí v Normandii jsme všichni seznámeni. Některé historické skutečnosti jsem musel splnit. A samozřejmě, spousta našich znalostí z této války pochází ze záběrů válečných fotografů, nebo dobových filmů, jako například propagandistické filmy Leni Riefenstahl.”<sup>59</sup>*

Spielberg a Kaminski zpočátku uvažovali nad tím, že by voják Ryan mohl být taktéž monochromatický, stejně jako Schindlerův seznam. V jehož případě to byla bezesporu správná volba. Jedním z důvodů je i to, že většina nacistických zvěrstev byla zdokumentována černobíle. Co se týče uchopení druhé světové války z širšího hlediska, dochoval se i barevný materiál. Legendární hollywoodský režisér George Stevens, který za druhé světové války vstoupil do americké armády, kde vedl filmovou jednotku pod velením generá-

---

<sup>58</sup> BUCHANAN, tamtéž

<sup>59</sup> *American cinematographer*. US: American Society of Cinematographers, 1920, roč. 78, č. 8. ISSN 0002-7928.



la Eisenhowera, zdokumentoval den D v barvě. Jeho záběry byly v roce 2008 označeny americkým národním filmovým registrem za základní vizuální materiál z druhé světové války. I kvůli tomu se nakonec oba tvůrci rozhodli realizovat film barevně. Navíc se shodli, že opětovné využití černobílé při dalším filmu z druhé světové války by bylo poněkud krátkozraké. Dalším důvodem pro použití barvy byl i záměr pracovat s barvou krve.<sup>60</sup>



**obr. 24. Den-D v barvě z rukou Georga Stevense**

Stejně jako v případě Amistadu i v Ryanovi se rozhodl Kaminski pro využití vyvolávacího procesu ENR. To byl i hlavní důvod jeho rozsáhlých testů. Starost mu dělala právě barva krve. Jak vynikne na uniformách i na půdě. *“V souvislost s ENR procesem všichni mluví o tom co dělá ve stínu, že ho dělá hlubším a bohatším. Nikdo ale nemluví o tom, co dělá ve světlech a barvách. Pokud porovnáte záběry s ENR a bez, zjistíte, že díky procesu ENR je oblečení mnohem ostřejší, textura i vzor tkaniny jsou mnohem čitelnější. V případě uniforem je to velmi prospěšné. Jejich okraje i přilby jsou ostřejší. Proces taky působí na kovové povrchy i povrch vody. Začne vám připadat jak rtuť. Je to nádherné!”<sup>61</sup>*

Metaforu a realismus hledal Kaminski v jednom z jeho hlavních inspirátorů, kterým nebyl nikdo jiný, než známý válečný fotograf Robert Capa, který den D z bezprostřední blízkosti zdokumentoval. Jeho asistent však při vyvolávání osvítil svitky filmů, takže fotografie utrpěly na obrazové kvalitě. Vznikl dvojitý obraz a siluety vojáků

---

<sup>60</sup> MICHALAK, tamtéž

<sup>61</sup> *American cinematographer*, tamtéž

se rozostřily. V dvojitém obrazu spatřil Kaminski duše umírajících vojáků.<sup>62</sup> Díky téhle interpretaci se dá paradoxně říct, že nedbalost asistenta Capovi fotografie ještě povýšila. Kaminski ve stádiu preprodukce se Spielbergem své nápady moc nekonzultoval. V jednu chvíli chtěl, aby se úvodní scéna filmu odehrávala ve vizuálním stylu válečných kameramanů, kteří byli vybaveni 16 mm kamerou. *“Steven je velmi vizuálně orientovaný režisér a je ochoten přijmout některé experimenty, ale má také smysl pro to, co je příliš daleko!”*<sup>63</sup>



**obr. 25. Fotografie Roberta Capy z vylodění v Normandii**

Stejně jako bitva o Normandii započala vyloděním na plážích severní Francie i samotný film začíná touhle událostí. Rekonstrukce takové bitvy si vyžaduje spoustu prostředků a úsilí. Kaminskému se Spielbergem se to podařilo nejvěrohodněji i nejnaturalističtěji v historii filmu. Celá sekvence má dvacet pět minut. *“Chtěli jsme vytvořit iluzi, že se s vojáky vylodilo i několik válečných kameramanů.”*<sup>64</sup> Aby takovou iluzi Kaminski vytvořil bylo třeba podniknout některá opatření. Za prvé, rozhodl se použít starší objektivy, které se používali ve čtyřicátých letech. Je jasné, že tyto skla jsou méně kvalitnější než dnešní výrobky. Při bližší analýze Kaminski zjistil, že v ostrosti takový rozdíl není, i když tam samozřejmě jsou nějaká zhoršení. To, co tyto objektivy opravdu odlišuje od těch dnešních, je změna v kontrastu a v podání barev. Kontrast je mnohem plošší. Bez antireflexní vrstvy

---

<sup>62</sup> MICHALAK, tamtéž

<sup>63</sup> *American cinematographer*, tamtéž

<sup>64</sup> *American cinematographer*, tamtéž

vstupuje světlo do objektivu a všude se odráží, takže obraz se stává trochu mlhavější, ale stále ostrý. Navíc je objektiv mnohem náchylnější pro vznik odlesků. Za druhé, v některých konkrétních případech zkrátit expoziční časy nastavením úhlu rotační závěrky na devadesát nebo čtyřicet pět stupňů. Z toho hlavně pětadvacet stupňů bylo zvláště účinné při natáčení exploze. Když písek vyletí do vzduchu můžete vidět každou částici. Tato myšlenka se zrodila z testů a vytvořila určitý smysl pro realitu a naléhavost. Za třetí, Spielberg si přál, aby byl na kameře cítit dopad výbuchu. K tomuto efektu použili obrazový shaker od firmy Clairmont. Systém navrhnoutý pro bezpečný, úsporný a tichý třes kamery. Uchycuje se na objektiv kamery, takže se můžete bezpečně dívat do hledáčku. Navíc je možné si přesně určit, k jak velkému třesu, do vertikálního či horizontálního směru dojde. Z počátku natáčení ho používali velmi střídavě. Po shlédnutí denních prací se pro jeho užití doslova nadchli.

Kaminski natočil film ve formátu 1,85:1. Po zkušenostech s Amistdem, použil ve vojínovi Ryanovi navíc metodu úpravy kontrastu Panaflasher pro zmírnění účinku ENR procesu. Důvodem mu byla potřeba po plošším vzhledu černé. Panaflasher také přispěl k desaturaci barev.



