

**Emmanuel Lubezki a jeho spolupráce s režiséry
Terrencem Malickem, Alejandrem Gonzálezem
Iñárrituem a Alfonsem Cuarónem**

BcA. Tomáš Martinek

Diplomová práce
2019

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

akademický rok: 2018/2019

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Tomáš Martinek**
Osobní číslo: **K16317**
Studijní program: **N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba - Kamera**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Emmanuel Lubezki a jeho spolupráce s režiséry Terrencem Malickem, Alejandrem Gonzálezem Inárrituem a Alfonsem Cuarónem

2. Praktická část:
Audiovizuální dílo nebo tématický soubor audiovizuálních děl, délka min. 20 minut, 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. a nahrát do příslušné složky na NAS-FMK.

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

2. Praktická část: Výstupní dílo:

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

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah: 2x normostrany.
c) V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a - h (dle zadání praktické části práce na oboru Produkce). Tyto data odevzdává za projekt vždy jeden člověk - nutná konzultace s vedením AAV.

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

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

Rozsah diplomové práce: viz. Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování
Forma zpracování diplomové práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

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

American Cinematographer: the International Journal of Motion Picture Photography and Production Techniques. Los Angeles American Society of Cinematographers, 1920. ISSN 0002-7928.

ŠKABRAHA, Martin. Expelled to paradise: Terrence Malick's last man. Přeložil Hana LOGAN. Olomouc: Palacky University in Olomouc, 2015. ISBN 978-80-244-4761-2.

Vedoucí diplomové práce: **MgA. Martin Štěpánek**
Ateliér Audiovize
Datum zadání diplomové práce: **3. prosince 2018**
Termín odevzdání diplomové práce: **6. května 2019**

Ve Zlíně dne 3. prosince 2018


doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka




Mgr. Pavel Bednařík
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

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;
- podle § 60 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 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považuji se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 6. 5. 2019

Jméno a příjmení studenta: Tomáš Martinec



podpis studenta

ABSTRAKT

Tato diplomová práce popisuje tvorbu Emmanuela Lubezkiho, jednoho z nejvlivnějších kameramanů současné světové kinematografie. Práce se zaměřuje a opírá o technická specifikata kamerové a osvětlovací filmové techniky, která Emmanuel Lubezki používá a díky nimž se styl jeho práce stal jasným rukopisem. Na konkrétních příkladech filmů, na kterých spolupracoval s významnými režiséry Terrencem Malickem, Alejandrem Gonzálezem Iñárrituem a Alfonsem Cuarónem, analyzuji pomocí vybraných výrazových prostředků dramaturgii obrazu s důrazem na čtyři filmy, kterými se Emmanuel Lubezki nesmazatelně vepsal do dějin světové kinematografie.

Klíčová slova:

Emmanuel Lubezki, Terrence Malick, Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón, Gravitace, Birdman, Revenant, To the Wonder, kinematografie, Arri, Alexa

ABSTRACT

This diploma thesis describes the work of the cinematographer Emmanuel Lubezki, one of the most influential cinematographers of modern World cinema. This Diploma thesis is focusing on the technical specification of the camera and lighting film techniques, which Emmanuel Lubezki uses in his work and that make his signature style. On a specific examples of films that he collaborated with leading directors Terrence Malick, Alejandro González Iñárritu and Alfonso Cuarón, i will analyze the dramaturgy of the motion picture with focusing to four films which Emmanuel Lubezki wrote to the history of the Motion Picture Cinematography.

Keywords:

Emmanuel Lubezki, Terrence Malick, Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón, Gravity, Birdman, The Revenant, To the Wonder, Cinematography, Arri, Alexa

Velmi rád bych touto cestou poděkoval mým rodičům a celé rodině. Tátovi za jeho věcné rady a selský rozum. Speciálně mojí mamince za její neustávající podporu, energii a životní péči. Bratrovi za to, že mě podporoval v mých začátcích jako nikdo a že vůbec je. Chtěl bych také poděkovat mému dědovi za to, že mě po celý život vedl k dobrým věcem a byl mým největším učitelem.

Také děkuji všem mým kamarádům, kteří mě po dobu studia inspirovali a byli mi oporou. Děkuji panu Juliovi Liebenbergerovi za veškerou jeho píli, velkorysost a výuku na bakalářském stupni studia.

Velké díky patří panu Martinu Štěpánkovi, za jeho styl výuky kamery a dramaturgie, za zkušenosti na place a za jeho lidskost.

Imaginárně děkuji Emmanuelu Lubezkimu a všem režisérům za to, že jsem mohl psát tuto diplomovou práci právě o nich. Děkuji!

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

OBSAH

ÚVOD	9
I TEORETICKÁ ČÁST	10
1 BIO	11
1.1 DRAMATURGIE KAMERY VE FILMECH EMMANUELA LUBEZKIHO	13
1.1.1 Rakurs kamery ve filmech Emmanuela Lubezkiho	14
1.1.2 Širokoúhlé objektivy a hloubka pole ostrosti	16
1.1.3 Pohyb kamery.....	21
1.2 MODRÁ HODINA	25
1.3 ZLATÁ HODINA.....	26
II PRAKTICKÁ ČÁST	27
2 ROZBOR A SROVNÁNÍ FILMŮ EMMANUELA LUBEZKIHO	28
2.1 TO THE WONDER (K ZÁZRÁKU).....	28
2.1.1 Mizanscéna a realismus ve filmu To the Wonder	28
2.1.2 Specifikace kamer a objektivů ve filmu To the Wonder.....	34
2.1.3 Způsob snímání ve filmu <i>To the Wonder</i>	39
2.1.4 Způsob osvětlování ve filmu <i>To the Wonder</i>	40
2.1.5 Barva a barevná tonalita ve filmu <i>To the Wonder</i>	41
2.2 GRAVITACE	45
2.2.1 Mizanscéna a realismus ve filmu Gravitace.....	45
2.2.2 Specifikace kamer a objektivů ve filmu Gravitace	47
2.2.3 Způsob snímání ve filmu Gravitace	48
2.2.4 Způsob osvětlování ve filmu Gravitace	55
2.2.5 Barva a barevná tonalita ve filmu Gravitace.....	57
2.3 BIRDMAN	61
2.3.1 Mizanscéna a realismus ve filmu Birdman	62
2.3.2 Specifikace kamer a objektivů ve filmu Birdman.....	63
2.3.3 Způsob osvětlování ve filmu Birdman	65
2.3.4 Způsob snímání ve filmu Birdman.....	71
2.3.5 Barva a barevná tonalita ve filmu Birdman	75
2.4 REVENANT	80
2.4.1 Mizanscéna a realismus ve filmu Revenant	82
2.4.2 Specifikace kamer a objektivů ve filmu Revenant.....	89
2.4.3 Způsob snímání ve filmu Revenant.....	92
2.4.4 Způsob osvětlování ve filmu Revenant.....	94
2.4.5 Barva a barevná tonalita ve filmu Revenant	97
ZÁVĚR	105
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	107
SEZNAM OBRÁZKŮ	112

ÚVOD

Emmanuel Lubezki se jako první kameraman v historii zasloužil získáním tří Cen Akademie po sobě. A sice, získal Oscara za filmy *Gravitace*, *Birdman* a *Revenant*. Jako kameraman dokázal vizuálně vrcholně zpracovat tři díla rozdílného žánru.

Ve své dlouholeté spolupráci s Terrencem Malickem používá výhradně naturální přístup ke světlu. Jejich spolupráci zde analyzuji na filmu *To the Wonder*. Ve spolupráci s Alfonsem Cuarónem se věnuji analýze filmu *Gravitace* a *Birdman* a ve spolupráci s Alejandrem Gonzálem Iñárrituem analyzuji film *Revenant*. Práce kamery v uvedených filmech plně rozvinula formu a styl a byla náležitě oceněna Cenami Akademie za kameru.

Ve filmech *To the Wonder*, *Gravitace*, *Birdman* a *Revenant* budu v této diplomové práci nahlížet na technická specifika kamer a objektivů, dále pak na způsoby snímání scén, barevnou tonalitu, způsoby osvětlování, pohyby kamery a inovace technologií v jednotlivých filmech.

Nástrojem pro všechny filmy jsou tyto vybrané výrazové prostředky, které spadají do práce kamery, a které se opírají o reálná fakta uvedených filmů, ale těží také z filmu jako takového. Práce okrajově nahlíží také do produkčního zázemí natáčení v extrémních podmínkách při různých zeměpisných šířkách, převážně z hlediska mizanscény, jakožto hlavního stavebního prvku každého vizuálního díla.

Práce je zde doplněna o filozofický přesah Emmanuela Lubezkiho, o jeho osobní výroky a o jeho přístup ke světlu a filmovému řemeslu. Samotného Emmanuela Lubezkiho jsem se pokoušel kontaktovat, odpovědi se mi však nedostalo.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 BIO

Emmanuel Lubezki patří bezesporu k nejvlivnějším osobnostem světové kinematografie. Narodil se 30. 11. 1964 v hlavní město Mexika do židovské rodiny, kde se právě jeho babička usadila poté, co během Říjnové revoluce uprchla z Ruska. Jeho otcem byl herec Muni Lubezki.



Obrázek 1. – Emmanuel Lubezki s jedním ze svých Oscarů za kameru.

Emmanuel Lubezki studoval na vysoké škole v Mexico City, na Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, kde se setkal s Alfonsem Cuarónem, Rodrigem Prietem a Luisem Estradou. S Alejandrem Gonzálezem Iñárrituem se poprvé setkal při spolupráci na filmu *Birdman* a o rok poté na filmu *Revenant*. Oba tyto uvedené filmy jsou předmětem této diplomové práce. S Alfonsem Cuarónem natočil v roce 1995 film *Malá princezna* (1995), za který byl poprvé nominován na Oscara. S Terrencem Malickem se setkal při natáčení filmu *Strom života* (2011), za který byl nominován na Oscara. Jejich první společný snímek, film *Nový svět* (2005), je zajímavý pro práci kamery, a to především při scénách v automobilu, který byl speciálně zkonstruován pro dlouhé záběry bez stříhu.

Pro film začal Lubezki pracovat již v osmdesátých letech, avšak první větší projekty přišly až později. S Timem Burtonem natočil fantasijní film *Ospalá díra* (1999), s Johnnym Deppem v hlavní roli. Za zmínku rozhodně stojí to, že byl v letech 2014 – 2016, oceněn třikrát po sobě Cenou Akademie, a to za filmy *Gravitace* (2014), *Birdman* (2015) a *Revenant – zmrtvýchvstání* (2016). Jako jediný kameraman v historii tak získal oscarový „hatrick“.

Cesta k těmto oceněním byla však z počátku trnitá. Filmový průmysl byl v Mexiku v 90. letech velice malý a pravidlo dovozovalo jen sedm kameramanů v odboru. Člověk musel čekat, až nějaký kameraman zemře nebo odejde do důchodu, aby nastoupil na jeho místo. První film, který Emmanuel Lubezki natočil, byl film *Bandidos* (1991), režiséra Luise Estrady. Po tomto úspěšném snímku se mu začali ozývat agenti a Lubezki začal pracovat na prvních scénářích. Neuměl moc anglicky, ale režisér Ben Stiller chtěl, aby film *Bolestná realita* (1994) točil právě on. V době, kdy Lubezki začal natáčet filmy, došlo k výraznému poklesu financování mexických filmů a přestěhoval se do San Francisca, kde za 3 a půl roku natočil jen jednu reklamu. Po tomto nepříliš plodném období se vrátil zpět do Los Angeles, kde působí dodnes a kromě filmů natáčí také reklamy. Reklama je podle něj nejlepší dílna pro to, aby kameraman nezrezivěl a mohl si vyzkoušet nové technologie a experimenty.

Emmanuel Lubezki je členem Asociace amerických kameramanů a také Asociace mexických kameramanů, což lze v titulcích s jeho jménem vidět jako zkratky A.S.C. a A.M.C. Za předchozí významnější projekty, na kterých spolupracoval s Alfonsem Cuarónem, lze uvést například film *Malá princezna* (1995). Film *Strom života* (2011), režiséra Terrence Malicka, mu přinesl pátou nominaci na Cenu Akademie za kameru.¹

*„Terrence Malick made me a different man. Working with Terry has changed my life. I'm a different parent, I'm a different husband, and I'm a different friend. I see nature in a different way since I started working with Terry. I have much more respect for things that I wasn't aware of as much. He is one of the most important teachers in my life. And I'm a much better cinematographer in helping directors in a much more comprehensive way.“*²

~ Emmanuel Lubezki ~

¹ EMMANUEL LUBEZKI. IEC - HOME [online]. Dostupné z: <http://www.cinematographers.nl/PaginasDoPh/lubezki.htm>

² Emmanuel Lubezki: Terrence Malick made me a different man - The Other Journal. The Other Journal | The Intersection of Theology and Culture [online]. Copyright © [cit. 03.01.2018]. Dostupné z: <https://theotherjournal.com/2012/02/14/emmanuel-lubezki-terrence-malick-made-me-a-different-man/>

1.1 Dramaturgie kamery ve filmech Emmanuela Lubezkiho

Jak nahlížet na obrazovou dramaturgii, aby divák snáze chápal významy záběrů ve filmu, je úkolem každého kameramana. V historii filmu můžeme vidět několik průlomových snímků, kde se filmaři vymanili s klasického postavení kamery vůči objektu, ale začali používat prostředky, jež se poté staly tendencemi a působily na smysly diváka důrazněji, avšak ne prvoplánově.

V současné kinematografii se musí kameraman spíše rozhodnout, jakým stylem bude svůj obraz vyprávět. Na trhu je nespočet zařízení, která dokáží umístit kameru takřka kamkoliv. Od možnosti být s kamerou pod vodou nebo mít kameru umístěnou na vrtulníku. Jistě si dokážeme představit, kolik prostoru se nachází mezi těmito dvěma prostředími a nebavíme-li se o omezení v rámci rozpočtu, jsou možnosti takřka neomezené.

Výrazové prostředky kamery, jako je například šířka záběru, kompozice, úhel kamery vůči snímanému objektu neboli rakurs, hloubka ostrosti, ohnisková vzdálenost objektivu, svícení, barva, tonalita a spousta dalších, jsou jen zlomkem toho, jak vyjádřit a přenést emoce ze scénáře na plátna kin.

V této kapitole budu popisovat výrazové prostředky, které jsou typickým rukopisem ve filmech, kde Emmanuel Lubezki stál za kamerou.

„I only had one handheld camera, one lens and then one camera and one lens on the Steadicam“

~ E. Lubezki ~³

³ <http://www.indiewire.com/2016/02/interview-cinematographer-emmanuel-lubezki-talks-the-revenant-working-with-terrence-malick-muting-the-ego-much-more-272538/>

1.1.1 Rakurs kamery ve filmech Emmanuela Lubezkiho

Rakurs, neboli úhel pohledu kamery vůči objektu, je silným výrazovým prostředkem práce kamery. Rakurs může skýtat nekonečně mnoho úhlů, od extrémního nadhledu, tzv. ptačí perspektivy, až po extrémní podhled, což může být kupříkladu kamera umístěná pod vodou, kdy výsledný obraz je přesným opakem ptačí perspektivy.

Za největšího průkopníka užití rakursu je považován režisér Orson Welles s filmem *Občan Kane* (1941). V tomto filmu platí, že podhledy na postavu Kanea skutečně vyjadřují jeho hroživou moc. Extrémní podhledy však v tomto filmu přicházejí jen tehdy, kdy má tento rakurs kamery význam. Za povšimnutí však nestojí jen dominantní pohled na postavu, ale také pohled na pozadí, které postavu obklopuje.

Replika jedné z postav ve filmu Alfreda Hitchcocka, *Na sever Severozápadní linkou* (1959) zněla, že nejlépe se dá věci zbavit z velké výšky. A záběr byl při této replice koncipován jako nadhled.



Obrázek 2. – Podhled jako důraz na dominantu ženy ve společnosti. Z filmu *Knight of Cups* (2015)



Obrázek 3. – Náhled jako důraz na submisivitu muže ve společnosti krásných žen. Film *Knight of Cups* (2015)

V těchto případech nám nejznámější filmaři ukázali, jak pracovat s rakursem a jak lze aplikovat výrazové prostředky kamery na formu i obsah filmu.⁴

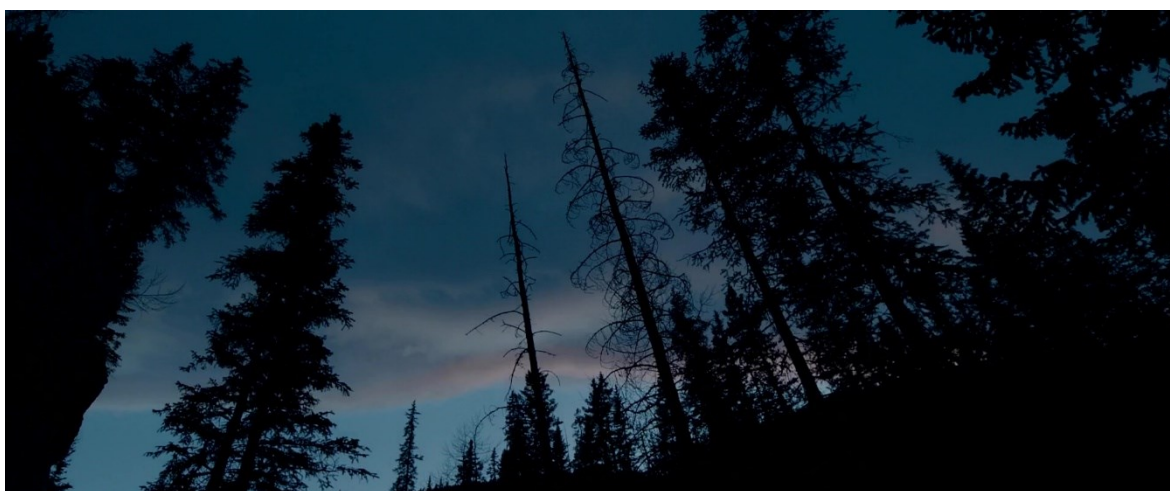
Emmanuel Lubezki je jedním z mála kameramanů, u kterých lze jednoznačně poznat jeho užití podhledů, náhledů a zobrazení perspektivy. Týká se to především filmů, na kterých pracoval s režisérem Terrencem Malickem. Když připravoval jejich první společný projekt, film *Nový svět* (2005), netušil Emmanuel Lubezki, jakou významnou roli Terrence Malick v jeho kariéře zahraje. Filmy, ve kterých je práce rakursu kamery nejznatelnější, jsou filmy, které jsou předmětem studia této diplomové práce. Jedná se o filmy *Birdman*, *Gravitace*, *Revenant* a *To the Wonder*.

Extrémních případů rakursu je využito také ve filmech, které Emmanuel Lubezki rovněž točil s Terrencem Malickem. Jedná se o filmy *Knight of Cups* (2015), a *Song to Song* (2017).

⁴ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. [254]

1.1.2 Širokoúhlé objektivy a hloubka pole ostrosti

Každý objektiv zachycuje perspektivu trochu jinak. Emmanuel Lubezki využívá převážně ultra širokoúhlé objektivy ohnisek 12mm nebo 14mm, které prohlubují perspektivu, takže se například stromy jeví jako pokřivené. Hloubka ostrosti je u širokoúhlých objektivů velmi vysoká. Naproti tomu tele objektiv vytváří většinou plochý obraz, ve kterém je pomocí selektivní ostrosti kladen důraz na určitý bod zájmu a vše před a za tímto bodem se jeví jako neostré.