**obr. 26. Clairmont Camera Image Shaker**

Rekonstruovaná scéna se samozřejmě neodehrávala v místě, kde se spojenecká vojska opravdu vylodila. V těchto místech je dnes památník, zástavba a pietní hřbitov. Ten hřbitov na kterém se odehrává úvodní i závěrečná scéna filmu. Pro vybudování “nové” Omaha beach bylo třeba zajet do Irska. Tam našli úsek pobřeží vzácně se shodující

s plážemi v Normandii. Výsledná podoba známá z filmu je práce produktového designéra Toma Sanderse.<sup>65</sup> Pláž byla složitě vybavena pyrotechnikou, kterou měl na starost Neil Corbould.<sup>66</sup> Zatímco válečnou choreografii nastudoval koordinátor kaskadérů Simon Crane.

Natáčení invaze trvalo po dobu tři týdnů. „Steven často natáčel scény na jedno kontinuální natočení. Bylo tedy normální, že nám na objektiv dopadaly kapky vody nebo krve. Točili jsme však dál. Bylo to přesně, co jsem předpokládal, co by se dělo i ve skutečnosti. Váleční kameramani taky neměli čas očistit si objektiv. Točili prostě dál. Vtiskli jsme tak scéně dokumentárnější ráz.“<sup>67</sup> Samotné natáčení bylo velmi náročné, protože se hodně natáčelo z ruky. Navíc naprostá většina záběrů je dělaná z úrovně terénu, ne z ramena. Záměrem tvůrců bylo, co nejlíže se dostat k vojákům. Natáčení tímto způsobem je o to složitější, že se operátoři při pohybu v bitevním poli museli spolehnout na malý monitor. Tyto záběry jsou také obtížné, protože kamera se díky ochranným prvkům proti písku a explozím stala méně operativnější. Nemluvě o tom, že pohyb po scéně musel mít svou přísnou choreografii, protože všude kolem hrozilo nebezpečí zranění. I když se Kaminski snažil simulovat bitvu co nejraelističtějším způsobem, neztratil ze zřetele skutečné důležitosti příběhu. „Film je realistický, protože herecké výkony jsou realistické. Na diváky působí invaze velmi emotivně. Nejsilnější momenty jsou, když se postavy na sebe podívají a mají šanci přemýšlet o tom, co zrovna zažili.“<sup>68</sup> Nadprůměrné herecké výkony se nedostavily jen tak samo sebou. Herci si prošli náročnou přípravou. Těsně před natáčením prošli desetidenním vojenským drilem. Teprve až po té co vypadali pořádně ztrhaně, byli připraveni na natáčení. Kaminski s úsměvem dodává: „Nepotřebovali jsme točit žádné make-up testy. Po desetidenním výcviku a čtrnáctidenním natáčení s opravdovou plnou polní vypadali všichni stejně. Všichni měli tmavé kruhy pod očima!“<sup>69</sup>

---

<sup>65</sup> Dvakrát nominovaný na Oscara v kategorii nejlepší dekorace a to právě za vojína Ryana a před tím za Drákulu (Dracula, USA, 1992), režie Francis Ford Coppola.

<sup>66</sup> Čtyři nominace na Oscara v kategorii nejlepší vizuální efekty z toho dvě vítězné. Za Gladiátora (Gladiator, USA/VB, 2000) a Gravitaci (Gravity, USA/VB, 2013).

<sup>67</sup> American cinematographer, tamtéž

<sup>68</sup> American cinematographer, tamtéž

<sup>69</sup> American cinematographer, tamtéž



**obr. 27. Krev jako výtvarný prostředek**

Po celou dobu natáčení invaze byla obloha poměrně konzistentně zatažená. Počasí se velmi podobalo skutečným povětrnostním podmínkám, které panovaly osudného dne roku 1944. Při vytváření světelné konstrukce k sekvenci nejen na Omaha beach, ale i k celému filmu, vzal tuto skutečnost Kaminski v úvahu. Invaze se z větší části nesvítila. Používali se např. odrazné desky pro přisvěcování herců, aby jim byly vidět oči pod přilbami. K téhle skutečnosti přispíval i fakt, že ve válečném filmu je vše fádňí, tmavé a špinavé. Oči herců se tak stávají poměrně světlé, protože jejich tváře jsou taky temné a špinavé. Válečné téma si žádá zařadit mezi výtvarné prostředky i tolik pro Kaminského oblíbený kouř. Hustý černý kouř měl jednu výhodu, blokoval všechny nežádoucí jevy slunečního světla. Generátory černého kouře byly zapálené sudy nafty. Používal se i bílý kouř. Svícení scény spočívalo ve stínění. Když se spustily všechny kouřostroje, znamenalo to snížení expozice o tři, nebo čtyři stupně.

Po bouřlivé začáteční sekvenci vylodění přichází zklidnění na rozvoj postav. Kamera je v této pasáži klidná, taktéž se věnuje daleko větší pozornost osvětlení. Sluneční světlo Kaminski tlumí s pomocí Rosco #3004 ½ Soft Frost. *“Pro některé z exteriérů, jsme se rozhodli použít polotuhá, protože umožňují světlu mít nějaký směr a zároveň i změkčení.”*<sup>70</sup> Když vojáci pátrají po Ryanovi, na noc se uchýlí do vybombardovaného kostela. *“Pro velmi pěknou dialogovou scénu mezi Tomem Hanskem a Tomem Sizemorem jsem se rozhodl*

---

<sup>70</sup> *American cinematographer*, tamtéž

*nasvítit prostor tak, aby si divák myslel, že zdrojem světla je jen svíce. Nechtěl jsem však velké stíny. Nemám rád ani efekt blikání svíček. Takže klíč byl normální světlo bez tohoto efektu.*<sup>71</sup> I když se celé natáčení odehrálo v Anglii a Irsku, je ve filmu několik scén, které zdánlivě probíhají ve Spojených státech. Kaminski do těchto scén vkládá více barev a taky více pocitu slunečna. Narozdíl od tlumených tonů zbytku filmu. Ve scéně, kde vidíme obrovskou místnost plnou sekretářek přepisujících smuteční oznámení rodinám padlých vojáků, si v oknech pomáhá světly ARRIMAX 18K, kterých měl k dispozici osmnáct kusů. Jak se sám vyjadřuje. Bylo to jako mít vlastní slunce.<sup>72</sup>



**obr. 28. Kamera jako součást děje**

Kaminski bere realizaci vojína Ryana za opravdu životní zážitek. I když přístup k svícení byl poněkud zjednodušený výsledný dojem je úchvatný. *“Nemusíte mít vždy krásné osvětlení. Často ošklivé osvětlení vypráví příběh mnohem lépe, než perfektní světlo. Někdy jasné přímé světlo, může být mnohem silnější než silueta. Vše záleží na příběhu. Perfektní na kinematografii je, že můžete pracovat instinktivně. Lidé později přijdou s analýzou, kterou jste si ani neuvědomil, ale dává perfektní smysl. O svícení se učím víc a víc. Ale musíte být podporovaný režisérem. Jen režisér umožní kameramanovi další postupu na vyšší úroveň.*<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> *American cinematographer, tamtéž*

<sup>72</sup> *American cinematographer, tamtéž*

<sup>73</sup> *American cinematographer, tamtéž*

## 2.5 Válečný kůň (War Horse, USA, 2011)

Válečný kůň je další z filmů, který Kaminskému zajistily nominaci na Oscara. Od posledního kontaktu z udílením cen Akademie ho v případě Válečného koně dělí čtyři roky. A to od filmu Skafandr a motýl (The Diving Bell and the Butterfly, USA/FR, 2007) za nějž obdržel nominaci. Na tento film se ve své práci zaměřuji na jako poslední, neboť je to jeden z mála filmů, který Kaminski netočil se Spielbergem a přesto byl oceněn. Od posledního kontaktu z Oscary, ve spolupráci se Spielbergem, dělí Kaminského neuvěřitelných třináct let. Není se čemu divit, že po takové době sběru nových zkušeností se dočkáváme naprosto suverénního výkonu vyzrálého kameramana.



**obr. 29. Divadelní zpracování Válečného koně**

Válečného koně bych nadneseně přirovnal k jakési patetické parafrázi Zemeckisova Forresta Gumpa (Forrest Gump, USA, 1994) na koňský způsob. Taky stále jenom někam běhá a běhá a při tom zažívá stále nová a nová dobrodružství, při kterých se nám chce místy brečet. Bohužel nevíme, jestli z dojetí nebo z přílišné snahy o dramaturgii. Námět a inspiraci Spielberg čerpal z populární knihy Michaela Morpurga a z velmi originálního jevištního zpracování Nicka Stafforda. To si po výtvarné stránce vůbec nezadá s podmanivostí Kaminského filmového zpracování.

Spielbergovým záměrem bylo udělat, co se vizuálního stylu týče, poněkud staromódní film. Inspirací mu byly filmy Johna Forda. Důležitou roli v tomhle záměru sehrála správná volba lokací. Krajina, v níž se příběh odehrává, je opravdu krásná. Natáčení se uskutečnilo na anglickém venkově dvě hodiny od Londýna a hodinu od oceánu. To mě-

lo za následek častou změnu počasí. Slunce bylo velmi často přerušováno rychle se pohybujícími mraky. Nebylo výjimkou, že v jeden den se objevilo jasné nebe, studená sprcha, nafouklé mraky, nebo prosvětlené mraky s paprsky vykreslující vzory na zemi. Když bylo třeba muselo se čekat. Kaminski cítil, že je v Anglii jiná kvalita světla, než na kterou je zvyklý. Dosvěcovat herce umělým světlem se mu moc nezamlouvalo. Připadali mu v nerovnováze se světlem v pozadí. Chtěl, aby byli lidé součástí přírody. Často čekal na to pravé světlo, které si představoval v souvislosti s ideálním záběrem. Spielberg byl v tomto ohledu nebývale ochotný. I on chtěl zachytit krásu výjimečné krajiny. Film tak získal idylickou atmosféru. Je stylizovaná, krásná se spoustou záběrů. Bylo to poprvé, co Kaminski zobrazoval první světovou válku. Inspiraci hledal v Stanley Kubrickovi, Davidu Fincherovi. Za velký vzor považuje film Jeana Jeuneta, Příliš dlouhé zásnuby (Un long dimanche de fiancailles, FR/USA, 2004) na kterém stál za kamerou Bruno Delbonnel. *“Byl jsem v úžasu z té složité a krásné práce, kterou na tomto filmu udělal.”*<sup>74</sup>



**obr. 30. Kaminski v tvůrčím procesu**

Poměr stran zvolil Kaminski 1,85:1. Ani na tomhle filmu si neodpustil aplikovat ENR proces. *“Já prostě miluju ENR. Zrno vypadá opravdu nádherně. Má úplně jinou kvalitu. I barvy jsou jedinečné.”*<sup>75</sup> Film se odehrává ve dvou různých zemích, Anglii a Francii. Tahle skutečnost dala Kaminskému šanci pohrát si s barvami. Např. ve scéně vstupu Němců na statek. Před jejich příchodem se děj odehrává v teplých tónech. S příchodem

---

<sup>74</sup> *British Cinematographer*. UK: LAWS, 2002, roč. 2011, č. 49. ISSN 1477-1020.

<sup>75</sup> *British Cinematographer*, tamtéž



se posunou do modra. Ve filmu je použito spousta barevných filtrů. Bylo třeba dobře počítat expozice. *“Točili se důležité scény. Ne vždy jsem si byl 100% jistý, jak to půjde ven. Můžete se podívat na video monitor, v něm však nevidíte přesnou reprodukci. Musel jsem spekulovat. Musel jsem si umět výsledný obraz představit v hlavě. Ne vždy jsem si jistý, jak to přesně vyjde. Tuším a doufám.”*<sup>76</sup>



obr. 31. Caspar David Friedrich - Opatství v Eichwaldu, 1808–1810



obr. 32. Bitevní pole v podání Janusze Kaminského

Válečný kůň má několik silných momentů. Asi tím nejsilnějším je scéna, kdy splašený kůň zběsile běží napříč zákopy v čase vrcholící ofenzívy. Na nepřátelském území plným vybuchujících granátů si klestí cestu ostnatými dráty, až ho nakonec bez milosti po-

---

<sup>76</sup> *British Cinematographer*, tamtéž

lapí. Vysílený, bezmocný, leží v bahně v prostředí jako z obrazu německého romantisty Caspara Davida Friedricha. V závěru této scény Kaminski ukazuje, jaký má smysl pro detail. To když ležící hlavu koně nechá osvitit jakoby blízkým výbuchem. Jednoznačně to scéně dodá na dramatickosti a symbolicky ji uzavře. V tomto i ve všech dalších případech je animace zvířat naprosto dokonalá. Člověku se nechce ani věřit, že je možné něco takového natočit. Tajemství realizace téhle scény spočívá v jezdcí na koni oblečeném v zeleném obleku. V postprodukcí byl po té odstraněn. Kaminski nemá digitální manipulaci rád. Co může udělat rovnou na place. Tak jako v případě závěrečné scény návratu syna a koně z války, která je i jeho oblíbená. Točila se dva dny, neboť se čekalo na správný okamžik a těch není při západu slunce nadbytek. Byť se slovo epický v poslední době používá spíše s nadsázkou. V případě výsledku tohoto filmového finále, bych se ho nebál použít. Tempo filmu najednou dostane poněkud kontemplárnější nádech. Až by se celá scéna dala interpretovat jako snová. Totiž jestliže byl hlavní hrdina na svého koně tak fixován, v okamžiku smrti v zákopu by si představoval právě takový návrat domů. Kaminski nám na tuhle otázku odpověď nedává, naopak ji rozvíjí. Otevírá prostor pro divákovu interpretaci. I to je ukázka jeho mistrovství. „Fascinují mě filmy, které nedávají odpovědi, ale nutí vás zamyslet se.“<sup>77</sup>



obr. 33. Absurdní ukázka toho kam až může zajít Spielbergem rozvinutý merchandising