Obrázek 4. – Zobrazení perspektivy širokoúhlým objektivem.



Obrázek 5. – Zobrazení perspektivy tele objektivem.

Použitím širokoúhlých objektivů dosáhl Emmanuel Lubezki ve svých filmech extrémní hloubky. Co je ovšem zásadní, musel tenhle koncept udržet od začátku filmu až do konce. Pokud si představíme, že by kombinoval velmi širokoúhlý objektiv s ohniskem například 14mm a tele objektiv s ohniskem například 200mm, což jsou přibližně hodnoty na obrázcích č. 4 a 5, porušil by tím zásadně perspektivní vztahy mezi kamerou, hercem a prostředím a zásadně by ovlivnil celou obrazovou dramaturgii.

Použití širokoúhlých objektivů však přináší technická úskalí. V rámu je vidět velký výřez reálného světa, plány se jeví jako ostré, tudíž je pozadí i popředí velmi dobře čitelné a práce s časováním pohybu a jeho přesností je o to náročnější. Scéna je většinou osvětlována jen přirozeným světlem, které může být korigováno pomocí velkých odrazných či vykrývacích ploch, často umístěných na stavebních jeřábech. V závislosti na množství tmavých a světlých částí v obraze se mění také množství světla, které vstupuje do objektivu. Při dlouhých scénách, kdy operátor kamery komponuje záběr, první asistent kamery ostří, měří Emmanuel Lubezki expozimetrem světlo a naměřené hodnoty dálkově aplikuje na clonu objektivu. Zajišťuje tak přesnou expozici při změně přirozeného osvětlení.



Obrázek 6. – Emmanuel Lubezki měří světlo i v průběhu záběru, aby dosáhl vždy správné expozice.

Při scénách v exteriérech se pohybuje nejčastěji v rozmezí clony T8 – T11, aby dosáhl potřebnou hloubku ostrosti. Ta je jednou z vizí režiséra Terrence Malicka, který vyžaduje, aby kamera viděla svět, co možná nejbližší lidskému oku.⁵

Při Super35mm formátu filmového políčka, kdy velikost políčka je 24.6 x 13.8mm, použitím objektivu s ohniskovou vzdáleností 18mm, cloně T8, a objektu vzdáleném 0,5m, je hloubka ostrosti 0,236m. O takovémto obrazu lze říct, že ostrost je selektivní, jelikož se plány v popředí a v pozadí jeví jako neostré, ale díky cloně T8 pořád lze dobře číst prvky v pozadí.

Selektivní ostrost je to, co Terrence Malick nepovažuje za nutné a tím se také svojí prací od mnohých filmařů odlišil. Malick buduje prostor do hloubky, ukazuje jej takový, jaký je a nezaměřuje pozornost diváka jen na protagonistu nebo předmět vyselektovaný malou hloubkou pole.⁶



Obrázek 7. – Příklad selektivní ostrosti ve filmu *Strom života*, kterou lze číst jedině v detailech.

⁵ Terrence Malick's To The Wonder [Making Of] - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=in3-CQWEn4o>

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

Při nastavení stejných parametrů formátu filmu, objektivu i clony, pouze se změnou vzdálenosti objektu na 4m, je hloubka ostrosti pole od jednoho metru až do nekonečna. Nelze však říci, že tato technická nastavení výrazně pomáhají práci ostříče, ten musí být pořád ve střehu. Samozřejmě, že každý ostříč, stejně jako hlavní kameraman, musí znát optické vlastnosti objektivů, v poměru k velikosti snímáče či filmového políčka.

K výpočtu hloubky ostrosti dnes slouží jednoduché programy a aplikace. Já pro tento příklad použil aplikaci Hyper Focal Pro, která na základě vložených parametrů o snímáči, ohniskové vzdálenosti a cloně, vypočítá hloubku ostrosti pole, označenou jako „DOF“ (Depth of Field).

Většina dnes natáčených filmů je obrazově koncipována tak, že se subjekt nedostane k objektivu kamery blíže, než jeden metr. Ve filmu *Revenant* to bylo tak, že subjekt byl ve scénách vzdálený od jednoho metru a blíže k objektivu. Ve specifických scénách se dokonce Leonardo DiCaprio dotýkal kompendia objektivu. Pokud se subjekt nachází velmi blízko objektivu, je ostření v mnoha ohledech kritické. Při velkých celcích kritické tolik není, jelikož se rychlost přeastřování s narůstající vzdáleností předmětů zpomaluje a hloubka pole ostrosti narůstá. Případné odchylky ostrosti tak nejsou v celcích znát, ale každá sebemenší odchylka ostrosti v detailu je okamžitě viditelná.

Zajímavé je podotknout, že s naturálním svícením sice odpadá práce s rozmístěním světelných zdrojů, ale přibývá práce eliminovat světlo parazitní. Emmanuel Lubezki k tomu dodává, že při scénách natáčení filmu *Revenant* měnili clonu v průběhu jednoho záběru od maximálně možných vlastností objektivu, což bylo od T1,4 po T22 a naopak.

Emmanuel Lubezki je rád v neustálém kontaktu s kamerovým štábem pomocí headsetových vysílaček. Práce je díky tomu tichá, efektivní a nezasahuje do hierarchie jiných procesů natáčení. Na velkých natáčeních je práce s vysílačkami standardní, avšak komunikace pomocí vysílaček má svá pravidla, která se musí dodržovat, aby se jejich smysl naplnil. V případě filmu *Revenant* pracovalo jenom u kamery takřka 150 osob. V takovém případě je komunikace tím nejdůležitějších faktorem.⁷

⁷ 'REVENANT Zmrtvýchvstání (2015) - Full Cast & Crew - IMDb. Ratings and Reviews for New Movies and TV Shows - IMDb [online]. Copyright © [cit. 05.05.2019]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt1663202/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast

“I don’t want the actors to have to hear us talking.” “I don’t want Leo to be aware of all this geeky shit happening around him.” ~Emmanuel Lubezki~ (*Revenant*)⁸



Obrázek 8. – 7“ monitor SmallHD, dálkové ostření ARRI WCU a Terradek Bolt, prvního asistenta kamery Michaela Merrimana ve filmu *Revenant*

⁸ 'The Revenant': Inside the Film's Cold, Wet, Dirty, Determined Production | Creative Planet Network. News, Features, Reviews, Forums and Resources for the Professional Content Creator | Creative Planet Network [online]. Copyright © 2018 by [cit. 14.01.2018]. Dostupné z: <http://www.creativeplanet-network.com/news/shoot/revenant-inside-film-s-cold-wet-dirty-determined-production/612126>

1.1.3 Pohyb kamery

Pohyb kamery jako hlavní výrazový prvek ve filmech Emmanuela Lubezkiho. I tak by se dala nazvat tato kapitola. Malba, ze které mnoho filmových kameramanů vychází, je jakýmsi statickým pojetím filmového obrazu, které známe dnes. Mnoho diváků si spojitost filmu s výtvarným uměním vůbec neuvědomuje. Každý obraz má nějaké svoje ohraničení, nějaký svůj rám, ve kterém jsou vytvářeny vztahy mezi vnitřkem a vnějškem, mezi vztahy co do velikostí, mezi úhly, rovinami a plány. Film má však oproti obrazu jednu vlastnost. A sice, může být pohyblivý ve vztahu k rámovanému materiálu. Kameraman může využít tři základní osy pohybu kamery. Dopředu a dozadu, doleva a doprava a nahoru nebo dolů. Tyto pohyby pak může vzájemně kombinovat a aplikovat na výraz obrazu.⁹

Emmanuel Lubezki volí mnohdy kameru plující prostorem, záměrně křiví horizont, s kamerou se přetáčí, ale vždy vše volí tak, aby podpořil příběh. Například ve filmu *Knight of Cups*, si vzal GoPRO jen tak do ruky a natočil s ní charakteristické záběry, které se pak ve filmu výrazně liší od ostatních.

Uvědomíme-li si rozdíl náročnosti práce s kamerou GoPRO a s kamerou, která je připevněna na počítačem ovládaném 360° zařízení, musíme se zamyslet nad tím, jak uvažuje režisér s kameramanem při technickém řešení scénáře.

⁹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.



Obrázek 9. – Použití kamery GoPro ve filmu *Knight of Cups*.



Obrázek 10. – Zařízení RobotWorx při natáčení filmu *Gravitate*.

Ve filmu *Mexická jízda* (2001), použil Emmanuel Lubezki pouze ruční kameru a práci kamery dodal filmu pocit autentičnosti. Ruční kameru použil také v mnoha filmech ve spolupráci s Terrencem Malickem a také ve filmu *Revenant*, kde pro záběry koncipované ruční kamerou použil kameru Arri Alexa M. Ta má tělo rozděleno zvlášť na záznamovou a snímací část, propojenou optickým kabelem a hmotnost samotné kamery jsou pouze 3kg.¹⁰



Obrázek 11. – Použití ruční kamery Arri Alexa XT M ve filmu *Revenant*.

¹⁰ ARRI Group: ALEXA XT M Overview. ARRI Group: Home [online]. Copyright © 2017 ARRI AG. All rights reserved. [cit. 14.01.2018]. Dostupné z: http://www.arri.com/camera/alexas/cameras/camera_details/alexaxt-m/

Hojně používaným zařízením je také steadicam. Například ve filmu *Strom života* (2011), na kterém po dlouhá léta spolupracoval s Terencem Malickem, mu operátora steadicamu dělal německý kameraman Jörg Widmer.¹¹

Film, kde byl opět ve velké míře použit stadicam, je snímek *Birdman* (2014), který je navíc koncipován jako „jedno-záběrový“ a byl první spoluprací Emmanuela Lubezkiho s režisérem Alejandrem Gonzálezem Iñárrituem.¹²



Obrázek 12. - Jörg Widmer s kamerou na steadicamu při výrobě filmu

Strom života.

¹¹ *Strom života* (2011) - Full Cast & Crew - IMDb. Ratings and Reviews for New Movies and TV Shows - IMDb [online]. Copyright © [cit. 01.05.2019]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0478304/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast

¹² [online]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt2562232/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1

1.2 Modrá hodina

Modrá hodina pochází z francouzského výrazu *L'heure Bleue*, který znamená dobu svítání a soumraku. Jedná se zhruba o hodinu po západu nebo před východem slunce, kdy už, anebo ještě, není denní světlo, ale ani úplná tma. Obloha bývá tmavě modrá.

Délka modré hodiny závisí na geografické poloze a ročním období. Ve filmu *Revenant* jsou scény snímány právě v modré hodině. Na vkusu kameramana pak záleží, jak moc syté odstíny modré si vybere. Emmanuel Lubezki harmonizoval obrazy nasnímané v modré hodině pomocí sytě oranžových tónů ohně a vytvořil podmanivé komplementární kontrasty barev.

V mnohých záběrech se prvky v obraze jeví jako siluety. S úbytkem intenzity světla totiž ubývá také sytosti barev a zobrazování postav jako siluet, je v modré hodině nejefektivnější. Na obrázku č. 11 můžeme pozorovat kompozici linií a dominantu stojící postavy Hughy Glasse (Leonardo Dicaprio), která stojí na pozadí harmonické oblohy.

Pokud je obloha zatažená, trvá modrá hodina kratší dobu nebo nemusí nastat vůbec. Avšak pokud kameraman plně využije kouzlo mizanscény a času, může vytvořit sérii jedinečných panoramatických záběrů.¹³



Obrázek 13. – Modrá hodina ve filmu *Revenant*.

¹³ Co je modrá hodinka a proč je fotografové tak oblíbená? Tvořte tmavomodré snímky. Fotocesta | Blog Lenky Dolečkové - rady, jak fotografovat [online]. Dostupné z: <https://fotocesta.cz/blog-fotocesty/teorie-a-rady-na-foceni/146-co-je-modra-hodinka-a-proc-je-fotografy-tak-oblibena-tvorte-tmavomodre-snimky>

1.3 Zlatá hodina

Zlatá hodina, někdy také magická, je první a poslední hodinou denního svitu, kdy je dosaženo specifického efektu a kvality světla. Charakter osvětlení je v magické hodině více difúzní, teplejší v barevných odstínech s delšími vrženými stíny. Pokud je slunce nízko nad horizontem, procházejí sluneční paprsky vrstvou atmosféry a intenzita světla se sníží. Modré světlo se rozptýlí a světlo ze slunce se jeví více zlaté.

Význam slova „hodina“ je zde použit zcela volně. Charakter osvětlení je dán výškou Slunce, a doba, kdy se Slunce pohybuje od obzoru po danou výšku, závisí na poloze zeměpisné šířky a ročním období. Za zlatou hodinu se považuje umístění Slunce ve výšce asi 10 – 12°. Na planetě Zemi existují lokality, kde se slunce nedostane pod úroveň 10° a zlatá hodina tak v určitých oblastech trvá mnohem déle. O tom jsem se sám přesvědčil na Islandu, kde Slunce jen kopírovalo horizont, ale nikdy celé nezapadlo a atmosféra magické hodiny se tak nenesla několik hodin.¹⁴



Obrázek 14. – Zlatá hodina na Islandu, která na konci června trvala po celou noc.

¹⁴ Zlatá hodina. Dostupné z: <https://www.milujemefotografii.cz/zlata-hodinka-nabizi-nejkrasnejsi-svetlo-k-fotografovani>

II. PRAKTICKÁ ČÁST

2 ROZBOR A SROVNÁNÍ FILMŮ EMMANUELA LUBEZKIHO

Hlavním tématem této diplomové práce je rozbor a srovnání filmů, na kterých Emmanuel Lubezki spolupracoval s režiséry Terrencem Malickem, Alejandrem Gonzálezem Iñárrituem a Alfonsem Cuarónem. V jednotlivých kapitolách zde budu podrobně popisovat výrazové prostředky kameramana Lubezkiho, jeho přístup ke světlu, technické specifikace kamer a objektivů použitých ve filmech *To the Wonder*, *Gravitate*, *Birdman* a *Revenant*. Cíleně se zaměřuji na dramaturgii kamery, díky které může kameraman plně rozvinout a podpořit příběh a podílet se na vyprávění filmu stejnou mírou, jako například scénárista.

2.1 To the Wonder (K Zázraku)

Film *To the Wonder*, který v roce 2012 Emmanuel Lubezki natočil s režisérem Terrencem Malickem, byl jedním z filmů, kde Emmanuel Lubezki plně využil naturální způsob snímání a střídal několik formátů obrazového záznamu, což byla jeho hlavní filozofie v nastavení kvality obrazu vůči příběhu.¹⁵ V některých specifických scénách dokumentární styl kamery podpořil charakter a jednání postav a také plně rozvinul příběh. Jedná se o první film Terrence Malicka, který vypráví o moderním světě.¹⁶

2.1.1 Mizanscéna a realismus ve filmu To the Wonder

Mizanscéna, neboli „dát na scénu“ je původně francouzský výraz používán v souvislosti s režírováním divadelních her. Filmové okénko je něco podobného, jako jeviště divadla. Mizanscéna tedy zahrnuje stejné aspekty, jaké lze očekávat i u divadla. Vidíme vždy nějaké prostředí, kostým, osvětlování, nebo chování postav. Jako mizanscéna divadla, tak si i mizanscéna filmu, vyžaduje určitá plánování. Může to být náhlý pohyb herce do některého směru, ale taky to může být změna světelné atmosféry, která přispěje k dramatickému efektu.¹⁷

¹⁵ Donfilm's Darkroom: Film review. An analysis of the cinematography of To the Wonder by Terrence Malick. Donfilm's Darkroom [online]. Dostupné z: <http://donatelloromanazzi.blogspot.cz/2013/06/film-review-analysis-of-cinematography.html>

¹⁶ To the Wonder (2012) - Trivia - IMDb. IMDb - Movies, TV and Celebrities - IMDb [online]. Copyright © [cit. 04.01.2018]. Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt1595656/trivia?ref_=tt_trv_trv

¹⁷ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. [159]

Ve filmu *To the Wonder*, je téměř celý příběh postaven na síle mizanscény. Režisér filmu Terrence Malick je obecně proslulý svými filozofickými obrazy, pomalými dlouhými záběry na širých pláních, za svitu a barev východu či západu slunce.



Obrázek 15. – Přechod ze zlaté hodiny do hodiny modré. *To the Wonder*

Emmanuel Lubezki staví scény v tomto filmu téměř vždy proti slunci. Ve své podstatě můžeme v každém záběru vidět slunce, které formuje kontury postav. Slunce se pak také buď za postavami či objekty ztrácí, nebo se z poza nich objevuje. Jakoby tím Terrence Malick chtěl říct, že všechno a pořád podléhá neustálým změnám. Mnohé ze záběrů filmu *To the Wonder*, jsou nasnímány v modré nebo zlaté hodině, o které jsem psal v předchozí kapitole.



Obrázek 16. – Z filmu *To the Wonder*: „Vidíš ten rudý pruh na obloze?“

Terrence Malick si s Emmanuelem Lubezkim vybrali lokace, které jsou proslulé harmonickými barvami západů slunce s velkou pravděpodobností jasné oblohy. Jednalo se o slunné lokace v americké Oklahomě, kde hlavní protagonistka filmu Marina (Olga Kurylenko), tančí spoře oděna s větrem při západu slunce. Oproti tomu se ve filmu objevují také lokace, ve kterých slunce zakrývají mraky, herci na sobě mají kabáty a divák má pocit chladu. Tyto scény dramaturgicky kontrastují mezi teplem a chladem, sluncem a stínem a korespondují s příběhem a se vztahovými rovinami mezi mužem a ženou. Chladné scény byly natočeny ve Francii v zimním období, konkrétně blízko ostrovní komunity Mont – Saint – Michel.¹⁸



Obrázek 17. – *To the Wonder* - Lokace ve francouzském Mont-Saint-Michel

Ve filmových scénách filmařům pomáhá do jisté míry počasí, což sám Terrence Malick považuje za „šťastnou náhodu“. Také David Bordwell ve své knize Umění filmu, uvádí stejný výrok, kdy režisér počasí může dle předpovědi očekávat, ale přesné počasí nikdy naplánovat nedokáže.¹⁹

¹⁸ *To the Wonder* (2012) - Filming Locations - IMDb. IMDb - Movies, TV and Celebrities - IMDb [online]. Copyright © [cit. 01.01.2018]. Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt1595656/locations?ref_=tt_dt_dt

¹⁹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. [159]

Jak jsem psal ve své bakalářské práci, která popisuje tvorbu kameramana Vladimíra Smutného, ve které on sám definuje mizanscenu českého filmu tak, že se dříve při výrobě filmu na počasí čekalo, aby se dosáhlo kýženého výsledku, tak dnes se už bohužel na nic nečeká a kameraman musí pořád točit.²⁰

Z obrazů Terrence Malicka vidíme, že si vybírá denní dobu pro natáčení buď ráno, nebo večer a že vše a vždy podřizuje právě světlu. Téměř nikdy nenatáčí za ostrého poledního slunce, a když ano, tak pouze interiérové scény, ve kterých Emmanuel Lubezki světlo směřuje nebo eliminuje pomocí velkých odrazných ploch.²¹

Mizanscena je také jakýmsi vodítkem realistického přenesení obrazu na smysly diváka. Chápat však realismus jako měřítko kvality přináší několik problémů. Proto je nejlepší, když ve filmech, které vidíme, zkoumáme funkci mizansceny. Ve filmu *To the Wonder* je mizanscena maximálně realistická, jelikož je obraz na plátně v hojné míře podobný tomu, co vidí lidské oko ve skutečnosti. Obraz je ostrý od popředí do pozadí, je inscenován do hloubky, pracuje s naturalistickým svícením, využívá přirozených barev a nevyužívá žádných vizuálních efektů.

Příkladů, se kterými pracuje mizanscena by se dalo vyjmenovat spoustu. Například chování postav, analýza jejich hereckých výkonů či vedení herců režisérem apod. V této analýze se však zaměřuji převážně na technická specifika obrazu, díky kterým je mizanscena přenášena pomocí filmové kamery na plátna kin. Okrajově se však o hereckých výkonech také zmiňuji, jelikož jsou nedílnou součástí mizansceny filmu.

V období raného filmu Georges Méliès tvořil svojí mizanscénou naprosto imaginární filmový svět. Méliès byl fascinován představením krátkých filmů bratří Lumièrů, které se uskutečnilo roku 1895 v Paříži. V jednom z prvních pokusů snímání kamerou se Mélièsovi kamera zasekla a on tak vypožoroval princip „šťastné náhody“. V jediném okamžiku se jedoucí autobus proměnil na pohřební vůz.

²⁰ SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015.

²¹ Donfilm's Darkroom: Film review. An analysis of the cinematography of *To the Wonder* by Terrence Malick. Donfilm's Darkroom [online]. Dostupné z: <http://donatelloromanazzi.blogspot.cz/2013/06/film-review-analysis-of-cinematography.html>

Jenže ani Méliès se nemohl spoléhat na šťastné náhody neustále a tak musel mizanscénu pro svá další kouzlení pečlivě inscenovat a plánovat. Stejně jako Terrence Malick ve svých filmech.²²

Náhodné aspekty mizanscény, mezi které patří počasí, mu dílo jen dotvořili. Základ si ale musel určit on sám. I přesto, že natočil film téměř bez scénáře, vše dopředu pečlivě plánoval. Hercům dal ráno před natáčením jen jakési sepsané myšlenky a nezávislé dějové linky a požádal je, aby hráli bez mluvení, jen za pomoci řeči těla.²³



Obrázek 18. – Lokace v Oklahomě ve filmu *To the Wonder*

Co se týče lokací interiérů, vybíral si Emmanuel Lubezki takové interiéry, které mu umožnili efektivně využít zdroje přirozeného světla, které by okny a dveřmi vstupovalo do interiéru. Lokace si vybíral podle situování světových stran tak, aby co nejvíce využil dobu denního světla. Okna jsou přeexponována, ale uvnitř interiéru je dostatek světla, aby atmosféra záběru působila na diváka jako jasný slunečný den. To vše bez jakéhokoliv umělého osvětlení.²⁴

²² BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. [160]

²³ To the Wonder (2012) - Trivia - IMDb. IMDb - Movies, TV and Celebrities - IMDb [online]. Copyright © [cit. 04.01.2018]. Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt1595656/trivia?ref_=tt_trv_trv

²⁴ Donfilm's Darkroom: Film review. An analysis of the cinematography of To the Wonder by Terrence Malick. Donfilm's Darkroom [online]. Dostupné z: <http://donatelloromanazzi.blogspot.cz/2013/06/film-review-analysis-of-cinematography.html>



Obrázek 19. – Interiér filmu *To the Wonder*.

2.1.2 Specifikace kamer a objektivů ve filmu *To the Wonder*

Ve filmu *To the Wonder* použil Emmanuel Lubezki několik ojedinělých způsobů snímání. Tím technicky nejzajímavějším je vývoj kvality obrazu vůči obsahovým rovinám příběhu. Emmanuel Lubezki použil celkem 5 rozdílných kamer, které aplikoval na jednotlivé obrazy. Na začátku filmu, kdy hlavní protagonisté Neil (Ben Affleck) a Marina (Olga Kurylenko), jedou vlakem, použil Emmanuel Lubezki čínskou kameru Chinon Superheadz Digital Harinezumi. Tato malá digitální kamera je sice plná digitálních artefaktů a má velmi nízký dynamický rozsah, ale byla použita pro svůj charakter připomínající SUPER-8mm kameru. Cílem bylo vytvořit obraz podobný těm, které známe ze záznamů z rodinné dovolené a které si občas tak rádi pouštíme. Na první pohled si všimneme kvality obrazu z této kamery (obrázek 20.), a pokud výsledný obraz porovnáme s výsledkem z 65mm kamery (obrázek 21.), dostáváme odpověď na rozdíl mezi kvalitou vzájemných vztahů jak obrazu, tak vztahů jako takových.

Emmanuel Lubezki dal tuto malou kameru přímo hercům, takže že si záběry natáčeli sami a jsou vidět v odrazu okenních skel i s kamerou. Tento subjektivní přístup použil Emmanuel Lubezki také v dalším filmu Terrence Malicka, *Song to Song* (2017), kde Ryan Gosling natáčí své hlediskové záběry sám. Terrence Malick a Emmanuel Lubezki tak explicitně přenesli své filozofické postřehy do výsledného obrazu filmu.

Ve všech těchto režijně kameramanských spojeních je potřeba si uvědomit přístup režiséra i kameramana. Režisér Terrence Malick dal Emmanuelu Lubezkimu naprosto volnou ruku, což je pro kameramana jedinečnou příležitostí, jak rozvinout svůj tvůrčí potenciál.²⁵

²⁵ DOCUMENTARY: The Making of 'To The Wonder' Directed by Terrence Malick [FULL VERSION]. - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=9mYCDuxl3tU>



Obrázek 20. – Neil (Ben Affleck) natáčí Marinu (Olga Kurylenko) a oba jsou vidět v odrazu okna ve vlaku. Kvalita obrazu zde nezobrazuje téměř žádné detaily a odkazuje jen na jakýsi lehkovážný flirt.

To the Wonder (2012)



Obrázek 21. – Vztah mezi Neilem (Ben Affleck) a Jane (Rachel McAdams), byl však mnohem stabilnější. Výsledný obraz z 65mm filmu vykresluje ty nejjemnější detaily vlasů a zdůrazňuje kvalitu vztahu mezi mužem a ženou.

To the Wonder (2012)



Obrázek 22. – Ryan Gosling natáčí subjektivní záběry sám.

Song to Song (2017)

Značná část filmu *To the Wonder* je natočena na kamery Arricam LT, Arriflex 235 a Panavision System 65, společně s objektivy Zeiss Master Prime a Panavision System 65. Nutno dodat, že Emmanuel Lubezki nepoužil ohnisko větší než 32mm. Specifikou je snímání širokouhlým objektivem velmi blízko postav, které často deformuje perspektivní vztahy mezi popředím a pozadím.

Negativní materiál byl Kodak 35mm (Kodak Vision2 200T 5217, Vision2 500T 5218, Vision3 500T 5219) a Kodak 65 mm (Kodak Vision2 200T 5217, Vision2 500T 5218, Vision3 500T 5219). Formát filmu je 2,35:1.

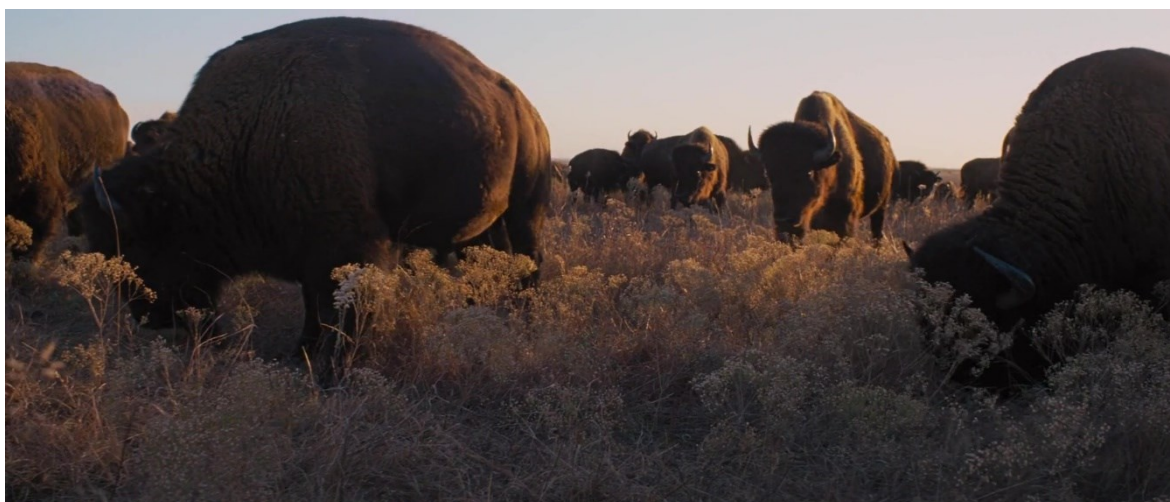
Postupný nárůst obrazové kvality má v divákovi vyvolat pocit rostoucí stability. Když se Olga Kurylenko vrací do Paříže, byla použita kamera RED MX, čímž Emmanuel Lubezki vložil do příběhu pocit moderního a městského života.

Ve chvíli, kdy se postava Neila (Ben Affleck), navrácí ke své předchozí lásce Jane (Rachel McAdams), natáčel Emmanuel Lubezki na 65mm filmový materiál Kodak, (Kodak Vision2 200T 5217, Vision2 500T 5218, Vision3 500T 5219), který dodal záběrům maximální hloubku a obrazovou čistotu. Tento filmový materiál volil Emmanuel Lubezki proto, jelikož vztah s Jane (Rachel McAdams), byl mnohem stabilnější a realističtější, než ten s Marinou (Olga Kurylenko).²⁶

Kamera s 65mm formátem filmu byla po dobu jednoho natáčecího dne umístěna na rameni Technocrane. A to ve scéně, ve které vystupují buvoli (obr. 20). Buvoli jsou plachá zvířata a štáb musel být pro tyto scény v dostatečné vzdálenosti od nich. Z ramene Technocrane byly natočeny rovněž navazující scény s herci (obr. 21), jelikož 65mm kamera je pro ruční obsluhu moc těžká.²⁷

²⁶ Donfilm's Darkroom: Film review. An analysis of the cinematography of *To the Wonder* by Terrence Malick. Donfilm's Darkroom [online]. Dostupné z: <http://donatelloromanazzi.blogspot.cz/2013/06/film-review-analysis-of-cinematography.html>

²⁷ DOCUMENTARY: The Making of 'To The Wonder' Directed by Terrence Malick [FULL VERSION]. - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=9mYCDuxl3tU>



Obrázek 23. – Buvoli byli v této scéně snímáni z ramene Technocrane.

To the Wonder (2012)



Obrázek 24. – Z ramene Technocrane byly natočeny také scény s herci kamerou Panavision 65.

To the Wonder (2012)

2.1.3 Způsob snímání ve filmu *To the Wonder*

Film *To the Wonder* je natočen velmi specifickým způsobem. Kamera jako taková je v neustálé interakci s postavami. Záběry se z objektivních mění na subjektivní a naopak. Kamera ve filmu *To the Wonder* je jen zřídka statická. Sleduje postavy v jejich pohybu a evokuje tím pohyb všeho živého i neživého. Širokoúhlé objektivy Zeiss Master Prime poskytují velmi ostrý obraz při velké hloubce ostrosti.

Emmanuel Lubezki si ve většině případů operuje ruční kameru sám. Každý kameraman má totiž svůj osobitý rukopis a jedna věc tak může být nasnímána nekonečně mnoho způsoby. Operátorem steadicamu byl Jörg Widmer, který spolupracoval s Emmanuelem Lubezkim i na následujících projektech v režii Terrence Malicka, *Knight of Cups* (2015) *Song to Song* (2017).

Emmanuel Lubezki v jednom ze svých rozhovorů řekl, že ještě nikdy nevytočil tolik filmového materiálu jako s Terencem Malickem. Principiálně se jednalo o to, že celá 35mm cívka o délce 400 stop, což při snímkové frekvenci 24 fps znamená asi čtyři a půl minuty, se vytočila na jedno jetí a Terrence Malick si poté ve střížně vybral nejvhodnější momenty. Například pro výrobu filmu *Strom Života* (2011) bylo použito více než 300 hodin filmového materiálu, které pak byly během roku a půl postprodukce sestříhány do finálních 133 minut filmu.²⁸

²⁸ Strom života / The Tree of Life (2011) | Zajímavosti | ČSFD.cz. Česko-Slovenská filmová databáze | ČSFD.cz [online]. Copyright © 2001 [cit. 04.01.2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/228723-strom-zivota/zajímavosti/?type=film>

2.1.4 Způsob osvětlování ve filmu *To the Wonder*

Naturalismus. Tak by se dalo popsat osvětlování ve filmu *To the Wonder*. Emmanuel Lubezki a režisér Terrence Malick nastolili tento způsob snímání jako jeden z hlavních výrazových prostředků. Již v přípravách na jejich společný první film *Nový svět* (2005) si s Terrencem Malickem zadali několik pravidel. A sice, nesmělo se použít žádné umělé světlo, záběry mohly být pořízeny pouze ze steadicamu nebo ruční kamerou. Bylo povoleno natáčet i věci neočekávané, dle vlastního instinktu. Pozadí i popředí muselo být viditelné a ostré.²⁹

Přirozené světlo je hlavním stavebním prvkem filmu *To the Wonder* a jemu přizpůsobeno všechno. Emmanuel Lubezki použil pouze velké bouncery a floppy, aby naturálnímu světlu měnil buďto charakter, nebo jej eliminoval. Přirozenému světlu bylo podrobena také plánování scén a výběr lokací. Jelikož se scény natáčely převážně ráno nebo večer, muselo být vše pečlivě naplánováno a samotné natáčení záběrů proběhlo velmi rychle.³⁰

„Přirozené světlo je mnohem složitější než světlo umělé. Jakmile přirozené světlo zvládnete, je těžké se k umělému osvětlování vrátit.“ ~ E. Lubezki ~

²⁹ Emmanuel Lubezki | Zajímavosti | ČSFD.cz. [online]. Copyright © Fox Searchlight Pictures [cit. 04.01.2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/73897-emmanuel-lubezki/zajimavosti/>

³⁰ Terrence Malick's To The Wonder [Making Of] - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=in3-CQWEn4o#t=06m40s>

2.1.5 Barva a barevná tonalita ve filmu *To the Wonder*

Jak jsem psal již v předchozí kapitole, film *To the Wonder* byl natočen na negativní materiál Kodak Vision2 5217, 5218 a 5219 s citlivostí 200 a 500 ASA. Pro kameru RED to byl formát Redcode RAW.

Kolorista Andrew Francis dal filmu velmi naturalistické tóny barev. Materiál Kodak 5218 poskytuje o několik málo procent nižší kontrast v tmavých částech obrazu, než Kodak 5219. Stejně je to u těchto dvou negativních surovin i se saturací barev. Kodak 5219 poskytuje oproti Kodaku 5218 zhruba o 10% sytější podání barev. Negativní materiál Kodak 5217 je ještě více detailnější v tmavých částech obrazu, než popisované dva filmové materiály. Největšího rozdílu sytosti barev si u typů negativních materiálů můžeme všimnout v základních barvách, jako jsou červená, modrá, žlutá a zelená.

Ve filmu *To the Wonder* musel kameraman Emmanuel Lubezki volit takový materiál, který mu umožnil nasnímat co nejvíce detailů bez použití umělého osvětlení. Pokud by hlavní postavu ve filmu hrál člověk tmavé pleti, musel by kameraman volit takový materiál, který by zvládl expozici tmavé pleti i v lokacích s minimálním množstvím světla nebo si poradit s leskem, jak bývá u herců tmavé pleti zvykem.

Nejlépe lze vypořádat rozdíly přímo na webu společnosti Kodak Motion Picture Co., která záměrně ve svých testech negativních materiál používá herce černé pleti společně s herci pleti bílé.³¹

³¹ Introducing KODAK VISION3 500T Color Negative Film 5219/7219 - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=F5CkXgcafB0>



Obrázek 25. – Porovnání filmové suroviny Kodak 5219 a 5218

Je velmi těžké vyčíst z výsledného obrazu filmu, který negativní materiál byl na kterou scénu použit. Na příkladech si však lze všimnout práce s velmi nízkou hladinou osvětlení při nízkém faktorovém světle. Pokud se postavy ztrácí v temných částech obrazu, řeší to Emmanuel Lubezki ve filmu *To the Wonder* tak, že využije zdroj světla za postavou a postava je tak v siluetě.



Obrázek 26. – Postava Neila (Ben Affleck), za níž je rozsvícené faktorové světlo, se jeví jako silueta. Stejný bod zájmu je budován pomocí lampy na pianu.

To the Wonder (2012)



Obrázek 27. – V následujícím střihu postava Neila (Ben Affleck) vchází do místnosti, ve které Marina (Olga Kurylenko) hraje na piano a jediným zdrojem světla je stojatá lampa. Postava Neila se jeví stále jako silueta.

To the Wonder (2012)

Jak si můžeme všimnout na předchozích dvou obrázcích, barevná tonalita je velmi decentní. Nejsytějším odstínem je ve scéně stínítko lampy, které vrhá po obou stranách tóny teplých barev. Zdi místnosti mají olivově zelenou barvu a neodrážejí téměř žádné světlo. Naopak strop je čistě bílý. V případech jiných filmů si můžeme všimnout, že je horní část lampy zakrytá a světlo z lampy vychází jen zespodu.

Emmanuel Lubezki v tomto případě nechal lampu zářit celou, aby vynikla silueta postavy Neila na pozadí stropu. Kdyby stínítko lampy z vrchu uzavřel, razantně by se mu snížila intenzita světla a scéna by byla nečitelná. Nutno dodat, že lampa na pianu byla jediným zdrojem světla v místnosti. Čím méně světla se v prostředí nachází, tím méně vnímáme sytosti barev, jak jsem psal již výše.

Tento efekt se nazývá Brücke – Bezoldův fenomén a vychází z Young – Helmholtzovy teorie. Tato teorie říká, že s úbytkem světla ubývá sytosti barev a spektrální barvy směřují více k modré (pod hranicí 500nm) a naopak s nárůstem světla sytosti barev přibývá a spektrální barvy směřují více ke žluté (nad hranicí 500nm). Tento jev objevili Wilhelm von Bezold a M. E. Brücke.³²



Obrázek 28. – Postava Neila (Ben Affleck) je opět siluetou a celý obraz je tonálně chladný, téměř monochromatický, i když je venku za oknem slunečný den.

To the Wonder

The colors are great. You see that little, blueish, cyan line under the magenta line, that is the shadow of the earth. Terrence Malick taught me that. ~ E. Lubezki ~³³

Barvy jsou úžasné. Vidíte tu malou namodralou linii pod linií magenty, to je Země vrhající stín v atmosféře. To mě naučil Terrence Malick.

³² OSA | On the Bezold-Brücke Phenomenon. OSA | OSA Publishing [online]. Copyright © Copyright 2018 [cit. 07.01.2018]. Dostupné z: <https://www.osapublishing.org/josa/abstract.cfm?uri=josa-51-10-1113>

³³ <http://www.awardsdaily.com/2015/12/18/interview-cinematographer-emmanuel-lubezki-talks-shooting-the-revenant-and-bear-attacks/>

2.2 Gravitace

Film *Gravitace* je jedinečným snímkem v historii světové kinematografie. Odehrává se téměř celý ve vesmíru. Během rutinní výpravy do kosmu zde dojde k nehodě a dva protagonisti, Ryan Stoneová (Sandra Bullock) a Matt Kowalsky (George Clooney), zůstávají ve vesmíru sami. Jsou odkázáni jeden na druhého, bez jakéhokoliv spojení se Zemí. A oběma zbývá jen velmi málo kyslíku...