<sup>77</sup> KOWALSKA, tamtéž

## 2.6 Lincoln (Lincoln, USA, 2012)

Lincoln je zatím poslední film s kterým Kaminski zaujal americké akademiky. Pravděpodobně proto, že kamera v tomto filmu je opravdu doslova akademická. Drží si svůj vysoký standart po celou dobu průběhu filmu. Kromě snové scény z úvodu ničím zásadním nepřekvapí. S ohledem na zvolené téma pro to není ani prostor. Tentokrát se Kaminského kamera obešla bez velkého experimentování. Jedná se o precizní přepsání scénáře do obrazu, tak jak jsme u něho zvyklí.

Spielberg si realizací tohoto snímku splnil svůj dlouholetý sen. Již od útlého dětství k postavě Abrahama Lincolna chová velkou úctu. Čím víc si o něm později nastudoval, tím víc se úcta k němu zvyšovala. Děj filmu pojednává o posledních čtyřech měsících ze života jednoho z největších amerických prezidentů. Jedná se o velmi upovídaný film. Není se čemu divit, když k němu scénář nenapsal nikdo jiný než Tony Kushner. Americký dramatik, známý především pro autorství k divadelní hře *Andělé v Americe*. Tento sedmihodinový epos o epidemii AIDS se stal senzací divadelních prken devadesátých let a Kushner za něj po právu získal Pulitzerovu cenu.<sup>78</sup>



obr. 34. Abraham Lincoln na fotografii Mathewa Bradyho

---

<sup>78</sup> Televizní společnost HBO v roce 2003 hru *Andělé v Americe* převedla do seriálové podoby.

I v případě Lincolna předcházeli samotnému natáčení několika týdenní kamerové testy. Aby v nich měl Kaminski z čeho vycházet, musel si o filmu udělat určitou představu. Tentokrát hledal inspiraci v písemných dokumentech, obrazech a fotografiích z poloviny devatenáctého století. Hlavně v té době stále nově rozvíjející se médium fotografie poskytlo Kaminskému rozsáhlý prostor pro studium tehdejších poměrů. Zasloužili se o to pionýři válečné fotografie Mathew Brady a jeho zaměstnanci Alexander Gardner a Timothy O'Sullivan, kteří v letech 1861 až 1865 dokumentovali americkou občanskou válku Severu proti Jihu. Období, ve kterém se děj filmu Lincoln odehrává. Díky svým úzkým vztahům s politiky dostali povolení ke vstupu do bitevního pásma.<sup>79</sup> *“Věděl jsem, že záběry v Lincolnu musí být tradiční, elegantní a bez výkřiků. Pro příběh jsou velmi důležité scény rozhovorů prezidenta s kongresmany. Každý zbytečný pohyb kamery odvádí diváka od mluveného slova. Snažil jsem se eliminovat příliš mnoho jízd a švenků. Důležitou roli hraje také světlo. Lincoln je hlavní postava v tomto filmu, což je důvod, proč je vždy nejintenzivněji nasvícen.”*<sup>80</sup>

Spielberg Lincolna exponuje v noční scéně ve vojenském táboře, kde zrovna promlouvá k vojákům. *“Vidí v něm ikonu. Chtěl jsem abych v prvním snímku Lincolna komponoval kultovním způsobem. Za účelem zbuzení určitého tajemna kolem jeho postavy, jsem jeho oči ponechal ve stínu.”*<sup>81</sup> Kaminski samozřejmě se svícením Lincolna v hereckém zastoupení Daniela Day-Lewise dál pracuje. Lincoln má ve filmu dvě role. Jednu jako politik a druhou jako otec. Právě v roli otce Kaminski od svícení podporující Lincolnův kult osobnosti ustupuje. I když jak sám říká. *“Děláš film o Lincolnovi. Je to ikona, takže kamera musí podle toho vypadat.”*<sup>82</sup> Na druhou stranu, když Lincoln v roli otce se svým synem čeká ve své pracovně na verdikt hlasování kongresu o přijetí třináctého pozměňovacího návrhu ústavy, je nasvícen kultovně jako politik. *“Vždycky musíte přemýšlet, co to představuje? Co se děje mimo scénu? No a on čeká na usnesení. I hlupák, který nezná historii*

---

<sup>79</sup> MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*. 2. uprav. vyd. Praha: Mladá fronta, 1986, 269 s. Máj. ISBN 23-033-85.

<sup>80</sup> KOWALSKA, tamtéž

<sup>81</sup> BUCHANAN, tamtéž

<sup>82</sup> BUCHANAN, tamtéž

pozná, že byl pozměňovací návrh přijat, když Lincoln vstoupí do světla v okně. Chtěl jsem vytvořit velmi intimní obraz tohoto muže v nejdůležitějším dnu jeho života.<sup>83</sup> Podobně je řešena i poslední scéna. To když už jen jako silueta, jako svůj vlastní stín, Lincoln schází ze schodů dolů, zády ke kameře. V navazující scéně se dozvídáme, že byl na něj spáchán atentát, kterému podlehl.



obr. 35. Abraham Lincoln v okamžiku vstupu do historie

---

<sup>83</sup> BUCHANAN, tamtéž

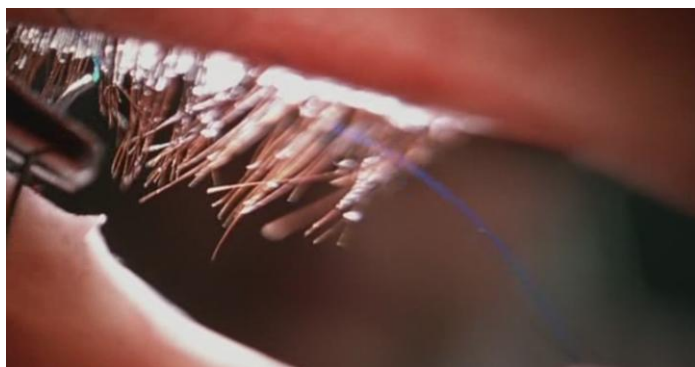
### 3 OSTATNÍ KAMINSKÉHO SPOLUPRÁCE

I přes to, že nad Spielbergovými filmy tráví Kaminski většinu času, najde si prostor pro spolupráci i s ostatními režiséry. Nejčerstvěji s Davidem Dobkinem. Před tím s Jamesem L. Brooksem nebo s Cameronem Crowem. S Kathryn Bigelow natočil krátký reklamní film *Mission Zero* (*Mission Zero*, Itálie, 2007) ve stylu *Hire* (*Hire*, USA, 2001). Ne však pro BMW, ale pro Pirelli. Podle americké Akademie Kaminskému vyvstala neplodnější spolupráce s americkým režisérem Julianem Schnabelem, když ho za film *Skafandr a motýl* nominovala na Oscara.