2.2.1 Mizanscéna a realismus ve filmu *Gravitace*

Film se po stránce mizanscény odehrává v nekonečném prostoru vesmíru. Jeho mizanscéna je krutým, avšak stabilním prostředím, pokud si představíme vesmír jako takový. Ve filmu *To the Wonder* jsem popisoval mizanscénu jako možnost „šťastné náhody“, která neočekávaně může změnit výraz scény. U filmu *Gravitace*, kde byla celá scéna vygenerována počítačem, se efekt „šťastné náhody“ zcela vylučuje. Veškeré scény byly předem pečlivě vymyšleny a nic nemohlo být ponecháno náhodě.

Míra realismu je zde jakýmsi vodítkem toho, aby divák uvěřil, že je děj přenesen skutečně do prostředí s nulovou gravitací. Proto muselo být důkladně zkoumáno, co je ve vesmíru realistické a co ne. Samozřejmě, že se film nedá porovnávat s reálným „životem“ ve vesmíru, jak jej znají skuteční astronauti, ale například výkon Sandry Bullock ocenil astronaut NASA Chris Hadfield, který prohlásil, že Sandra byla natolik skvělá, že by s ní klidně letěl do skutečného kosmu. Výkon Sandry Bullock nelze však přisuzovat jen jí samotné, ale především režiséru Alfonsovi Coarónovi, který za film *Gravitace* získal Oscara v kategorii nejlepší režie.



Obrázek 29. – Mizanscéna ve filmu *Gravitace* (2013)

Jak všichni víme, ve vesmíru, tudíž ve vakuu, není možné slyšet žádný zvuk. Ve filmu však slyšíme zvukové efekty po téměř celou dobu a jen ve specifických scénách jsme odkázáni na absolutní ticho. Tento nerealistický prvek byl do filmu přidán čistě pro efekt.

Nerealistický je také výškový prostor, ve kterém se film odehrává. Úvodní scéna, která začíná opravou Hubbleova teleskopu, by se měla dle skutečnosti odehrávat ve výšce 600 km nad zemským povrchem a Mezinárodní vesmírná stanice ISS, kde vše ostatní pokračuje, je ve výšce 400 km. Vrchol příběhu se pak odehrává na čínské stanici Nebeský palác, která je ještě o 50 km níže.

Navíc je většina satelitů umístěna na oběžné dráze ve výšce okolo 35 tisíc kilometrů, takže prostory, které vidíme ve filmu, se s těmi skutečnými docela rozcházejí. Ovšem pro efekt filmu to není nic negativního a tato kritika je pouze odvoláním specialistů z NASA.

Epické scény také ne vždy respektují realitu stavu beztíže. Postavy by se podle astrofyzika od sebe nevzdalovaly, ale přibližovaly a také směr oběhu satelitů a stanic obíhá zemi ze západu na východ, kdežto ve filmu letí trosky opačným směrem.³⁴

Ať je míra autentičnosti a realismu jakákoliv, film si zaslouží mnohá uznání především jeho tvůrcům a také technologiím, jež byly použity při jeho realizaci.

³⁴ 301 Moved Permanently. 301 Moved Permanently [online]. Dostupné z: <http://www.national-geographic.cz/clanky/gravitace-aneb-jak-vidi-filmovou-lahudku-specialiste-nasa.html>

2.2.2 Specifikace kamer a objektivů ve filmu *Gravitace*

Film se natáčel na kameru Arri Alexa M. Dále na kameru Arriflex 765, která natáčí na formát filmu 65mm, což byl v tomto případě negativ Kodak Vision3 500T 5219. Emmanuel Lubezki použil stejný negativní materiál, jako v případě filmu *To the Wonder*. Digitální formát byl ARRIRAW s rozlišením 2.8K a celý film byl kopírován na 35mm film Kodak Vision 2383 a také jako D-Cinema.

Objektivy byly zvoleny Zeiss Master Prime a Panavision Primo. Pro kameru Arriflex 765 byly zvoleny objektivy Zeiss 765. Obraz se díky těmto objektivům jeví více ostrý, než je to například u objektivů značky Cooke, které podávají měkčí charakter obrazu.

Aby Emmanuel Lubezki prohloubil pocit otevřeného prostoru, je každá scéna obohacena o několik „lens flare“. Tento efekt vzniká tehdy, pokud zdroj paprskovitého světla dopadne přes čočky objektivu přímo na snímač či film. Síla, tvar a barvy „lens flare“, jsou závislé na sestavě optických členů v objektivu, na otevřenosti clony, na antireflexních vrstvách a na úhlu, kterým vstupuje světlo do objektivu. Rovněž závisí na charakteru světla. Ostrý zdroj světla bude tvořit odlesky silnější a světlo rozptýlené nemusí vytvářet odlesky žádné.



Obrázek 30. – Nejsilněji a nejefektivněji vzniká Lens Flare při diagonálním svitu paprsku do objektivu. *Gravitace*

2.2.3 Způsob snímání ve filmu *Gravitace*

Způsob snímání ve filmu *Gravitace* je koncipováno jako několik dlouhých záběrů navazujících na sebe. Zajímavostí je, že první scéna filmu trvá 13 minut, aniž by bylo použito střihu. Toto číslo může být odkazem na leteckou misi Apollo 13, která je asi nejznámější neúspěšnou misí v historii astronautiky.

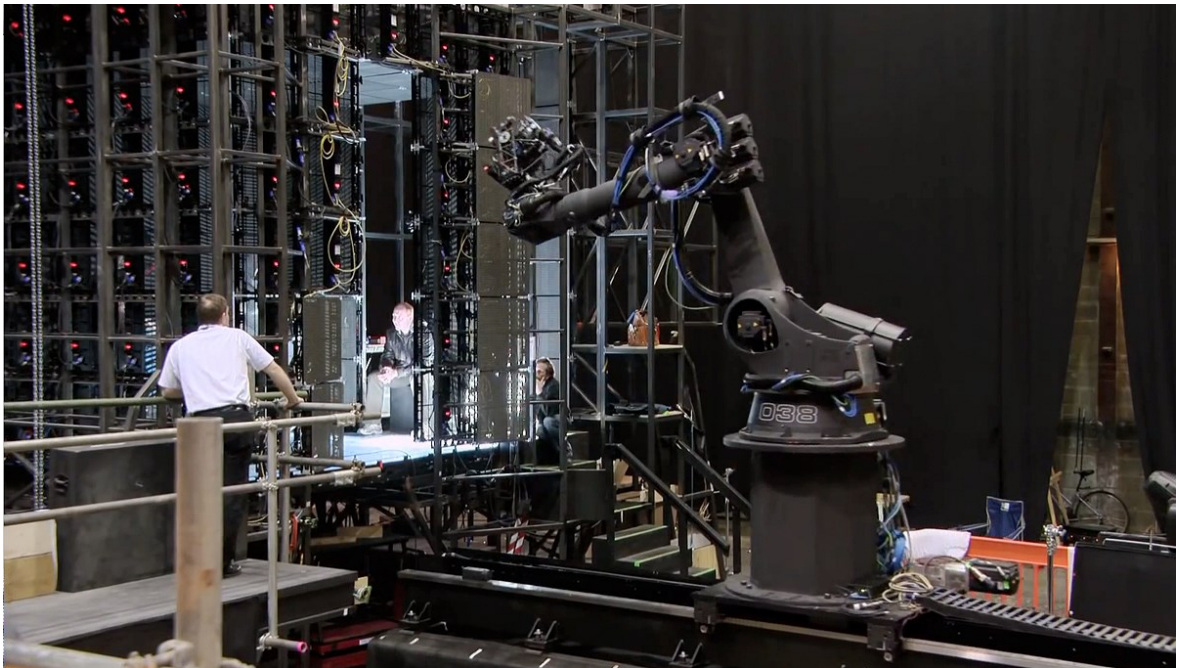
Celý film je vyroben jako animace. Nejprve se film asi dva a půl roku animoval a poté vygeneroval počítačem. Následně se půl roku natáčely scény s herci v ateliéru a nakonec se vše spojilo dohromady.³⁵

Ve scéně, kdy se po nehodě na vesmírné stanici ocitne Stoneová (Sandra Bullock) ve vesmíru a je unášena pryč v neustávající rotaci, bylo zapotřebí vymyslet záběr tak, aby herečka nenapínala svaly, když by byla hlavou dolů. V prostoru s nulovou gravitací by totiž tohoto přirozeného fyzického pohybu svalů nikdy nedosáhla. A tak byl pro natočení této scény použit robot, který se otáčel okolo herečky i s kamerou.

Pro tento záběr byl použit robot společnosti RobotWorks, který umožňoval 360° pohyb okolo herců včetně 360° pohybu kamerové hlavy.³⁶

³⁵ *Gravitace / Gravity* (2013) | Zajímavosti | ČSFD.cz. Česko-Slovenská filmová databáze | ČSFD.cz [online]. Copyright © 2001 [cit. 15.01.2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/275420-gravitace/zajimavosti/?type=film>

³⁶ Robots are Working Behind the Scenes in Hollywood. RobotWorx: Expert Industrial Robot Integrator [online]. Dostupné z: <https://www.robots.com/articles/viewing/robots-are-working-behind-the-scenes-in-hollywood>



Obrázek 31. – Robot při výrobě filmu *Gravitace* (2013)

Při natáčení těchto scén s robotem byli herci uzavřeni uvnitř světelné krychle a s režisérem komunikovali pouze přes sluchátka. Sandra Bullock strávila v boxu mnohem více času, než George Clooney. Dostat Sandru Bullock ven z boxu a zase dovnitř, bylo natolik náročné, že se rozhodla zůstat uvnitř celé hodiny. Navíc byla ráda, že se tak stalo, protože se po dlouhém čase stráveném uvnitř cítila skutečně sama a ztracená, což napomohlo jejímu hereckému výkonu.³⁷

Asi nejzajímavější částí celého natáčení je fakt, že herci byli po celou dobu připoutáni na zařízeních, které s nimi mávalo, rotovalo nebo je drželo v přesné poloze.

³⁷ How Did Gravity Do That? The Secrets Behind Its Groundbreaking Special Effects - Page 3. New Movies, TV Shows, Games | Celebrity News & Gossip | CINEMABLEND [online]. Copyright ©copyright 2018 [cit. 15.01.2018]. Dostupné z: https://www.cinemablend.com/new/How-Did-Gravity-Do-Secrets-Behind-Its-Groundbreaking-Special-Effects-39790.html?story_page=3



Obrázek 32. – Upevnění herečky Sandry Bullock a obrazové kroky od počátku k výsledku. *Gravitace*

Většina toho, co vidíme na plátně, byla dodělána postprodukčně. Byly to skafandry herců, byly to prostory uvnitř kosmických stanic, bylo to prostředí, ve kterém se herci pohybovali.

Jak lze vidět na obrázku, doktorka Stoneová (Sandra Bullock), se po svléknutí skafandru schoulí do klubíčka. Poloha jejího těla a pozice kamery odkazují na plod dítěte a také na scénu z filmu Stanleyeho Kubricka, *2001: Vesmírná Odysea* (1968)



Obrázek 33. – Záběr z filmu *2001: Vesmírná Odysea*, (1968)

Emmanuel Lubezki vytváří pomocí kamery dech beroucí záběry. Jeho neustále plovoucí kamera vnáší do diváka pocit, jakoby sám létal vesmírem.

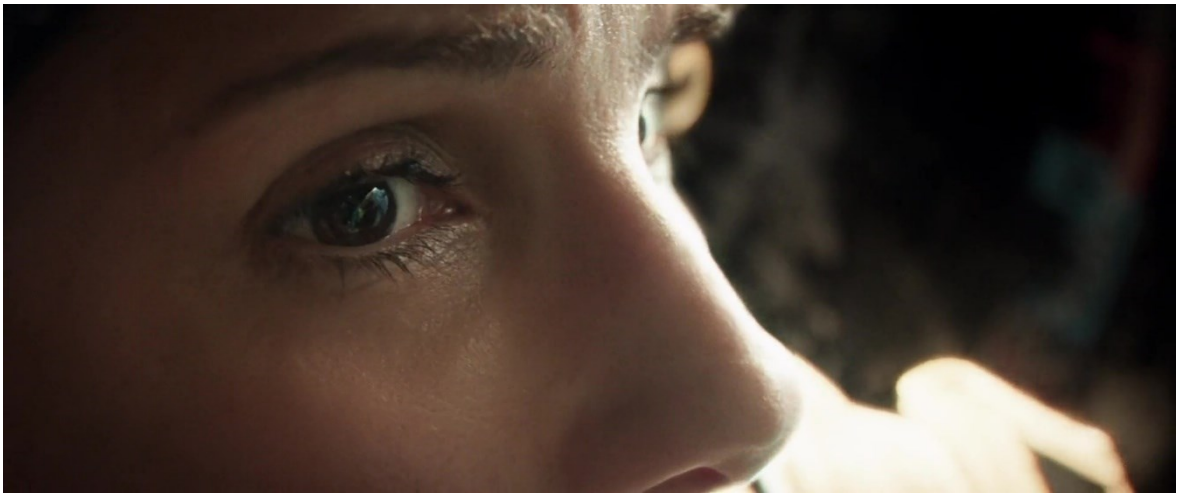
Ze všech těch zajímavých pohybů kamery a přesných kompozic jsem si vybral jednu scénu, která mě oslovila nejvíce. A sice, kamera se v ní dostane z celku na velký detail, poté se přesune dovnitř kopule skafandru, snímá prostor subjektivním pohledem hlavní protagonistky a poté se opět vrací ven do objektivního pohledu. (obr. 34 – 37).



Obrázek 34. - Kamera snímá postavu nejprve jako velký celek.



Obrázek 35. - Poté se postava přiblíží ke kameře.



Obrázek 36. - Načež se kamera velmi pomalu dostává až za sklo skafandru.



Obrázek 37. – A přes velký detail přechází v subjektivní pohled hlavní protagonistky.

V tomto záběru nebylo použito žádného střihu. Kamera se postupně dostala z celku na subjektivní pohled, ve kterém nějakou dobu setrvá a celá scéna tak dostala zcela jiný rozměr. Použití subjektivní kamery je pro filmaře zásadní při položení otázky v rámci syžetu a fabule. Záběr se po chvíli subjektivního záběru dostává opačným způsobem zase zpět na objektivní celek, ve kterém ji zachytí její kolega Kowalski (George Clooney).³⁸

Kamera si svůj pohyb udrží po celou dobu filmu. Není zde jediného záběru, který by byl statický. V závěrečné scéně filmu se kamera zaměřuje spíše na prostředí a postava je v prostředí až na druhém místě. Ovšem, je zde důraz na interakci planety Země a člověka.



Obrázek 38. – Pohled člověka do vesmíru z nejnižšího místa na Zemi.



Obrázek 39. – Kontakt se Zemí v závěru filmu *Gravitace*.

³⁸ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. [128-129]

První, třináctiminutová scéna byla technicky velmi náročná. Když tvůrci přemýšleli, jak vytvoří všechny scény pro film, ve kterém bude nutné simulovat nulovou gravitaci, tak jednou z možností bylo speciálně konstruované letadlo, které NASA používá pro několik sekund stavu bez tíže. Filmaři by museli však absolvovat stovky letů, aby vůbec něco natočili. Proto se rozhodli pro použití Dolly Motion Control a VFX tým, který byl složen z více než 300 členů.

Tento velmi neobvyklý proces natáčení vedený VFX fascinoval také samotného VFX Supervisora Riche McBrideho, který nikdy neviděl takovou sestavu a nikdy neslyšel, že by někdo dělal něco podobného. Věděl, že tento film bude díky tomu průlomový.

Bylo vytvářeno plné digitální prostředí, které bylo potřebné ukázat na LED obrazovkách v reálném čase, což bylo velmi náročné. Alfonso Cuarón čekal 4 roky na vývoj nových technologií, které film přiblížily jeho vizi.³⁹

³⁹ The Making Of Gravity [online]. Dostupné z: <https://www.dandad.org/en/making-gravity/>

2.2.4 Způsob osvětlování ve filmu Gravitace

Aby se dosáhlo potřebného zdroje světla, byla vyrobena světelná krychle o velikosti 3x3x3m, ve které se nacházelo 4096 LED diod, uspořádaných do několika panelů, které se daly nezávisle na sobě vypínat a zapínat. Na place tuto světelnou skříň nazývali „Sandyho klec“. Tento extra silný zdroj světla generoval potřebné množství osvětlení na hledí herců. Navíc byl tento světelný box opatřen rotačním zařízením, které drželo herce ve správné pozici vůči světlu nebo samotnými herci otáčelo.⁴⁰

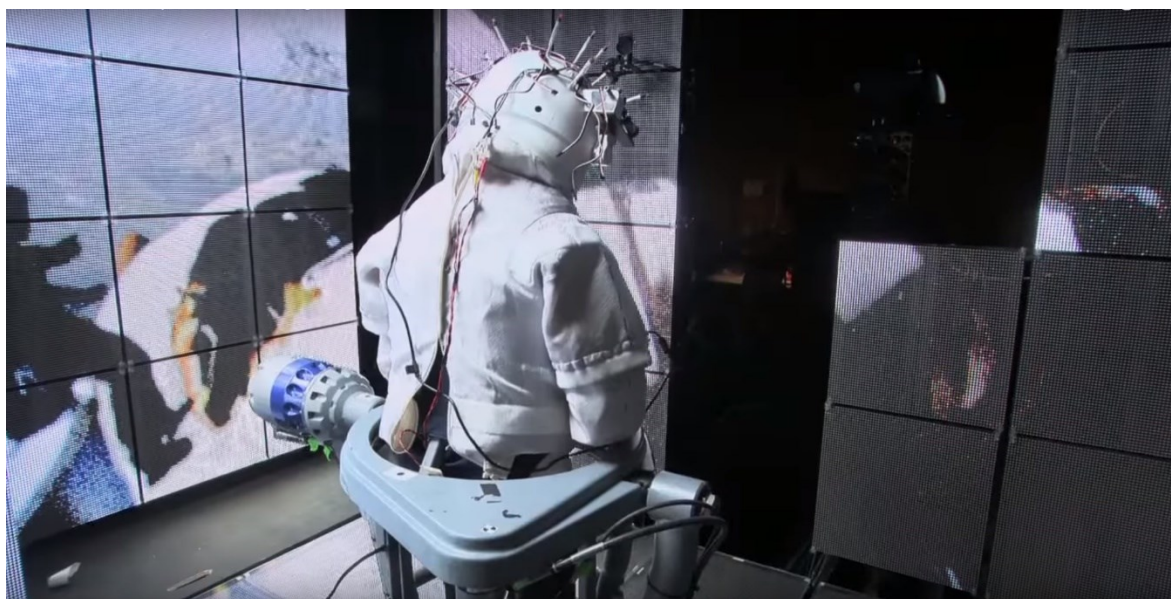
Na tvářích herců si po celou dobu filmu můžeme všimnout charakteru osvětlení. (obr. 40) Měkké poměrové svícení dodává pocit hloubky a plasticity. Lze vyčíst, že charakter osvětlení je konstantní na celé tváři a ostré světlo, které evokuje sluneční svit, dopadá na postavu jen z horního směru. Analyticky je zde porušen realismus, jelikož ve vesmíru je jediným zdrojem světla Slunce a podle charakteru ostrého světla na okrajích skafandru by nebylo možné dosáhnout charakteru světla, které vidíme na tváři hlavní protagonistky. Světlo je však do velké míry uvěřitelné a jen těžko nás vytrhne z kontextu filmu.

Charakter měkkého svícení je zde vytvořen proto, že byly postavy natáčeny bez skafandrů a ty se poté dodělávaly postprodukčně. Nutno však k práci se světlem dodat, že divák tyhle zákonitosti vůbec neřeší a film vnímá hlavně po stránce příběhu a působení emoce.



Obrázek 40. – Měkký charakter stranového svícení na tváři hlavní protagonistky.

⁴⁰ GRAVITY "From Script to Screen" Making-Of Featurette - YouTube. YouTube [online]. Copyright © Warner Bros [cit. 15.01.2018]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=uJEkPq1WA3g>



Obrázek 41. – Rotační zařízení, které umožňovalo přesnou kontrolu mezi interakcí pohybů herce, pohybu světla i kamery.

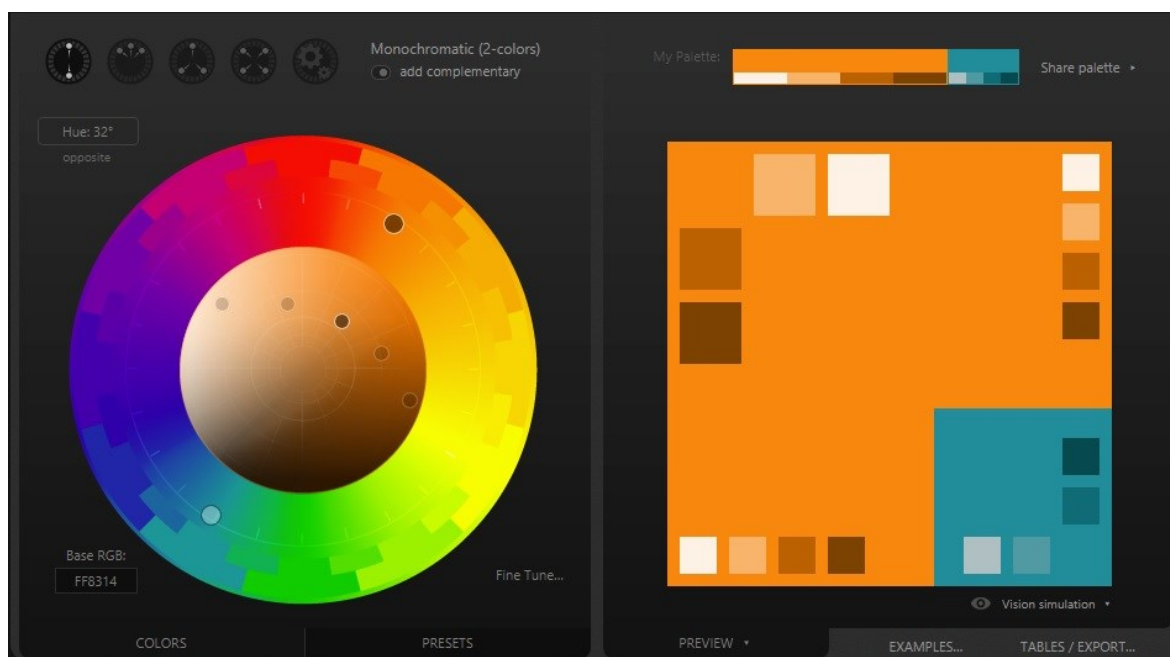
Mnoho firem vyrábějících filmová světla začíná používat LED technologii. Režisér Alfonso Cuarón dodal, že vidí tuto techniku jako obrovský krok budoucnosti filmového osvětlování, a to kvůli úžasné složitosti barev, které LED světla mohou poskytnout.⁴¹

⁴¹ The Making Of Gravity [online]. Dostupné z: <https://www.dandad.org/en/making-gravity/>

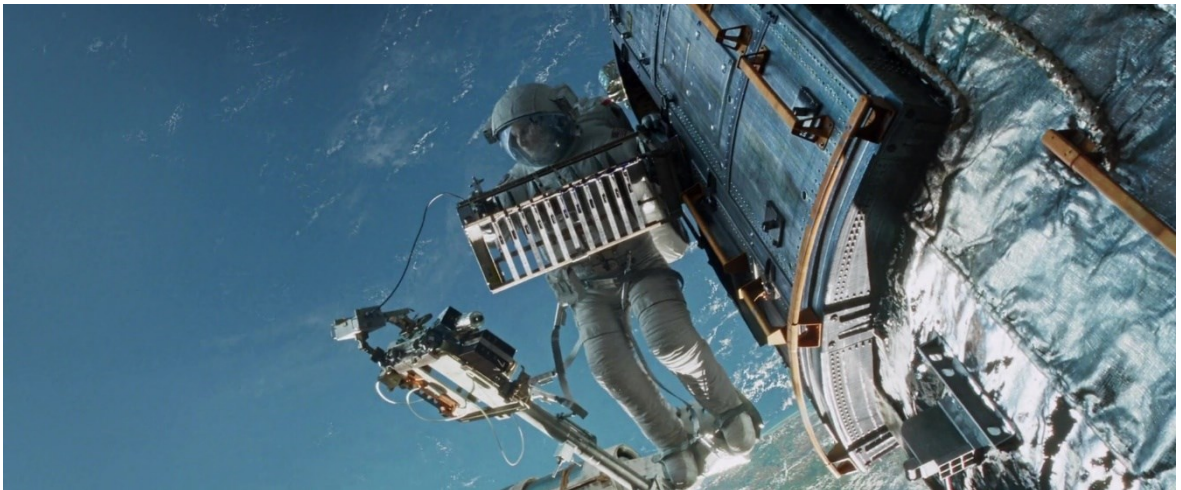
2.2.5 Barva a barevná tonalita ve filmu *Gravitace*

I když se film odehrává ve vesmíru, kde neroste žádná zeleň, nebe je černé a práce kamery je co do barevnosti prvků, se kterými může kameraman pracovat na zemi, značně omezena, je film *Gravitace* na obsah barev, vcelku bohatý. Tonalita filmu je naprosto přirozená a opírá se o zkušenosti diváka na základě toho, jak zná vesmírný prostor například z dokumentárních filmů. V téměř každém záběru můžeme v pozadí vidět planetu Zemi. Ve velké míře se zde tedy objevuje barva modrá. Ta jakoby odkazovala na místo, které bude nakonec místem prvního kontaktu s planetou Zemí.

Lidský zrak je velmi citlivý na změny barev, čehož využívají umělci po celém světě. Každý člověk na světě vnímá modrou barvu jako chladnou a oranžovou jako teplou. V barevném kruhu jsou tyhle dvě proti sobě ležící barvy silným výrazovým prostředkem obrazového vyprávění. V úvodní části filmu vidíme dominantu modré barvy, která je v celém rámu obrazu. Je jisté, že tahle barva a chlad s ní spojený, bude mít ve filmu vysoký význam.



Obrázek 42. – Paleta barev, které se vyskytují ve filmu *Gravitace*



Obrázek 43. – V úvodní části filmu vidíme celou postavu obklopenou modrou barvou.

V jedné z dalších scén je nositelem výrazu opět barva modrá, i když se nacházíme v interiéru vesmírné stanice a hlavní protagonistka na sobě nemá téměř žádný oděv. Obraz je takřka monochromatický.



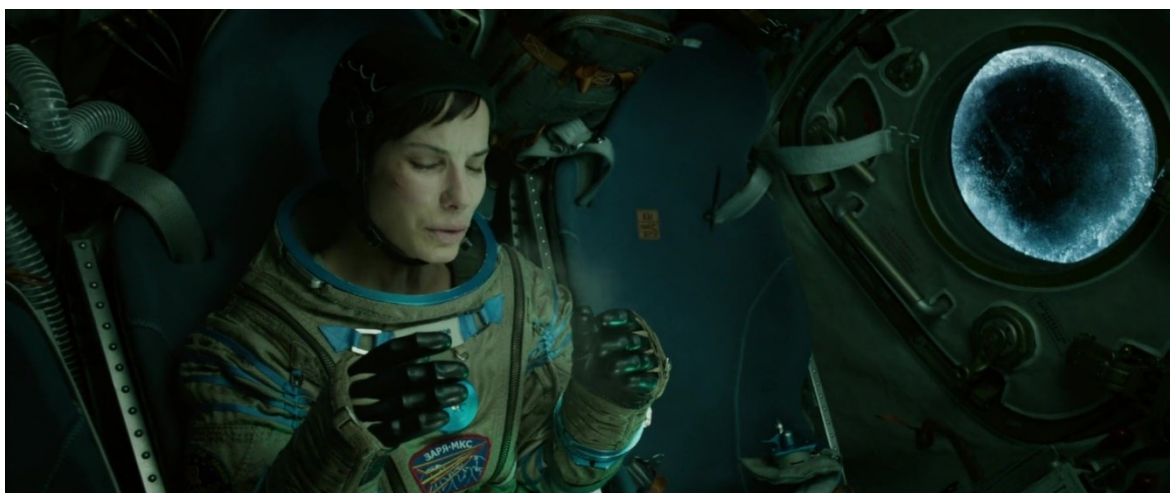
Obrázek 44. – Interiér vesmírné stanice působí chladným dojmem.



Obrázek 45. – Ten samý interiér však za několik vteřin působí velmi teplým dojmem.

Efekt náhlé změny barevné teploty harmonizuje obraz a po stránce příběhu dodává na dramatickosti. Těchto komplementárních změn si můžeme všimnout v několika dalších scénách ve filmu. Nejsilněji tenhle efekt působí ve scéně, kdy se hlavní protagonistka ocitá sama v kokpitu vesmírného modulu a vlivem venkovní teploty klesá teplota i uvnitř. V této scéně je chlad modré navíc doplněn o vydechující páru z úst herečky Sandry Bulockové.(obr. 46).

V té samé scéně, kdy postava doktorky Stoneové (Sandra Bulock), upadá vlivem mrazu do bezvědomí, se náhle objevuje postava Kowalskiho (George Clooney). Po jeho příletu je scéna laděna do tónu teplých barev, které jsou symbolem naděje a dodávají hlavní protagonistce motivaci k přežití. Barva a barevná tonalita může být chápána mnohými způsoby. Tento psychologický efekt barev byl do kinematografie převzat z výtvarného umění, především z malířství.



Obrázek 46. – Mráz na okně a pára vycházející z úst hlavní protagonistky evokují pocit silného mrazu uvnitř kokpitu.



Obrázek 47. – V té samé scéně se atmosféra na chvíli mění v teplou.



Obrázek 48. – Načež se pak scéna opět jeví chladnou, ale moment „ohřevu“ motivoval hlavní postavu k boji o přežití.

2.3 Birdman

Birdman, film, který ohromí a nadchne již prvním záběrem, jenž je expozicí hlavní postavy, se kterou kamera jde od začátku až do konce. Film režiséra Alejandra Gonzálese Iñárritua nás zavádí do prostředí a zákulisí divadla na Broadwayi. Film je jedinečným kameramanským dílem, jelikož je celý koncipován jako jeden záběr. Ano, nalezneme zde několik falešných stříhů, které však plně zapadají do konceptu pohybů kamery a divák je nepostřehne.

Velmi dlouhé scény, ze kterých je film seskládaný, jsou náročné jak na svícení, choreografii, časování pohybů v rámu, tak i na režijní vedení herců i samotné herecké výkony. V takhle koncipovaném filmu musely být rekvizity a reálné zdroje světla umístěny tak, aby vyhovovaly práci kamery, která byla po celou dobu v pohybu. Proč si tvůrci vybrali zrovna tento koncept snímání, zůstává nezodpovězenou otázkou, avšak zapsali se tím nesmazatelně do dějin světové kinematografie.

Nutno zmínit, že film *Birdman* není prvním filmem, který byl koncipován jako jedno-záběrový. Prvním snímkem natočeným na jeden záběr, byl film *Ruská archa* z roku 2002, který trvá 96 minut a byl průlomovým snímkem jedno-záběrové technologie.⁴²

⁴² [online]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/136288-ruska-archa/prehled/>

2.3.1 Mizanscéna a realismus ve filmu *Birdman*

Mizanscéna Lubezkiho druhého oscarového filmu je takřka realistickým pohledem na divadelní svět, jak jej známe i neznáme. Ani v tomhle snímku tvůrci nehráli na efekt „šťastné náhody“, kterou popisují ve stejnojmenné kapitole o filmu *To the Wonder*. Zde muselo být vše pečlivě připraveno a předem vyzkoušeno.

Exteriérové scény, které se natáčely v New York City, jsou snímány za jasného denního svítu s ostrým sluncem. Slunce zde využili tvůrci také pro skrytý střih, kdy kamera švenkuje a zabírá sluneční zdroj a z něj pak vychází v odlišném prostředí. Kamera tak maximálně využila přirozené zdroje v mizanscéně a napomohla střihu.

Lze říci, že vedení herců, kteří jsou často velmi blízko kamery, odvrací se k ní zády, vzdalují se a zase se k ní přibližují, bylo do jisté míry improvizáčnické a velmi realistické. Divák má z herecké akce pocit, že se jedná o jakousi formu dokumentu o hlavní postavě, která jednoho dne odletí pryč. Nerealistický výkon herce divák většinou hodnotí jako špatný. Ne všechny filmy se ale snaží realismu dosáhnout. Než řekneme, že výkon herce byl špatný, je potřeba si položit otázku, jakou hereckou akci daná scéna vyžadovala a jestli tato akce byla vykonána. Ve filmu *Birdman* vnímáme ve většině případů herectví realistické. Samozřejmě, že jsou pohyby postav v rámu kamery koordinovány, usměrňovány jen do určitých pozic a směrů, avšak tak, aby působily přirozeně. Nadpřirozenými jsou pouze v případě, že se jedná o scény, kdy Riggan (Michael Keaton), ústřední postava filmu, létá vzduchem, protože každý divák na světě ví, že člověk létat nedokáže.⁴³

Ve filmu se objevují scény, kdy se kamera vznáší v exteriéru společně s hercem, až na střechu budovy a poté levituje prostorem. Jednalo se o scény, na kterých pracovalo více než 80 tvůrců VFX.⁴⁴

⁴³ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. [strana 182]

⁴⁴ Birdman (2014) - Full Cast & Crew - IMDb. Ratings and Reviews for New Movies and TV Shows - IMDb [online]. Copyright © [cit. 13.04.2019]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt2562232/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast

2.3.2 Specifikace kamer a objektivů ve filmu *Birdman*

Stejně jako v případě natáčení filmu *Gravitate*, i v tomto filmu byla použita kamera Arri Alexa. Konkrétně pak modely M a XT.

Lubezki volil pro film *Birdman* objektivy Leica Summilux – C a Arri/Zeiss Master Prime. Oba tyto typy objektivů vykazují vysokou hranovou ostrost při otevřené cloně a velmi vysokou světelnost. Leica mají maximální clonu o hodnotě T1.4 a Master Prime začínají na hodnotě T1.3. Při tmavých scénách v zákulisí divadla a důrazu na atmosféru, byla světelnost hlavním kritériem. Pro zajímavost uvádím, že na objektivy Zeiss natočil Stanley Kubrick v roce 1975 film *Barry Lyndon*. Aby mohl kameraman John Alcott osvětlovat v té době scény pouze svíčkami, použil objektiv Zeiss řady Planar se světelností f/0.7 při ohnisku 50mm, který byl speciálně vyvinut pro společnost NASA.⁴⁵



Obrázek 49. – Žárovky jako dostačující zdroj osvětlení díky vysoké světelnosti objektivů Zeiss.

⁴⁵ ARRI / ZEISS Master Prime Lenses. 301 Moved Permanently [online]. Dostupné z: <https://www.zeiss.com/camera-lenses/int/cinematography/products/master-prime-lenses.html#arri>

Stejně jako ve filmu *Revenant*, o kterém píší v následující kapitole, i ve filmu *Birdman* bylo užito proměnné otevírání a zavírání clony podle požadované expozice v jednotlivých prostorech. Při scénách koncipovaných na jeden záběr je tento technický aspekt nezbytným řešením, jak precizně exponovat celý inscenovaný prostor. Ve specifických nočních scénách si lze všimnout i zvýšení citlivosti ISO, což se projevuje jako šum v tmavých částech obrazu. Světlé části, v tomto případě odstíny pleti, lehce ztrácí na detailu, což je způsobeno právě vlivem míry nastavení citlivosti digitálního snímače. Každá digitální kamera má tzv. nativní hodnotu ISO. Znamená to, že v téhle hodnotě podává ty nejlepší výsledky v barevném podání, kontrastu nebo míře šumu. Kamera Arri Alexa má nativní ISO o hodnotě 800, avšak existují na trhu kamery, které mají nativní ISO například 2000.

Neznamená to však, že by kamera musela být nastavena pouze na tuto hodnotu. Společnosti většinou uvádějí rozsah citlivosti ISO, ve kterých je kamera „použitelná“. V praxi to znamená, že čím vyšší je hodnota ISO, tím vyšší je citlivost na světlo, ale narůstá šum a ztrácí se detaily. Z praxe lze vystudovat, že u Arri Alexa je použitelný rozsah mezi 400 – 1280 ISO. Tento fakt na svém webu uvádí i kamereaman Roger A. Deakins, kterého netřeba představovat.⁴⁶

Surovým formátem pro film *Birdman* byl formát ARRI RAW v rozlišení 2.8K, ze kterého se po dokončení postprodukčních prací exportoval finální formát v rozlišení 2K a v poměru stran 1,85:1. Výslednou kopií filmu na sobě nese filmový materiál Kodak Vision 2383. V digitální verzi se jedná o formát D-Cinema.⁴⁷

⁴⁶ Arri Alexa ISO - Camera - Roger A. Deakins. Roger Deakins, ASC, BSC, CBE - Cinematographer [online]. Copyright © 2005 [cit. 11.04.2019]. Dostupné z: <https://www.rogerdeakins.com/camera/arri-alex-iso/>

⁴⁷ Birdman (2014) - Technical Specifications - IMDb. Ratings and Reviews for New Movies and TV Shows - IMDb [online]. Copyright © [cit. 11.04.2019]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt2562232/technical?ref_=tt_dt_spec

2.3.3 Způsob osvětlování ve filmu *Birdman*

Světlo ve filmu *Birdman* je převážně modulační, jen zřídka faktorové. O přesnosti a charakteru světla zde není pochyb. Přesnost intenzity každého světelného zdroje, který se objevuje v jedno-záběrových scénách, musela být pečlivě připravována v preprodukcí. V dřívějších dobách se na plátně kin objevily jedno-záběrové snímky, které také vyžadovaly pečlivá svícení, avšak žádný z nich nepokrýval tak velkou škálu nastavení, jako *Birdman*.

Velkou prací na tomto filmu odvedli také osvětlovači a elektrikáři. Žádný z přírodních napájecích kabelů nesměl být nikde vidět a světelné zdroje byly buď zavěšeny, nebo uchyceny na stěnách.

Velká část světla byla upravována postprodukčně, ale kameraman Emmanuel Lubezki musel určovat výchozí intenzitu již na scéně. Příkladem je scéna v úvodu filmu, kdy vidíme dialog dvou postav a dle vlastních stínů pod nosem a košilí hlavní postavy odečítáme, že zdroj světla je umístěn přímo nad nimi.

Poté, co se ve dveřích objeví postava třetí a kamera se posunuje lehce dopředu, se intenzita původního světla zaměřuje na ženu stojící ve dveřích a postavy v předním plánu mají světlo negativní. Postavy mužů přitom nikam neodkročili a zcela jistě bylo toto přesné nastavení světla ovlivněno zásahem v postprodukcí, ale je pravděpodobné, že bylo výsledkem preprodukčního plánování.