*“Dostal jsem šanci dělat s jinými lidmi, což je vždy příjemné. Ale přesto, Steven dělá typy filmů, které mi vyhovují nejméně. Dělá lidské filmy. Filmy, které odráží život který chceme. Ne nutně jak to ve skutečnosti je. V životě je těžké něco změnit a mě se líbí šťastné konce.”<sup>84</sup>*

#### 3.1 Skafandr a motýl (The Diving Bell and the Butterfly, USA/FR, 2007)

*Skafandr a motýl* je film natočený podle pravdivé události. Je o bývalém šéfredaktorovi časopisu *Elle*, Jeanu Dominique Baubymu. Ten byl po dobu několika měsíců, z důvodů cévní mozkové příhody, odkázán ke komunikaci s okolím pouze pomocí mrkání oka. Během téhle doby sepsal autobiografickou knihu, která se stala předlohou pro námět filmu.



obr. 36. Zašívání očního víčka ze subjektivního pohledu

---

<sup>84</sup> BUCHANAN, tamtéž

Tentokrát je Kaminského kamera mnohem civilnější, než v případech Spielbergových eposů. I když svůj rukopis Kaminski nezapře ani zde. Jeho největším přínosem filmu je jeho vlastnost nebát se experimentovat. Což okomentoval i Julian Schnabel slovy: „Hledal jsem kameramana, který se nebojí experimentovat. Několik jsem jich odmítl. Kaminski jen řekl. Kdy začnem? Jedná se o velmi odvážného kameramana.“<sup>85</sup> Kaminski se spolu se Schnabelem rozhodli příběh odvyprávět převážně ze subjektivního pohledu hlavního hrdiny. To znamenalo, že herci svým pohledem přiznají kameru, neboť na ní budou mluvit. V takovém případě se obvykle plynulé tempo příběhu zastaví. Ale protože všichni mluví do kamery po celou dobu filmu, stane se z takového záměru konvence a tu divák přijme bez pozastavení. Netradiční přístup si žádá i netradiční technické řešení. Kaminski hlavně nechtěl, aby film díky neortodoxní kameře dopadl jako experimentální snímek, na který přijde třicet lidí do artkina. Chtěl natočit film pro lidi. Proto musel k látce přistupovat s rozmyslem. Veškeré nekonvenční postupy, které téma filmu připouští, musí s divákem komunikovat, odrážet příběh. *“Všechny techniky musí být použity v souladu s emocionálními a estetickými dopady, které chcete sdělit publiku. Jinak diváka vyrušíte. Pokud je to trik, je to jen trik, a tak to i zůstane.”*<sup>86</sup>



**obr. 37. Hra s odrazem a symbolem v podání Kaminského**

K vytvoření ideální iluze subjektivního pohledu rekonvalescentujícího pacienta si Kaminski dopomohl různými technickými prostředky. Spoustu z nich měl již ověřených

---

<sup>85</sup> KOWALSKA, tamtéž

na předchozích projektech. Nejzásadnější vliv na záměrnou tvůrčí deformaci obrazu mělo použití Shift & Tilt systému od ARRI. Hrál si i s úhly závěrky a snímkovou frekvencí, tak jako u filmu Zachraňte vojína Ryana. Vše podtrhl způsobem komponování, nebo spíš dekomponování. Vyklánění horizontu, řezání hlav aj. *“Důležité je mít jasnou představu o tom, čeho chcete dosáhnout. Umožnit divákům zážitek z charakteru. Pokud bych nepoužil nástroje, které jsem použil. Musel bych přijít s jiným způsobem, jak částečně rozostřit obraz. Jen velmi zřídka máte příběh, který umožňuje tento druh změny obrazu. Hlavní postava filmu má zhoršený zrak a probouzí se z bezvědomí. Fantazíruje, má flashbaky. Používá představivost, aby přežil. To vše vytváří obrovské vizuální možnosti.”*<sup>87</sup>



**obr. 38. ARRI Shift & Tilt systém**

Po většinu realizace *“Skafandru a motýla”* si Kaminski postačil s tradičními kameramanskými postupy, které stále preferuje před těmi digitálními. Uvědomuje si, že digitální technologie mají své místo a proto se je snaží využít ve svůj prospěch. *“Použili jsme některé digitální efekty, například blikání, které vidíte ve filmu. Digitální technologie mohou u některých filmů povýšit realitu na další úroveň. To je výhoda. Ale v některých filmech, mohou velmi snadno s vámi manipulovat a to může odvádět pozornost od příběhu. I tento film by se dal realizovat digitální cestou. Získal by však odlišnou estetiku i smysl. Je otázka, jestli by na něj lidé reagovali stejným způsobem.”*<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> *MovieMaker*. US: MovieMaker Media, LLC, 1993. ISSN 0027-2701.