Obrázek 50. – Rozptýlené horní světlo při dialogu dvou postav.



Obrázek 51. – Totéž světlo zdůrazňuje postavu ve dveřích a světlo na postavách mužů je negativní.

Většina světelných zdrojů ve filmu Birdman je umístěna přímo nad hlavami postav. V těchto případech se jedná o zdroje světla, které nevidíme v rámu obrazu. Pomocí charakteru a směru můžeme analyzovat, o jaké typy zdrojů se jedná. V dialogových scénách jsou to zdroje s rozptýleným světlem. Horní umístění sice nevytváří takový poměr mezi tmavou a světlou částí portrétu, ale je nejlepším řešením pro scény s 360° choreografií.

Horní svícení je nejkritičtější v oblasti pod nosem a v očích důlcích. Převážně muži mají oči více utopené a mnohdy má tenhle způsob svícení za následek kruhy pod očima. Vliv na tento nedostatek má také celkový kontrast scény. Kameraman tedy musí scíchat několik kompromisů, aby dosáhl optimálního výsledku. Čím je dopadající světlo měkčí, tím jsou vlastní stíny pod nosem méně kontrastní a eliminují se výše popisované nedostatky.



Obrázek 52. – Velký světelný zdroj měkce osvětluje celou scénu při dialogu.



Obrázek 53. – V rámci jednoho záběru je charakter světla identický i po změně šířky záběru.

Dalším příkladem, který uvádím, jsou zdroje viditelné v rámu. Podle charakteru světla můžeme odčítat, jestli byl použit pouze viditelný zdroj nebo Lubezki doplnil scénu zdrojem v rámu neviditelným. Otázkou zůstává, do jaké míry jsou jisté zdroje světla rámcem realismu. V reálném světě dvě spolu mluvící postavy nepotřebují klidně žádné světlo. Ve světě filmovém je světlo důležitým vyjadřovacím prostředkem, se kterým kameramani pracují a rozvíjejí jej už více než 120 let.

Scéna, kdy na divadelním pódiu svítí jeden silný zdroj světla, je výsledkem nerealistické stylizace, avšak silným výrazovým prostředkem filmového vyprávění.



Obrázek 54. – Silný zdroj světla je jediným zdrojem osvětlení postav.

Dalším příkladem, který je zajímavý, je scéna nočního exteriéru. Postava Mikea (Edward Norton), vchází na střechu divadla, kde na ochozu sedí postava Sam (Emma Stone). Na začátku scény lze vidět několik reálných světelných zdrojů, které Emmanuel Lubezki zužitkoval ke svému prospěchu.

Jakmile se kamera přibližuje blíže k postavě Sam, lze spatřit řadu žárovkových světel, která jsou těsně pod ochozem, jakoby součástí světelné reklamy. Barevnost světelných zdrojů je v této scéně pouze oranžová a modrá. Respektive paleta barev je zde v komplementární harmonii.

Lze říci, že se jedná o pečlivě propracovaný světelný design celé mizanscény a nikoliv se zde nehraje na efekt náhody. Na obrázku 56. můžeme charakter a směr osvětlení dobře odčítat na tvářích herců.



Obrázek 55. – Světelná stylizace v nočním exteriéru. Postava v prvním plánu se nejprve jeví jako silueta.



Obrázek 56. – Linie žárovkových zdrojů světla jako spodní zdroj hlavního světla na tvářích herců.

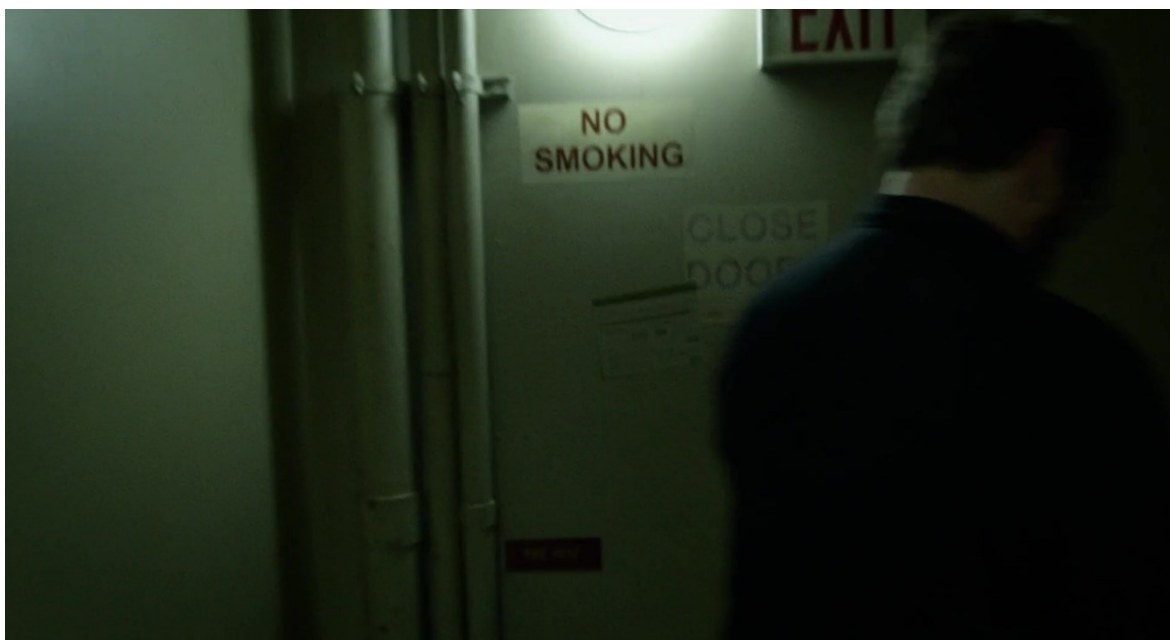
2.3.4 Způsob snímání ve filmu *Birdman*

Specifickou technologií tohoto filmu je kamera v neustálém pohybu, kdy žádný záběr není statický. Kamera pluje před herci, okolo nich, švenkuje, strhává a přeastřuje ze zadních plánů na přední a naopak. Kamera je po celou dobu filmu na steadicamu, jen pro specifické scény byla umístěna na Technocrane. Operátorem steadicamu byl Chris Haarhoff, který dělal operátora kamery například ve filmech, *Zachraňte vojína Ryana* nebo *Ztracený svět: Jurský park*.⁴⁸

Rám je takřka vždy širokoúhlý, jelikož zde Emmanuel Lubezki používá ohniska do 25mm. Obraz je dynamický díky vnitro-záběrovým střihům, kdy se postavy vzdalují a přibližují kameře nebo vycházejí ven z rámu a nové postavy se v rámu objevují. Díky velké hloubce ostrosti je obraz inscenován do hloubky a divák vidí vše ostré. Mnoho kameramanů a režisérů volí pro své filmy ohniska například 50mm a více. Při ohnisku 50mm a světelnosti T1,3 je hloubka ostrosti pro polodetail postavy jen několik cm. Zadní plány se jeví jako neostré, což filmařům někdy prospívá, jelikož se tím mohou vylhat s nevhodnými prvky v mizanscéně. Lubezkiho kamera je zde opakem. Především ve filmu *Revenant*, který je předmětem následující kapitoly, budu rozebírat rozdíl mezi ostrostí selektivní a velkou hloubkou pole.

Nejdůležitějším snímacím prvkem byla šířka, kompozice a rakurs v případech, kdy se počítalo se skrytým střihem. Pokaždé, pokud v dlouhých scénách dojde k tomu, že postava na okamžik zmizí z rámu, dochází ke střihu. Jak můžeme vidět na obrázcích 57 - 59, jsou na zdi, kde dochází ke střihu umístěny výrazné nápisy, které umožnily vyrovnat záběry přesně na sebe a dát za vznik skrytému střihu. Následující příklad uvádí, jak tvůrci využili efektu stíračky a vůbec zde nevádí, že pohyb za stíračkou nenavazuje přesně.

⁴⁸ Chris Haarhoff - IMDb. Ratings and Reviews for New Movies and TV Shows - IMDb [online]. Copyright © [cit. 13.04.2019]. Dostupné z: https://www.imdb.com/name/nm0351886/?ref_=ttfc_fc_cr312



Obrázek 57. – Postava se v chůzi před kamerou na okamžik ztrácí doprava.



Obrázek 58. – Zatímco postava na okamžik zmizela za rohem, dochází ke stříhu. Pomocí nápisů na zdi došlo k snadnějšímu spojení dvou na sebe navazujících záběrů.



Obrázek 59. – Po střihu kamera strhává doprava a znovu objevuje jdoucí postavu, která vstupuje do dalšího prostředí.



Obrázek 60. – Kamera couvá před chůzí zakrvácené protagonistky. Mezi kamerou a protagonistkou prochází zprava doleva postava.



Obrázek 61. – Po stíračce si při pečlivé analýze můžeme všimnout nepřesné návaznosti pohybu zakrvácené protagonistky, která vstupuje do nové scény.

2.3.5 Barva a barevná tonalita ve filmu *Birdman*

Co do barevnosti je film *Birdman* koncipován vcelku naturalisticky. Avšak tento většinový tón výrazně porušují dramatické divadelní scény, které jsou zality do sytých tónů triád, doplňkových barev či komplementárních harmonií. V rámci jedné scény můžeme vidět hned několik změn barevného svícení. Emmanuel Lubezki volil syté tóny základních barev, které jsou jakoby odkazem na nejčastěji se vyskytující barvu planety – zelenou a modrou. Občasná červená zase zdůrazňuje na barvu života – krev.

Mnoho scén je zde čistě monochromatických. Modrá, červená, žlutá. Tyto monochromatické obrazy bortí v jiných scénách barva doplňková nebo kombinace více barev. Scény mnohdy začínají a končí stejnou barevností nebo se ubírají z počátečních studených tónů k tónům teplým a naopak.



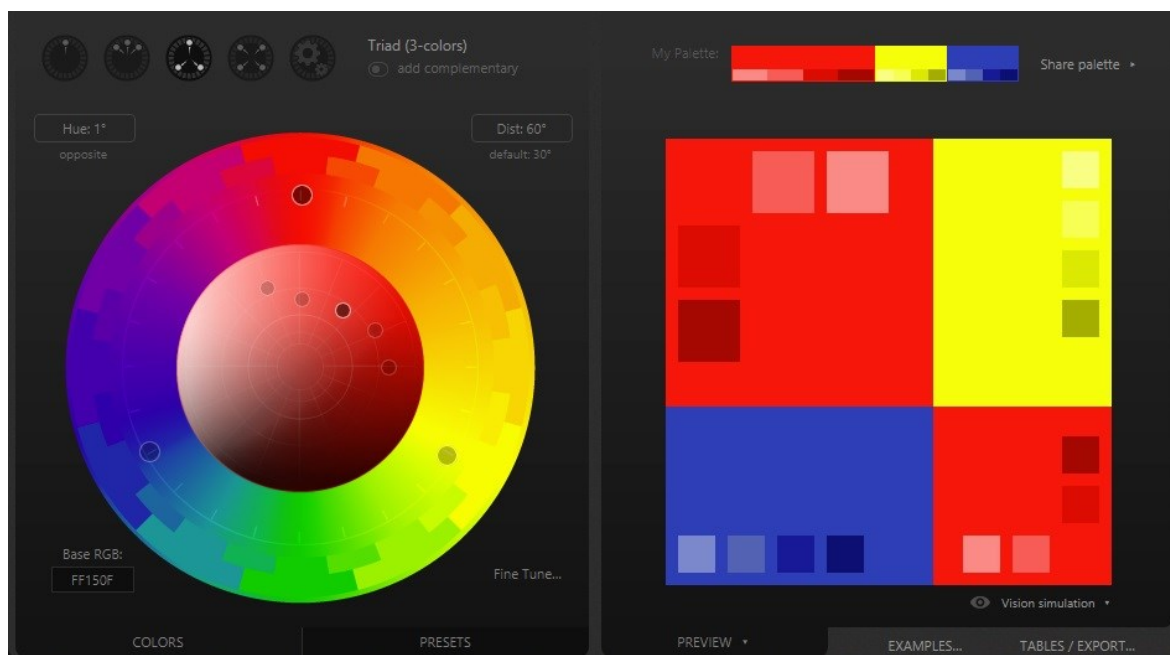
Obrázek 62. – Počátek dlouhé scény začíná v sytě modrých tónech, jen s velmi malým množstvím barvy teplé.



Obrázek 63. – A poté se scéna obrací do opaku. Velké množství teplé barvy a jen velmi malé množství barvy studené.



Obrázek 64. – Modře zalitou scénu doplňují sytě červené prvky v podobě lamp.



Obrázek 65. – Technické znázornění triády základních barev v aplikaci Paletton.com⁴⁹



Obrázek 66. – Triáda základních barev při dramatické divadelní scéně.

⁴⁹ (none) (none). Paletton - The Color Scheme Designer [online]. Copyright © 2016 cPanel, Inc. [cit. 05.05.2019]. Dostupné z: <http://paletton.com/#uid=1000u0kl1llaFw0g0qFqFg0w0aF>

Intenzivně zbarvené scény ve filmu *Birdman* střídají scény, které jsou tonálně realistické. Lze o nich říci, že by je tak bylo schopno vidět v reálu i oko diváka. Opět se zde setkáváme s objektivitou realismu, kterou ve specifických scénách bortí surrealismus, kdy hlavní postavu na ulici pronásleduje jeho létající mysl.



Obrázek 67. – První záběr filmu Birdman je tonálně realistický.



Obrázek 68. – Vyrovnaná expozice při exteriérové scéně je rovněž známkou realismu.



Obrázek 69. – Tonálně realistické scény bortí prvky surrealismu.

2.4 Revenant

Film *Revenant*, za kterého získal Emmanuel Lubezki svého třetího Oscara, byl jeho druhou spoluprací s režisérem Alejandrem Gonzálem Iñárrituem. Film nás přesouvá do Jižní Dakoty, do roku 1823 a vypráví o životě zkušeného lovce, který putuje se svým synem na výpravě lovců kožešin. Uprostřed lesů však musí čelit nástrahám nemilosrdné krajiny, která mu osudově vezme nejen život jeho syna, ale téměř život vlastní.

Natáčení filmu označilo mnoho členů štábu jako nejnáročnější ve svém životě. Teploty na place klesaly na -25°C až -40°C . Herci byli nuceni hrát bez čepic a rukavic a několik členů štábu bylo dokonce vyhozeno nebo skončili sami. Všichni byli neustále v depresi a nikdo nevěděl, co bude druhý den. Technika se vlivem krutých mrazů rychle ničila a přemístění kamer z jednoho místa na druhé byla noční můra. Film se natáčel chronologicky 80 dnů v rozmezí devíti měsíců. Film získal Cenu Akademie v kategorii nejlepší režie, kamera i hlavní herecká role.⁵⁰

Na stížnost členů štábu, proč se některé scény nenatáčejí v ateliéru, reagoval režisér Iñárritu následovně:

*"To je přesně to, co jsem nechtěl. Skončili bychom totiž před zeleným pozadím s kávou, v pohodlí, každý by byl šťastný, ale s největší pravděpodobností by z filmu byl kus hovna."*⁵¹

V naturalisticky snímaném snímku budu analyzovat mizanscénu, pohyby kamery, technická specifika kamer i objektivů, dramaturgii obrazu, ale také přístup ke světlu v rámci snímání digitální technologií záznamu.

Mnoho režisérů vzdává svojí mizanscénou hold jiným režisérům. Většinou se jedná o režiséry, kteří ovlivnili nejen své tehdejší kolegy, ale ovlivňují i tvůrce nynější, ovlivňují nové mladé talenty, studenty filmu a fascinují filmové kritiky a nadšence.

⁵⁰ REVENANT Zmrtvýchvstání / The Revenant (2015) | Ocenění | ČSFD.cz. [online]. Copyright © 2001 [cit. 15.01.2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/301200-revenant-zmrtvychvstani/oceneni/>

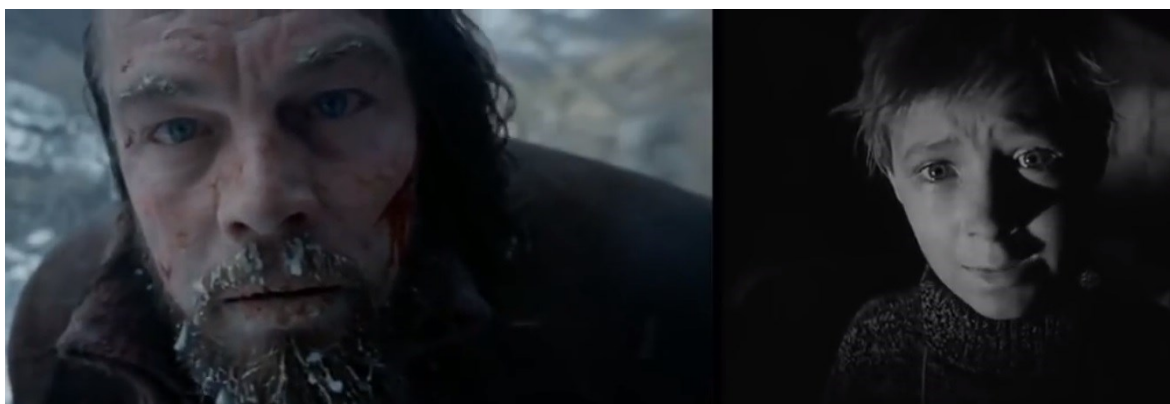
⁵¹ REVENANT Zmrtvýchvstání (2015) - Trivia - IMDb. Ratings and Reviews for New Movies and TV Shows - IMDb [online]. Copyright © [cit. 05.05.2019]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt1663202/trivia?ref_=tt_trv_trv

Alejandro González Iñárritu vzdal hold nejen režisérovi francouzské nové vlny Françoisi Truffautovi, a to na konci filmu *Revenant*. Poslední záběr filmu *Nikdo mne nemá rád* (1959) je asi nejznámějším záběrem, kdy se hlavní postava filmu podívá přímo do objektivu kamery a film pohledem do kamery končí. F. Truffaut se tímto záběrem vepsal do historie filmu natolik, že kdykoliv jej někdo použije, je považován za parafrázování závěru filmu. Pokud se zamyslíme nad osudem Hughha Glasse (Leonardo Dicaprio), ve výsledku jej také neměl nikdo rád.

V roce 1962 natočil ruský režisér Andrej Tarkovskij svůj debut *Ivanovo dětství*. Alejandro González Iñárritu vystavěl ve filmu *Revenant* mnoho scén podobně, čímž odkazuje na precizní práci Tarkovského a vzdává tak hold celé ruské montážní škole.



Obrázek 70. – Poslední záběr filmu *Nikdo mne nemá rád* (1959, režie: F. Truffaut)



Obrázek 71. – Vlevo poslední záběr filmu *Revenant* (2015) a vpravo jeden ze záběrů filmu *Ivanovo dětství* (1962)

2.4.1 Mizanscéna a realismus ve filmu *Revenant*

Film *Revenant* je v moderní kinematografii jedinečný tím, že byl celý chronologicky natočen v reálném prostředí Kanady. Celkem pět let trvalo, než byly nalezeny všechny lokace pro natáčení. Například lokace, ve které může divák spatřit stádo bizonů, byla nalezena zcela náhodně při plavbě po řece a následného odstavení člunů. Po výstupu na vrchol břehu se lokačnímu manažerovi Jacku Fiskovi otevřela krajina s pomalu zapadajícím sluncem a tehdy si celý lokační štáb řekl: „*Ó můj Bože, toto jsme přesně hledali.*“⁵²

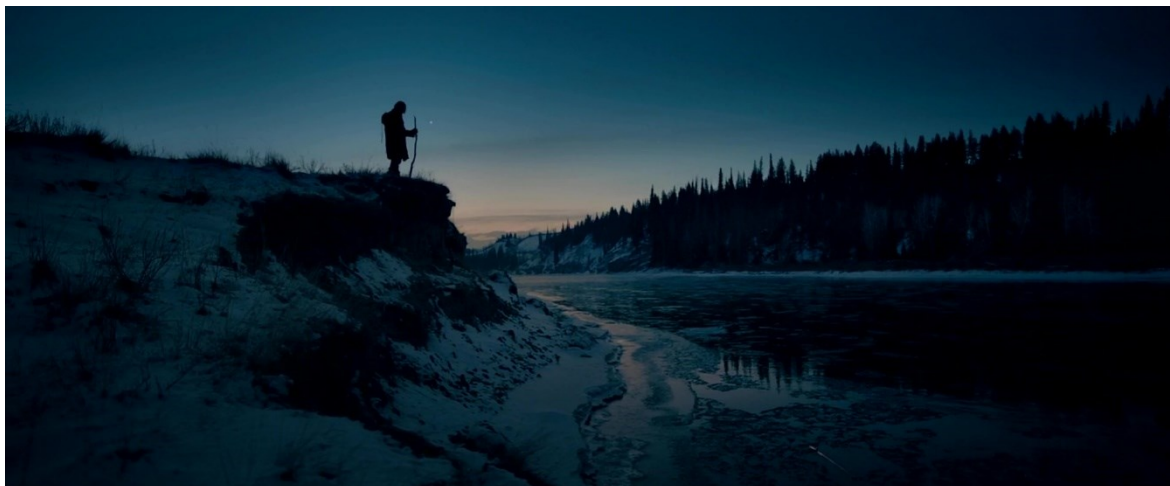
Jak jsem psal v předchozích kapitolách o mizanscéně k filmům *To the Wonder*, *Gravitate* a *Birdman*, jsem toho názoru, že nejvíce se dá mizanscéna filmu *Revenant* přirovnat k mizanscéně filmu *To the Wonder*. Ve filmu *To the Wonder* sice nejsou viditelné velmi extrémní podmínky, které můžeme odčítat z filmu *Revenant*, ale co se týče realistického pojetí atmosféry a krajiny, jsou si tyto dva snímky velmi podobné. Už jen tím, že slunce je jediným zdrojem světla a že si režisér Iñárritu vytyčil podobné filozofie jako Terrence Malick pro svůj film *To the Wonder*.

Kamera ve filmu *Revenant* mnohdy snímá téměř 360° obzor, je po většinu času širokouhlá, dosahuje extrémní hloubky, vyobrazuje světelné atmosféry a působí maximálně realisticky. Pojetí realismu se samozřejmě liší na kultuře, časovém období i na konkrétním člověku. Povšimneme-li si výkonu herců ve filmu *Revenant*, působí na nás dojmem, že se snad mnohdy nejedná ani o film, ale že vidíme prosté bytí postav v absolutně realistickém prostředí a propojení s přírodou, s kostýmy, s maskami, s psychickou, emoci, s hladem i sytostí.

Vezmeme-li kteroukoli scénu z filmu *Revenant*, její část si pozastavíme, abychom se lépe mohli zamyslet nad celou hloubkou prostoru, dokážeme si živě představit, že řeka tekoucí v záběru se táhne ještě mnoho kilometrů po proudu i proti němu. Uvědomíme si, že les viditelný v rámu je les, který zde vznikl mnoho desítek i stovek let a že sníh, který je před kamerou, je ten samý sníh jako ten vzdálený kilometry daleko.

⁵² <https://deadline.com/2016/02/oscars-the-revenant-jack-fisk-production-design-interview-1201696573/>

Že pára jdoucí z úst herců je vytvořena vlivem skutečného chladu a že fousy na tvářích herců nejsou přilepeny maskéry, ale jsou tím, co museli herci nosit i v soukromém životě a být tak vlastně neustále v roli filmu.⁵³



Obrázek 72. – Realistické pojetí mizanscény, s důrazem na světelnou atmosféru noci, chladu a člověka ztraceného v hloubi krajiny, vzdálené daleko od civilizace.

Tak jako je ve filmu *To the Wonder* uvěřitelné, že je postavám je při jejich pobíhání kapkami vody vedro, tak věříme, že byla postavě Hughu Glasse (Leonardo Dicaprio), při vylezení z mrazivé řeky skutečně zima.

Sám Leonardo Dicaprio komentoval natáčení *Revenanta* slovy:

„Některé scény představovaly to nejtěžší, co jsem v celé své kariéře zažil.“⁵⁴

⁵³ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

⁵⁴ REVENANT Zmrtvýchvstání / The Revenant (2015) | Zajímavosti | ČSFD.cz. [online]. Copyright © 2001 [cit. 07.01.2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/301200-revenant-zmrtvyhcvstani/zajimavosti/strana-2/?type=film>

Filmové lokace pro film *Revenant* byly nalezeny v okolí Britské Kolumbie, poblíž města Burnaby, ale také u Canmore a Calgary. Natáčení zahrnovalo také filmová studia Mammoth Studios, které se nachází rovněž v Britské Kolumbii a jsou součástí systému přírodních parků západně od Calgary. Bylo potřeba najít lidmi nedotčená místa, což trvalo několik let.

Hledání lokací i samotného natáčení filmu *Revenant* se zúčastnila i česká rodačka z Podivína na Břeclavsku, Erika Vojtková. Na filmu pracovala jako scénografka a také jako „stand in“ při kamerových zkouškách přímo na lokacích.⁵⁵

Jak jsem psal v předchozí kapitole o Georgesi Méliésovi a jeho kouzlením kamerou v období rané kinematografie, tak při té příležitosti vzpomenu Méliése ještě jedenkrát. Méliés, považován za prvního mistra mizanscény vyrobil ve svém studiu Star-Film stovky krátkých fantastických a trikových filmů. První mistr mizanscény v těchto filmech předvedl nepřeherné množství technických možností, jež mizanscéna nabízí. Dědictvím Méliésova kouzelnictví zůstává nádherně nerealistický svět řídicí se pouze rozmary fantazie.⁵⁶

Když Alejandro Gonzáles Iñárritu plánoval mizanscénu pro film *Revenant*, přesně věděl, co od ní očekává. Prostředí mu ale mnohdy zcela nepřineslo to, co by chtěl. Zima v Kanadě byla toho roku nadprůměrně teplá a sněhu nenapadlo dostatek. I přes kruté mrazy musel štáb snít na lokaci dovážet a neustále uměle zasněžovat. Nejen nepřízeň počasí tak způsobila, že se film natáčel téměř tři měsíce. Společně s kameramanem Emmanuelem Lubezkim totiž pro zachování maximálního realismu přizpůsobili vše. Pracovali pouze s přirozeným světlem, což znamenalo práci jen několik hodin denně.

Scéna, ve které je postava Hughy Glasse (Leonardo Dicaprio) napadena medvědem, byla po dlouhých několikaměsíčních přípravách zrealizována sice v reálném lese, ale byla skutečnému realistickému napadení jen přiblížena. V natáčecí den byly do lesa „vysázeny“ gumové stromy o výšce sedm a půl metru a herec Leonardo Dicaprio byl připoután na systém lan. Tato lana ovládali kaskadéři a pomocí nich dosáhli výsledných trhavých pohybů. Medvěd Grizzly byl poté digitálně vymodelován v postprodukci.

⁵⁵ Trhák s DiCapriem mě stál tři prsty na noze, říká výtvarnice Erika Vojtková - Brněnský deník. Brněnský deník [online]. Copyright © [cit. 14.01.2018]. Dostupné z: https://brnensky.denik.cz/kultura_region/trhak-s-dicapriem-me-stal-tri-prsty-na-noze-rika-vytvarnice-erika-vojtкова-20160123.html

⁵⁶ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.



Obrázek 73. – Scéna útoku medvěda, kterého hrál herec v modré kombinéze a uměle vytvořenou hlavou. Zbytek těla Grizzlyho byl dodělán pomocí CGI efektů.

Blízké stromy na scéně byly vyrobeny z gumy.

Mezi další scény, kde si filmaři pomohli dosáhnout realistické mizanscény, byla scéna, ve které postava Hugh Glass (Leonardo Dicaprio) padá po honičce s Indiány i s koněm do hluboké propasti. Kůň byl v tomto případě vytvořen uměle a umělý byl i kůň, v jehož útrokách Hugh Glass (Leonardo Dicaprio) přečkal mrazivou noc.⁵⁷

⁵⁷ REVENANT Zmrtvýchvstání (2015) - Trivia - IMDb. Ratings and Reviews for New Movies and TV Shows - IMDb [online]. Copyright © [cit. 05.05.2019]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt1663202/trivia?ref_=tt_trv_trv



Obrázek 74. – Uměle vytvořené tělo koně, v němž postava Hugh Glass (Leonardo DiCaprio) přečkává mrazivou noc.

Míra realismu však nezávisí jen na kouzlení ve vlastní fantazii. Realismus v mizanscéně může vzniknout i šťastnou náhodou. Stejně jako Méliés, stejně jako Malick, stejně jako spousta jiných režisérů snažících se zachytit tu pravou stránku skutečnosti ve svých filmech, i oni doufali ve „šťastné náhody“ a s velkou mírou je využívali ve svůj prospěch.

Scéna ve filmu *Revenant*, kdy se z jedné ze skal spustí lavina, nebyla nijak dopředu připravována a jednalo se o věc „šťastné náhody“. V tomto případě je potřeba si uvědomit několik intuitivních kroků celého štábu, jež dotáhly efekt šťastné náhody k dokonalosti.



Obrázek 75. – kamera se pohybuje zleva doprava a postava Hugh Glass (Leonardo DiCaprio) se dívá na zatím neznámý objekt na zemi.

Divák již nejspíš tuší, kdo na zemi leží, jelikož ho k tomu vedla řada předchozích událostí. Dramaturgie kamery však neustále buduje v celém filmu napětí a skutečnosti odhaluje až postupně.



Obrázek 76. – Kamera pomalu švenkuje dolů k mrtvému tělu kapitána Andrewa Henryho (Domhnall Gleeson)

Poté, co se Hugh Glass sehne k mrtvému tělu kapitána Andrewa Henryho (Domhnall Gleeson), si jako divák začneme všimnat právě „šťastné náhody“.



Obrázek 77. – Poté kamera švenkuje směrem nahoru a objevuje lavinu v pozadí jako efekt „šťastné náhody“

Tato lavina však byla součástí řeči přírody a hor. Nebyla vytvořena uměle. Zde je potřeba se zamyslet nad intuící pohybu herce, operátora kamery a využití náhody v prospěch díla. Leonardo Dicaprio mohl klidně odvrátit zrak dříve, mohl se náhle postavit, mohl udělat pohyb, který by nikdo nečekal. To stejné by mohla udělat kamera. Mohla by strhnout rychle a narušit dramaturgii celé scény. Intuíce všech složek však přispěla k dokonalému realistickému vyjádření mizanscény.



Obrázek 78. – Nakonec se Hugh Glass (Leonardo Dicaprio) od mrtvého těla postaví a pozoruje lavinu, která se valí proti němu. Kamera jej pomalu obkrouží.

Mizanscéna u divadla je jasná. Divadlo má jedno pódium, na kterém hrají herci a nic náhodného, co by divadelní vystoupení pozměnilo, narušilo nebo vylepšilo, se stát nemůže. Kdežto filmová mizanscéna jak ji známe z filmu *Revenant* je otevřeným téměř 360° prostorem a silně podporuje obrazově i mimo obrazově děj filmu po celou jeho dobu. Taková je realistická mizanscéna filmu *Revenant*.⁵⁸

⁵⁸ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. [162 - 163]

2.4.2 Specifikace kamer a objektivů ve filmu *Revenant*

Film *Revenant* v sobě nese jednu nemalou technickou inovaci. A sice, byla v něm poprvé použita velkoformátová digitální kamera Arri Alexa 65. Kameru poskytla společnost Arri Rental, jenž vyvíjela snímač této kamery o velikosti 54.12 x 25.58mm mnoho let. Arri Alexa 65 poskytuje stejný dynamický rozsah jako model kamery Alexa XT, která má maximální rozlišení 3424x2202 obrazových bodů. Arri Alexa 65 má maximální rozlišení 6560 x 3100 obrazových bodů.⁵⁹

Emmanuel Lubezki použil tuto kameru při natáčení panoramatických scén, ale také při scénách ze steadicamu nebo rameni Technocrane.



Obrázek 79. – Kamera Arri Alexa 65 ve filmu *Revenant*

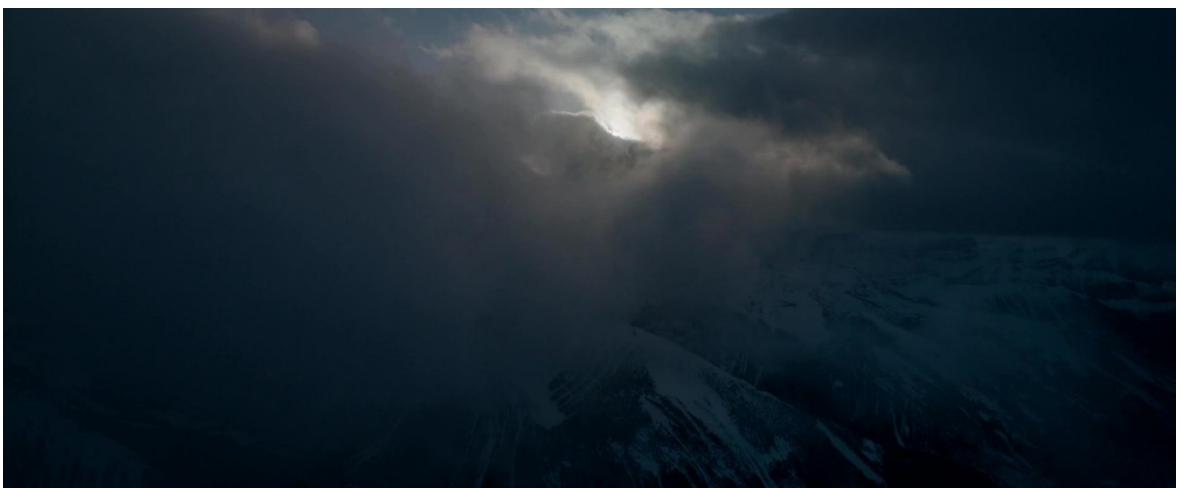
⁵⁹ ARRI Rental | ALEXA 65. ARRI Rental Group [online]. Dostupné z: <http://arrirentalgroup.com/alexa65/>

Dalšími kamerami, které Emmanuel Lubezki ve filmu *Revenant* používal, byly kamery Arri Alexa XT M, Alexa XT a Red Epic Dragon. Arri Alexa M byla použita pro většinu scén, které E. Lubezki snímal z ruky.

Pro scény s ruční kamerou volil mezi objektivy 12mm a 14mm a kamera se v detailech opírala o tvář hlavního protagonisty, který na přední člen objektivu dýchal. V jednom záběru tento efekt výrazně pomohl dramaturgickému vyjádření mezi nebem a zemí, mezi životem a smrtí.



Obrázek 80. – Hugh Glass (Leonardo DiCaprio) leží u svého mrtvého syna a jeho dech mlží objektiv kamery.



Obrázek 81. – V následujícím střihu navazuje na zamlžení objektivu mrak a skladbu těchto dvou záběrů chápeme jako život otce na zemi a synův život posmrtný.

V případě filmu *Birdman* zkoušel Emmanuel Lubezki scény na lehčí RED kameru a když pak záběry natáčeli na Arri Alexu, bylo to jiné. Z této „chyby“ se poučil a řekl, že chce, aby i zkoušky byly snímány stejnou kamerou, která bude použita pro natočení scény. Lehká kamera se totiž v pohybu chová jinak, než kamera těžší.

To bylo například při stanovení rychlosti chůze v řece a za postavou Hughu Glasse (Leonardo DiCaprio), mnohem zásadnější. Není totiž fyzicky možné opakovat scény několikrát za sebou, protože herec v mrazivé vodě silně trpí a s každým dalším jetím může jeho herecký výkon klesat. Proto musela být práce kamery naprosto precizní, sladěná, intenzivní a vždy perfektní.⁶⁰

S režisérem filmu Alejandrem Gonzálezem Iñárrituem chtěli nejprve točit film *Revenant* na negativ a jen některé scény na digitální kameru, a to jen podvečerní a noční scény. Jakmile začali testovat kamery na lokacích s herci, byli s digitálním záznamem více spokojeni. Mohli totiž natáčet za velmi nízké hladiny osvětlení, více se ponořit do prostředí krajiny, což působilo silně dramaticky. Tehdy si Emmanuel Lubezki s Alejandrem Gonzálezem Iñárrituem řekli, že ustoupí od původního plánu použití negativní suroviny a budou film natáčet na digitál.

Pro kamery Arri Alexa M a XT byly použity objektivy Leica Summilux-C, Carl Zeiss Master Prime a Panavision Primo. Pro kameru Arri Alexa 65 to byly objektivy Arri Prime 65.⁶¹

“You know? Digital is better for our movie.” ~Emmanuel Lubezki⁶²

⁶⁰ 'The Revenant': Inside the Film's Cold, Wet, Dirty, Determined Production | Creative Planet Network. News, Features, Reviews, Forums and Resources for the Professional Content Creator | Creative Planet Network [online]. Copyright © 2018 by [cit. 14.01.2018]. Dostupné z: <http://www.creativeplanet-network.com/news/shoot/revenant-inside-film-s-cold-wet-dirty-determined-production/612126>

⁶¹ REVENANT Zmrtvýchvstání (2015) - Technical Specifications - IMDb. IMDb - Movies, TV and Celebrities - IMDb [online]. Copyright © [cit. 14.01.2018]. Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt1663202/technical?ref_=tt_dt_spec

⁶² Interview: Cinematographer Emmanuel Lubezki Talks 'The Revenant', Working With Terrence Malick, Muting The Ego & Much More | IndieWire. IndieWire | The Voice of Creative Independence [online]. Copyright © 2018 Penske Business Media, LLC. All rights reserved. [cit. 15.01.2018]. Dostupné z: <http://www.indiewire.com/2016/02/interview-cinematographer-emmanuel-lubezki-talks-the-revenant-working-with-terrence-malick-muting-the-ego-much-more-272538/>

2.4.3 Způsob snímání ve filmu *Revenant*

Film *Revenant* je koncipován jako film s dlouhými, často přezrálými záběry. Režisér Alejandro González Iñárritu inscenuje prostor do hloubky. Kamera je v neustálém pohybu a jen při ustavujících záběrech je kamera statická.

Jedná se o propojení obrazu na formu a obsah. Film se z velké části odehrává v blízkosti řeky Bow, která neustále žene tempo filmu kupředu i tehdy, pokud ji v záběrech zrovna nevidíme. Četné snímání řeky je jakýmsi předznamenáním, že řeka bude ve filmu zásadním motivem.

Pohyb kamery, jak jej známe z filmu *Revenant*, v sobě kombinuje tři základní směry, o kterých jsem psal v předchozí kapitole této práce. Kamera často pomalu buď odjíždí, nebo najíždí na subjekt, stává se střídavě objektivní a subjektivní, bez žádného stříhu.