<sup>87</sup> *MovieMaker*, tamtéž

<sup>88</sup> *MovieMaker*, tamtéž



Skafandr a motýl samozřejmě neměl takový rozpočet jako Spielbergovy filmy. Do konce se ani nenatáčel klasickým hollywoodským způsobem. Pro Kaminského byla příjemná změna točit v malém štábu. I přesto americký způsob preferuje před tím evropským. Zvláště pro velkofilm je lepší, pokud má každý pouze jednu pozici. Když Kaminski přebíral za film Skafandr a motýl v roce 2007 Independent Spirit Award za nejlepší kameru, nechal se slyšet, že si na filmu vydělal 3000 dolarů za týden. Což je prý hluboko pod jeho normální gáží, která činí až 12000 dolarů za den. Žertoval, že by za takové peníze nebyl schopen najmout ani mladé začínající filmaře.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Janusz Kaminski. *Circleme* [online]. 2013 [cit. 2015-01-17]. Dostupné z: <http://www.circleme.com/items/janusz-kaminski>

## 4 FILMOGRAFIE A OCENĚNÍ

V poslední kapitole se zaměřuji na filmografii Janusze Kaminského. A to jak na kameramanskou, tak i na režijní. V poslední podkapitole najdete i přehled nejprestižnějších ocenění. Vycházím ze světově nejužívanějšího internetového zdroje databáze IMDb.<sup>90</sup>

### 4.1 Filmografie - kamera

2015 Untitled Cold War Spy Thriller (post-production)

2014 Soudce

2013 Broken Night (Short)

2012 Lincoln (director of photography)

2011 War Horse (director of photography)

2010 Poznáš, až to přijde? (director of photography)

2009 Komici (director of photography)

2008 Indiana Jones a království křišťálové lebky (director of photography)

2007 Hania

2007 Skafandr a motýl

2007 Mission Zero (Short)

2005 Munich (director of photography)

2005 Válka světů (director of photography)

2004 Jumbo Girl (Short)

2004 Terminál (director of photography)

2002 Chyť mě, když to dokážeš (director of photography)

---

<sup>90</sup> Janusz Kaminski. *IMDb* [online]. 1990 [cit. 2015-01-17]. Dostupné z: [http://www.imdb.com/name/nm0001405/?ref\\_=nmawd\\_awd\\_nm#cinematographer](http://www.imdb.com/name/nm0001405/?ref_=nmawd_awd_nm#cinematographer)

- 2002 Minority Report (director of photography)
- 2001 A.I. Umělá inteligence (photographed by)
- 1998 Zachraňte vojína Ryana (director of photography)
- 1997 Amistad (director of photography)
- 1997 Ztracený svět: Jurský park (director of photography)
- 1996 Jerry Maguire
- 1995 How to Make an American Quilt
- 1995 Tall Tale
- 1994 Little Giants
- 1993 Schindlerův seznam (director of photography)
- 1993 Mad Dog Coll
- 1993 Class of '61 (TV Movie)
- 1993 The Adventures of Huck Finn
- 1993 Trouble Bound
- 1992 All the Love in the World
- 1991 Killer Instinct (as Jennifer Stoltz)
- 1991 Divoký květ (TV Movie)
- 1991 Cool as Ice (director of photography)
- 1991 Pirates
- 1991 The Terror Within II
- 1990 The Rain Killer
- 1990 Grim Prairie Tales: Hit the Trail... to Terror
- 1986 Lady America

## 4.2 Filmografie - Režie

2014 The Divide (TV Series) (1 episode)

- Never Forget (2014)

2013 Making a Scene (Short)

2011 The Event (TV Series) (1 episode)

- Face Off (2011)

2007 Hania

2000 Lost Souls

## 4.3 Nejprestižnější ocenění

### Academy Awards, USA

2013	Nominace Oscar	Best Achievement in Cinematography Lincoln (2012)
2012	Nominace Oscar	Best Achievement in Cinematography War Horse (2011)
2008	Nominace Oscar	Best Achievement in Cinematography Le scaphandre et le papillon (2007)
1999	Vítěz Oscar	Best Cinematography Saving Private Ryan (1998)
1998	Nominace Oscar	Best Cinematography Amistad (1997)
1994	Vítěz Oscar	Best Cinematography Schindler's List (1993)

### BAFTA Awards

2013	Nominace BAFTA Film Award	Best Cinematography Lincoln (2012)
------	------------------------------	---------------------------------------

2012	Nominace BAFTA Film Award	Best Cinematography War Horse (2011)
1999	Nominace BAFTA Film Award	Best Cinematography Saving Private Ryan (1998)
1994	Vítěz BAFTA Film Award	Best Cinematography Schindler's List (1993)

#### **AFI Awards, USA**

2002	Nominace AFI Award	Cinematographer of the Year Artificial Intelligence: AI (2001)
------	-----------------------	---

#### **American Film Institute, USA**

2010	Vítěz F. J. Schaffner Award	
------	--------------------------------	--

#### **American Society of Cinematographers, USA**

2013	Nominace ASC Award	Outstanding Achievement in Cinematography in Feature Film
2008	Nominace ASC Award	Outstanding Achievement in Cinematography in Theatrical Releases
1999	Nominace ASC Award	Outstanding Achievement in Cinematography in Theatrical Releases
1998	Nominace ASC Award	Outstanding Achievement in Cinematography in Theatrical Releases
1994	Nominace ASC Award	Outstanding Achievement in Cinematography in Theatrical Releases

**Camerimage, PL**

2007	Vítěz	Le scaphandre et le papillon (2007)
	Golden Frog	
2002	Vítěz	
	Atlas Award	
1998	Nominace	Saving Private Ryan (1998)
	Golden Frog	

**Cannes Film Festival**

2007	Vítěz	Le scaphandre et le papillon (2007)
	Vulcain Prize for the Technical Artist	



obr. 39. Janusz Kaminski s Oscarem

## ZÁVĚR

Janusz Kaminski natočil se Stevenem Spielbergem daleko více filmu, které by snesly podrobnější rozbor. Podrobnější rozbor by snesly i filmy, na kterých dělal s dalšími režiséry, ale v rozsahu téhle práce nebylo možné vytěžit kariéru Kaminského takovým způsobem. Jsem přesvědčen, že vzorek, který jsem vybral jako reprezentativní, bohatě stačí k ucelenější představě o osobnosti i způsobu uvažování, ať už z profesního, ale i osobního hlediska Kaminského. Samozřejmě, že by si obzvlášť filmy jako Mnichov (Munich, USA/FR, 2005) nebo Terminál (The Terminal, USA, 2004) zasloužili bližší ohledání, ale nějakou selekci jsem prostě udělat musel. Jako klíč jsem si vybral hodnocení americké Akademie filmového umění a věd. Do struktury a mé představy o práci počet ocenění přesně zapadá. Zapadá i to, že díky jedné nominaci, která nebyla spjata se Stevenem Spielbergem, jsem se mohl v práci zaměřit na Kaminského uvažování o kameře i s jiným režisérem. Protože je dobré snažit se věci vyvažovat, aby si člověk mohl udělat ucelenější přehled, rozebral jsem i film, který z čistě osobního hlediska považuji za reprezentanta opačného, tedy toho slabšího pólu. V závěrečné kapitole se zaměřuji na filmografii Kaminského a na nejprestižnější ocenění. I zde muselo dojít k selekci. Janusz Kaminski posbíral tolik ocenění, že by jejich výčet snesl několik stránek. A to je i důvod, proč v celé práci nezazní kromě Oscara žádná jiná cena. U tak velkého kameramana je jich prostě moc. *“Ocenění jsou pro mě velmi smysluplné. Ujišťují mě v tom, co dělám, jak pracuji nejen v oblasti vizuálního vyprávění, ale také v tom, jakým způsobem řídím svou kariéru. To mi dává hodně, proto abych v tom mohl pokračovat. Svého prvního Oscara jsem získal v roce 1993 za Schindlerův seznam. Je to už spoustu let. To je přece skvělé!”*<sup>91</sup> Janusz Kaminski, obdobně jako například Robert Richardson, nám svou progresí po dobu celé své kariéry ukazuje, že estetika diváckého filmu a tedy i úroveň vkusu většinového diváka se dá postupně posouvat, aniž by se nad tím publikum pozastavilo. A zde vidím jeho hlavní přínos světové kinematografii.

---

<sup>91</sup> *MovieMaker*, tamtéž

**SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY**

- [1] THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. 1. vyd. Překlad Helena Bendová. Praha: Akademie múzických umění, 2007, 827 s., [24] s. obr. příl. ISBN 978-807-1068-983.
- [2] TAYLOR, Philip M a Jan DUNGEL. *Steven Spielberg*. Brno: Jota, 1994, 212 s. Série A-Z, sv. 1. ISBN 80-856-1728-5.
- [3] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.
- [4] MONACO, James. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, 735 s. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6.
- [5] AUMONT, Jacques. Obraz. 2. vyd. Překlad Ladislav Šerý. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2010, 319 s. ISBN 978-807-3311-650.
- [6] MASCELLI, Joseph V. The five C's of cinematography: motion picture filming techniques. 1st Silman-James Press ed. Los Angeles: Silman-James Press, 251 p. ISBN 18-795-0541-X.
- [7] BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla*. Vyd. 1. Editor Martin Ritter. Praha: OIKOYMENH, 2009, 335 s. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-278-3.
- [8] MICHALAK, Bartosz. *Polskie Oscary*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2000, 263 s. ISBN 83-7255-564-8.
- [9] CARSON, D. A; MOO, Douglas J. *Úvod do Nového zákona*. Praha : Návrat domů, 2008. 700 s. ISBN 978-80-7255-165-1
- [10] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*. 2. uprav. vyd. Praha: Mladá fronta, 1986, 269 s. Máj. ISBN 23-033-85.



- [11] *American cinematographer*. US: American Society of Cinematographers, 1920, roč. 78, č. 6. ISSN 0002-7928.
- [12] *American cinematographer*. US: American Society of Cinematographers, 1920, roč. 78, č. 8. ISSN 0002-7928.
- [13] *British Cinematographer*. UK: LAWS, 2002, roč. 2011, č. 49. ISSN 1477-1020.
- [14] *MovieMaker*. US: MovieMaker Media, LLC, 1993. ISSN 0027-2701.
- [15] MERIDAS. Janusz Kaminski. In: *Wikipedie* [online]. 2011-2-4 [cit. 2014-11-19]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Janusz\\_Kaminski](http://cs.wikipedia.org/wiki/Janusz_Kaminski)
- [16] KOWALSKA, Agnieszka. Janusz Kamiński od A do Z. In: *Tvn24* [online]. 2013 [cit. 2014-12-10]. Dostupné z: <http://www.tvn24.pl/oscar-2013,73,m/trzeci-oscar-dla-polaka-janusz-kaminski-od-a-do-z,308061.html>
- [17] KRATOCHVÍL, Jakub. Generál Jaruzelski vyhlásil v Polsku stanné právo. In: *Neaktuality* [online]. 2010 [cit. 2014-12-10]. Dostupné z: <http://www.neaktuality.cz/zahranici/general-jaruzelski-vyhlasil-v-polsku-stanne-pravo/>
- [18] Janusz Kaminski: Biography. In: *IMDB* [online]. 1990 [cit. 2014-12-10]. Dostupné z: [http://www.imdb.com/name/nm0001405/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0001405/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)
- [19] APPELO, Tim. The Hollywood Reporter's inaugural list. In: *The Hollywood Reporter* [online]. 2011-7-27 [cit. 2014-12-10]. Dostupné z: <http://www.hollywoodreporter.com/news/25-best-film-schools-rankings-215714>
- [20] Janusz Kamiński. In: *Internet Encyclopedia of Cinematographers* [online]. 2014 [cit. 2014-12-17]. Dostupné z: <http://www.cinematographers.nl/PaginasDoPh/kaminski.htm>
- [21] CS. Interview: Janusz Kaminski. *Comingsoon* [online]. 2012 [cit. 2015-01-16]. Dostupné z: <http://www.comingsoon.net/movies/features/97423-interview-janusz-kaminski-and-lois-burwell-on-lincoln>

- [22] BUCHANAN, Kyle. How Steven Spielberg's Cinematographer Got These Eleven Shots. *Vulture* [online]. 11/14/2012 [cit. 2015-01-07]. Dostupné z: <http://www.vulture.com/2012/11/how-steven-spielberg-cinematographer-janusz-kaminski-got-these-shots.html>
- [23] Tiffen Filters And Lens Accessories. *Tiffen* [online]. 1998 [cit. 2015-01-08]. Dostupné z: <http://www.tiffen.com/promist.htm>
- [24] Janusz Kaminski. *Circleme* [online]. 2013 [cit. 2015-01-17]. Dostupné z: <http://www.circleme.com/items/janusz-kaminski>
- [25] Janusz Kaminski. *IMDb* [online]. 1990 [cit. 2015-01-17]. Dostupné z: [http://www.imdb.com/name/nm0001405/?ref\\_=nmawd\\_awd\\_nm#cinematographer](http://www.imdb.com/name/nm0001405/?ref_=nmawd_awd_nm#cinematographer)
- [26] Janusz Kaminski Interview. *YouTube* [online]. 2015 [cit. 2015-01-18]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=v0K7tUXhpiM>
- [27] Janusz Kaminski On Working With Steven Spielberg. *YouTube* [online]. 2015 [cit. 2015-01-18]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=RlaEt-7qsFFk>
- [28] Janusz Kaminski On The Art Of Cinematography. *YouTube* [online]. 2015 [cit. 2015-01-18]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=LgZ-oxFVr\\_00](https://www.youtube.com/watch?v=LgZ-oxFVr_00)

**SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK**

obr. Obrázek.

př. Příklad.

tj. To je.

USD Americký dolar.

např. Například.

tzv. Takzvaně.

ENR Patentovaný barevný, pozitivní vyvolávací proces, původně vyvinut Ernestem Novellem Rimem, operátorem v laboratořích Technicolor Řím, pro potřebu kameramana Vittoria Storara k filmu Rudí (Reds, USA, 1981).

CGI Computer-generated imagery - počítačová animace.

USA Spojené státy americké.

FR Francouzská republika.

PL Polsko.

AFI American Film Institute.

ASC The American Society of Cinematographers - Americká asociace kameramanů.

AUS Austrálie.

NZ Nový Zéland.

## SEZNAM OBRÁZKŮ

obr. 1. Janusz Kaminski a Steven Spielberg při rozpravě nad filmem Lincoln

zdroj: <http://www.filmweb.pl/film/Lincoln-2012-196929/photos/437750>

obr. 2. Janusz Kaminski

zdroj: <http://culture.pl/en/artist/janusz-kaminski>

obr. 3. Záběry z filmu Grim Prairie Tales

zdroj: printscreen z : <https://www.youtube.com/watch?v=R2IGFCFqGb0>

obr. 4. V roce 2008 Kaminski podporoval Andrzeje Wajdu, který byl nominován na Oscara za film Katyň

zdroj: <http://www.tvn24.pl/oscary-2013,73,m/trzeci-oscar-dla-polaka-janusz-kaminski-od-a-do-z,308061.html>

obr. 5. Rebecca a Janusz při 81. ročníku předávání Oscarů v roce 2009

zdroj: [http://www.imdb.com/media/rm2528611840/nm0710287?ref\\_=nm\\_phs\\_md\\_1](http://www.imdb.com/media/rm2528611840/nm0710287?ref_=nm_phs_md_1)

obr. 6. Steven Spielberg přebírá Cecil. B. DeMille Award v roce 2009

zdroj: <http://www.ibtimes.com/saving-private-khan-steven-spielberg-plans-film-kashmir-dispute-1121073>

obr. 7. Blízká setkání třetího druhu

zdroj: [http://drafhhouse.com/movies/close\\_encounters\\_of\\_the\\_third\\_kind/austin](http://drafhhouse.com/movies/close_encounters_of_the_third_kind/austin)

obr. 8. Falešná hra s králíkem Rogerem

zdroj: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10091064764-falesna-hra-s-kralikem-rogerem/20638145178/>

obr. 9. Roman Vishniak - Vstup do Ghetta, Krakow 1937

zdroj: [http://www.sfmoma.org/images/artwork/large/ST1998.0550\\_01\\_d02.jpg](http://www.sfmoma.org/images/artwork/large/ST1998.0550_01_d02.jpg)

obr. 10. Kaminského práce s barevným akcentem

zdroj: printscreen z DVD

obr. 11. Kaminského práce s barevným akcentem

zdroj: printscreen z DVD

obr. 12. Caravaggio - Povolání svatého Matouše

zdroj: [http://www.obrazynaplatne.cz/cz/katalog/slavni-maliri/caravaggio/obraz-vcar-62/?from\\_katalog=2,razeni,](http://www.obrazynaplatne.cz/cz/katalog/slavni-maliri/caravaggio/obraz-vcar-62/?from_katalog=2,razeni)

obr. 13. Caravaggio v podání Kaminského

zdroj: printscreen z DVD

obr: 14. Dívka u okna čtoucí dopis

zdroj: <http://www.slavneobrazy.cz/vermeer-jan-divka-ctouci-dopis-ido-4999>

obr. 15. Scéna s modlením

zdroj: printscreen z DVD

obr. 16. Smrt na dlani

zdroj: printscreen z DVD

obr. 17. "Schindlerovi židi"

zdroj: printscreen z DVD

obr. 18. Kaminského stínohra

zdroj: printscreen z DVD

obr. 19. Kaminski ve vertikální rovině

zdroj: printscreen z DVD

obr. 20. Steven Spielberg, Anthony Hopkins a Morgan Freeman v procesu natáčení

zdroj: [http://www.imdb.com/media/rm3238050048/tt0118607?ref\\_=ttmi\\_mi\\_all\\_bts\\_33](http://www.imdb.com/media/rm3238050048/tt0118607?ref_=ttmi_mi_all_bts_33)

obr. 21. Vítězná dominance

zdroj: printscreen z DVD

obr. 22. Vtipné řešení kompozice

zdroj: printscreen z DVD

obr. 23. Vzorná kompozice v podání Janusze Kaminského

zdroj: printscreen z DVD

obr. 24. Den-D v barvě z rukou Georga Stevense

zdroj: printscreen z [https://www.youtube.com/watch?v=\\_VOsrylhAzM](https://www.youtube.com/watch?v=_VOsrylhAzM)

obr. 25. Fotografie Roberta Capy z vylodění v Normandii

zdroj: <http://www.sng.sk/en/uvod/vystavy/minule/2012/robert-capa>

obr. 26. Clairmont Camera Image Shaker

zdroj: <http://www.vantagefilm.com/en/news/null/july-2007-10265>

obr. 27. Krev jako výtvarný prostředek

zdroj: printscreen z DVD

obr. 28. Kamera jako součást děje

zdroj: printscreen z DVD

obr. 29. Divadelní zpracování Válečného koně

zdroj: <http://thesceneinto.com/2012/03/05/theatre-review-war-horse/>

obr. 30. Kaminski v tvůrčím procesu

zdroj: [http://www.theasc.com/asc\\_blog/goldman/category/the-art-of-the-craft-blog/](http://www.theasc.com/asc_blog/goldman/category/the-art-of-the-craft-blog/)

obr. 31. Caspar David Friedrich - Opatství v Eichwaldu, 1808–1810

zdroj: [http://www.artmuseum.cz/reprodukce2\\_pohled.php?dilo\\_id=5009](http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=5009)

obr. 32. Bitevní pole v podání Janusze Kaminského

zdroj: printscreen z DVD

obr. 33. Absurdní ukázka toho kam až může zajít Spielbergem rozvinutý merchandising

zdroj: <https://www.flickr.com/photos/fuxoft/6891208715/>

obr. 34. Abraham Lincoln na fotografii Mathewa Bradyho

zdroj: <https://www.flickr.com/photos/usnationalarchives/sets/72157623203973916/>

obr. 35. Abraham Lincoln v okamžiku vstupu do historie

zdroj: printscreen z DVD

obr. 36. Zašívání očního víčka ze subjektivního pohledu

zdroj: printscreen z DVD

obr. 37. Hra s odrazem a symbolem v podání Kaminského

zdroj: printscreen z DVD

obr. 38. ARRI Shift & Tilt systém

zdroj: <http://www.videofax.com/arri-slant-tilt-shift-focus-bellows-111.htm>

obr. 39. Janusz Kaminski s Oscarem

zdroj: <http://www.imdb.com/media/rm2706151936/nm0001405>