Dramatický efekt prohlubují dlouhé přezrálé záběry na postavu, která hledí kamsi ven z rámu a divák vnímá spíše mimo obrazový prostor, než ten, který je nám zobrazen. Pomocí zvuku si tvoříme vize, které do nás vkládají neustálou představu o tom, co bude následovat. Tento efekt podobnosti a opakování se objevuje ve filmu neustále a opět naznačuje něco, co se dělo i dávno předtím a co bude pokračovat i dávno potom.⁶³



Obrázek 82. – Postava Hugh Glass kráčí pomalu proti kameře, která najíždí do postavy a zvyšuje pocit, že se objeví něco neočekávaného.

⁶³ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

Oproti jiným hollywoodským projektům, ve kterých je standardně na place storyboard, byla výroba tohoto filmu jiná. Alejandro Gonzáles Iñárritu má raději metodologii, ve které scény nejprve zkouší, důkladně si projde všechny aspekty záběru, jako pohyb kamery, pohyb herců, komparzu atd.

Alejandro Gonzáles Iñárritu byl opravdu rád, když mu studio dovolilo natáčet film tímto způsobem, protože zkoušky s herci jsou většinou peníze navíc. První scéna filmu, ve které nám práce kamery a režie a všech ostatních profesí exponují charaktery hlavních postav filmu, je příkladem, proč film nevznikal podle předem připravených scén namalovaných ve storyboardu. Ze scény jasně plyne, že postava Hughha Glasse (Leonardo Dicaprio) hledá syna, lovcí kožešin se pokouší běžet k lodi, postava Johna Fitzgeralda (Tom Hardy), se snaží zachránit co nejvíce kožešin, protože mu jde o peníze a nakonec si uvědomíme, že domorodí válečníci hledají dceru svého náčelníka.⁶⁴

Práce kamery v úvodní scéně filmu mluví o tom, o čem píšu v odstavci výše. Emmanuel Lubezki společně se svým týmem přikovali diváka do sedadla v kině velmi pevnými okovy a udrželi jejich sílu až do konce.



Obrázek 83. – Postava Johna Fitzgeralda (Tom Hardy) se snaží zachránit co nejvíce kůží.

⁶⁴ <http://www.indiewire.com/2016/02/interview-cinematographer-emmanuel-lubezki-talks-the-revenant-working-with-terrence-malick-muting-the-ego-much-more-272538/>

2.4.4 Způsob osvětlování ve filmu *Revenant*

Revenant je film, který je celý postaven na atmosféře přirozeného světla. Celý film se i proto natáčel chronologicky, což zvýšilo rozpočet o několik desítek milionů dolarů. Pokud by se chronologicky nenatáčelo, mohlo by se stát, že by scény natočené dříve, neseděly v příběhu.

Emmanuel Lubezki světlo jen upravoval pomocí velkých odrazných, rozptylných a vykrývacích ploch. Na jedné fotografii můžeme této úpravy charakteru světla dobře všimnout. K postavě přidal rám s odrazivou vrstvou a také rám s filtrem minus green. Tyto dva rámy jsou lehce viditelné v levém okraji na obrázku č. 84. Lubezki tím zvedl barevnou teplotu a přidal postavě více světla ze spodu.



Obrázek 84. – Použití kamery Arri Alexa M, odrazné plochy a barevného filtru minus green.(Levý okraj obrázku)

Jedinými scénami, kde si Emmanuel Lubezki pomohl světlem umělým, byly scény při ohni. Okolo ohniště umisťoval LED pásy, aby lépe udržel směr světla od ohně. Dělal to pouze z důvodu, že mihotání ohně ve tvářích herců bylo vlivem větru příliš efektní. Tato doplňková světla z velké části ztmavoval a ořezával. Natačelo se na citlivost 1280 a 1600 ISO, s plně otevřenou clonou.⁶⁵

Emmanuel Lubezki používal také velkou plochu k vykrytí ostrého slunce nebo k odražení a směrování světla do míst, kde jej potřeboval. Tato velká plocha byla připevněna na jeřábu, čehož si lze všimnout v dokumentu The Revenant „A World Unseen“ Documentary, který natočila společnost 20th Century Fox, ve spolupráci s oceňovaným dokumentárním režisérem Eliotem Rauschem.⁶⁶



Obrázek 85. – záběr z dokumentu The Revenant „A World Unseen“, na kterém lze vidět velkou odraznou plochu umístěnou na jeřábu.

⁶⁵ 'The Revenant': Inside the Film's Cold, Wet, Dirty, Determined Production | Creative Planet Network. News, Features, Reviews, Forums and Resources for the Professional Content Creator | Creative Planet Network [online]. Copyright © 2018 by [cit. 14.01.2018]. Dostupné z: <http://www.creativeplanet-network.com/news/shoot/revenant-inside-film-s-cold-wet-dirty-determined-production/612126>

⁶⁶ The Revenant | "A World Unseen" Documentary | 20th Century FOX - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=pJfTfsXFbLk&>



Obrázek 86. – Doplňkové světlo přicházející proti kameře, kterým Emmanuel Lubzki eliminoval efekt mihotání ohně, ale nezměnil jeho charakter.

V interiérových scénách byly postavy snímány v těsné blízkosti oken tak, aby se naplno využilo rozptýleného světla, které okny vstupuje do interiéru. Na stěny blízkých objektů umisťoval osvětlovač velké bílé odrazné bouncery, které lokálně zvedly expozici v exteriérech o několik clon, což se výrazně projevilo na intenzitě světla v interiérech. Poměr světla se však z tváří nevytratil a postavy jsou snímány v dramatickém osvětlení s výraznými kontrasty vlastních i vržených stínů.



Obrázek 87. – Charakter měkkého low-key osvětlení s dramatickými stíny, kterých docílil „Gaffer“ Jeff Ferrero společně s „Key gripem“ Joyem Garciou.

2.4.5 Barva a barevná tonalita ve filmu *Revenant*

Mezi digitálním záznamem a záznamem obrazu na film stojí několik rozdílů. Kameraman si musí určit, na jaký negativní materiál bude film natáčet. Jak jsem psal v kapitole barva a barevná tonalita ve filmu *To the Wonder*, použil Emmanuel Lubezki několik druhů negativu Kodak, aby docílil potřebných kontrastů mezi světlem a stínem a co nejpřirozeněji reprodukoval odstíny pleti na tvářích herců, ale také barvy oblohy, slunce, trávy nebo vody. Pro snímání digitální technologií je pro kameramana zásadní dynamický rozsah čipu kamery. Filmová surovina Kodak Vision3 poskytuje stejný dynamický rozsah jako kamera Arri Alexa, což je 14 clon. V principu jde o to, kolik detailů je schopna kamera zaznamenat mezi bílou a černou.⁶⁷

Emmanuel Lubezki používá při focení svůj digitální fotoaparát Nikon D810, který využívá i v průběhu natáčení a porovnává pak obraz z fotoaparátu s tím, co bude nejspíš možné dostat také z kamery.

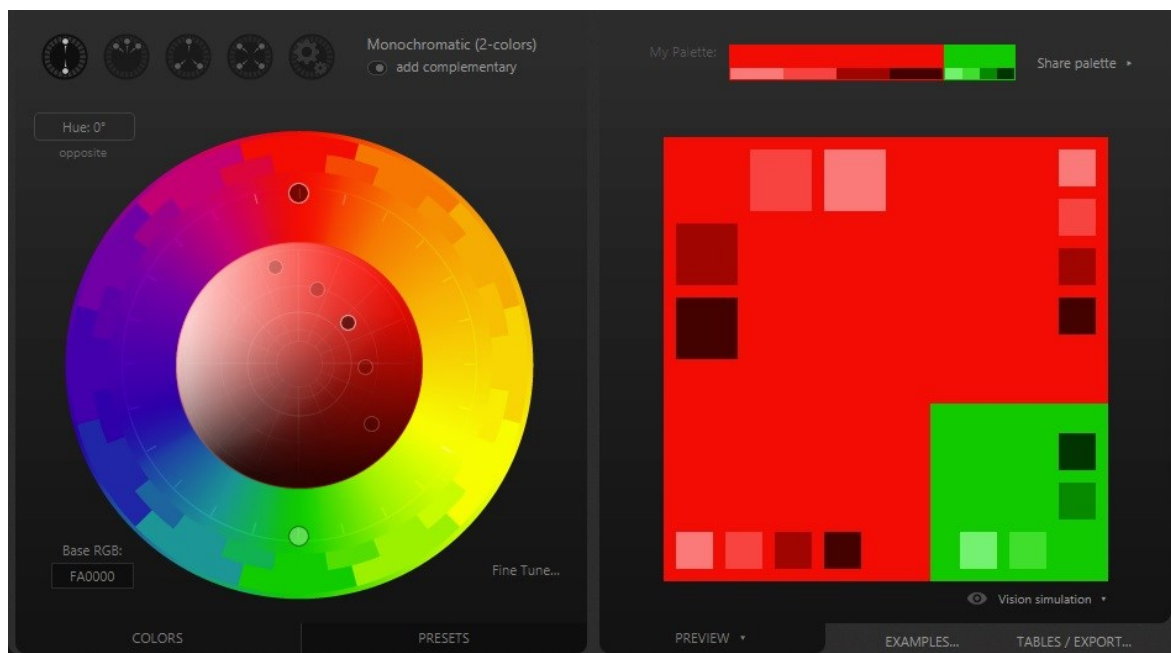
Když objížděli lokace a dělali světelné testy na kameru Arri Alexa 65, zjistil Emmanuel Lubezki krajní meze této kamery v nastavení citlivosti ISO. Po aplikování LUT na negativní digitální záznam zjistil kritická místa především v škále tmavých odstínů barev nebo oblasti černé. Uvážím-li celkovou barevnost filmu *Revenant*, musím říci, že je téměř naprosto realistická tomu, co vidí lidské oko. Obraz není ani příliš kontrastní, ani desaturovaný, ani příliš přesycený. Nejvýraznější barvou ze všech barev je červená a nejvíce poutá lidské oko. V psychologii barev červená znázorňuje sílu, vášně, touhu po životě, ale značí také krev jako kapalinu života nebo smrti.⁶⁸

Ve filmu *Revenant* je červená barva silným motivem. Spatříme ji hned v úvodní scéně a také ve scéně závěrečné. Nejdříve vidíme krev zvířecí, ale za nedlouho se objevuje i krev lidská.

⁶⁷ Dynamic Range: Film vs Digital | Wolfcrow. Wolfcrow [online]. Copyright © 2018 Sareesh Sudhakaran. All rights reserved. [cit. 15.01.2018]. Dostupné z: <https://wolfcrow.com/blog/where-cameras-stand-in-dynamic-range-film-vs-digital/>

⁶⁸ Psychologie barev | Grafický design jinudy.cz. Design šitý na míru! | Grafický design jinudy.cz [online]. Copyright © 2012 grafický design [cit. 15.01.2018]. Dostupné z: <http://www.jinudy.cz/clanky/psychologie-barev/>

Červená barva stojí v barevném kruhu naproti zelené a podle modelu sedmi barevných kontrastů Johanneše Ittena je uváděna jako komplementárním kontrast.⁶⁹



Obrázek 88. – Komplementární harmonie červené a zelené.



Obrázek 89. – Komplementární kontrast v úvodní scéně filmu *Revenant*

⁶⁹ Atelier Malby: Sedm barevných kontrastů podle Johanneše Ittena . Atelier Malby [online]. Dostupné z: <http://nenikdispozici.blogspot.cz/2014/02/sedm-barevnych-kontrastu-podle.html>

Ve filmu *Revenant* je kontrast komplementárních barev zřejmý již v úvodní scéně, kdy tóny sytě červené kontrastují s tóny větví jehličnatých stromů a kostýmů postav.

Celková barevnost filmu je však potlačena, barvy jsou lehce desaturované a červené odstíny při stahování zvířecí kůže nepřitahují až tak velkou pozornost, protože lidé jsou na krev zvířat více imunní. Pozornost více narůstá v okamžiku, kdy se poprvé ve filmu objeví krev lidská.



Obrázek 90. – První detailní zobrazení lidské krve ve filmu *Revenant*

Červená barva a krev se stává hlavním motivem filmu a úvodní scéna předznamenává, že krev ponese ve filmu významnou roli, což se na konci filmu potvrzuje.

Mnohým filmařům barva pomáhá k vyjádření pocitů, které jsou evolučně zakódovány v každém člověku. Divák si tyto vjemy přímo neuvědomuje, ale tvůrci filmu vědí, jak může každá barva ovlivnit scénu a jak může napomoci vyprávění příběhu. První pokusy o dosažení barevného filmu vznikaly již v dobách rané kinematografie, kdy tvůrci obarvovali ručně černobílý filmový materiál a tyto barvy se pak promítly na plátně. Tento způsob barvení filmu nebyl dokonalý, jelikož se muselo nabarvit každé políčko zvlášť. Výsledné barevné prvky ve filmu mihotaly, ale dá se říci, že se jednalo o inovátorský krok. Příkladem užití této technologie je film *Křižník Potěmkin* režiséra Sergeje Ejzenštejna.⁷⁰

⁷⁰ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. [224 – 225]



Obrázek 91. – Ručně kolorovaná vlajka ve filmu *Křižník Potěmkin*, 1925

Barva však nemusí být použita jen jako doplněk scény pro dosažení určitého dramatického efektu či předznamenání následného. Barva může být využita i jako nástroj stříhu mezi dvěma scénami. Lidské oko, které je schopné rozeznat barevné spektrum v rozmezí asi 380 až 750 nm, je filmovými tvůrci dobře známým nástrojem, jak právě člověku lahodně přenést jejich vize a mnohdy za ně skrýt například stříh. Ve filmu *Birdman* to byl například stříh přes zdroj slunce, což je v principu to samé. Japonský režisér Jasudžiró Ozu, který je známý svým přesně řízeným stříhem tento efekt použil ve filmu *Dobré ráno* (1959). Ozu používá ke stříhu barvy, díky kterým se jeho stříh stává více neviditelným.⁷¹

⁷¹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. [330-331]



Obrázek 92. – Využití střihu pomocí kompoziční a barevné návaznosti ve filmu *Dobré ráno* (Ozu, 1959)



Obrázek 93. – Na červený svetr v exteriéru následuje střih s červeným stínítkem lampy v interiéru. *Dobré ráno* (Ozu, 1959)

Alejandro González Iñárritu využil červenou barvu a tok vody pro skrytý střih v úvodní scéně ve filmu *Revenant*.



Obrázek – Postava, která utíká před kamerou, je zasažena šípem do nohy a začne silně krváčet do vody.



Obrázek - Poté kamera švenkuje k blízkosti hladiny, ve které je skrytý střih.



Obrázek 94. – Následně kamera švenkuje od vodní hladiny a objevuje loď, která se snaží odplout pryč od střílejících Indiánů.

Zde opět práce kamery pomohla střihu a dosáhnout tak efektu probíhající kontinuity děje, aniž by se střihalo klasicky. Duo Lubezki/ Iñárritu zde aplikovalo stejné střihové postupy, jako ve filmu *Birdman*. Častokrát výrobu filmu nebo jiného audiovizuálního díla přirovnávám k vaření. Kuchař také ví, že polévka se nepeče a že brambory jsou lepší uvařené, než syrové, protože stejně jak kuchaři chtějí oslnit své hosty, tak i filmaři chtějí oslnit své diváky a každý z nich si na to musí najít ten správný recept.

Oblíbenost teplých a studených tónů se totiž stala hollywoodskou konvencí. Proč vymýšlet něco nového, když to nejlepší věděl už Vincent van Gogh. Technologie moderní kinematografie jen pomáhá rozvinout tento staletími zaužívaný barevný koncept. Emmanuel Lubezki ve filmu *Revenant* na tento prověřený a funkční barevný koncept vsadil a udržel jej od začátku až do konce.⁷²

⁷² Vincent van Gogh | ARTMUSEUM.CZ. ARTMUSEUM.CZ [online]. Copyright © 1999 [cit. 05.05.2019]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=683



Obrázek 95. – Kontrast teplých a studených barev ve filmu Revenant, kde dominují tóny chladné, a tón teplý je tvořen jen ohněm z loučí.



Obrázek 96. – Kontrast teplých a studených barev ve filmu Revenant, kde dominují tóny teplé, a tón chladný je tvořen jen světelným bodem, jenž udává svit měsíce.

ZÁVĚR

Emmanuel Lubezki během své asi pětaticetileté praxe natočil 35 celovečerních filmů. Já jsem se v této diplomové práci zajímal o čtyři z nich, které jsem pomocí stejných výrazových prostředků analyzoval a hledal mezi těmito filmy jak rozdíly, tak spojitosti. Cílem mojí práce bylo porovnat přístup kameramana k rozdílným žánrům, což Emmanuel Lubezki zvládá excelentně. Ve filmech Terrence Malicka se dokáže vymanit od technických prostředků, které mnohdy řeší začínající filmaři či studenti filmových škol. Emmanuel Lubezki se na film dívá jako na něco, čemu režisér dá svoji kostru a on k tomu přidá to své „dph“. A je úplně jedno, jestli má film rozpočet o dvacet milionů více nebo méně. Jde o to, co ten konkrétní příběh potřebuje nebo ne. Ať už se jedná o GoPRO držené v ruce nebo dvacetimetrový Technocrane se špičkovou kamerou s rozlišením 6K, Emmanuel Lubezki si zkrátka umí vytyčit vize a jimi se řídit od začátku projektu až do konce.

Když bych měl shrnout, co mi tato práce dala, byly by to jistě informace o filmech, které bych jindy asi nevyhledával, i když mám práci Emmanuela Lubezkiho, a všech s ním pracujících režisérů, moc rád. Nejvíce oceňuji jeho přístup ke světlu a také, jak s ním dokáže naložit v rámci dramaturgie celého filmového díla. Film totiž funguje jako celek a pokud má kameraman být tím, kdo maluje obrazy, musí mít přehled od začátku až do konce. Být si vědom rozměrem svého plátna, použitím barev, jejich kombinací a sytostí, charakterem a intenzitou světla a stínu, hloubkou scénického prostoru, pohybem kamery a vším, co lze prací kamery sdělit.

V dobách, kdy byl film novorozencem, existoval jen velmi omezený způsob natáčení filmových scén a pokud se na tyto filmy podíváme dnes, vzdáváme hold filmařům, kteří byli těmi, kým bude moct být Emmanuel Lubezki za dalších sto let, kdy se o přelomu 20. a 21. století bude v dějinách filmu mluvit jako o velkém nástupu všeho možného a filmový negativ a statická kamera, budou skutečně jen pro filmové fajnšmekry.

Osobně si myslím, že nezáleží na tom, kolik kameraman získá cen nebo kolikrát byl nominován. Myslím si, že je to hlavně o pokoře, o tom být stále člověkem, spolupracovat s týmem lidí, vážit si jejich práce, protože bez nich, bez kolegů, by člověk sám to všechno jen horko těžko dokázal.

„I would to thank to my Wife, to my Daughters, my Parents, my Family, my Friends, my Teachers. Not all of them but some of them.

Thank You so much!“

~Emmanuel Lubezki⁷³

Chtěl bych poděkovat mojí ženě, mým dcerám, mým rodičům, mojí rodině, mým přátelům, mým učitelům. Ale ne všem, jen některým z nich.

Děkuji vám moc!

⁷³ "Gravity" winning Best Cinematography - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=nwCRj8BDhrM>

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] EMMANUEL LUBEZKI. IEC - HOME [online]. Dostupné z: <http://www.cinematographers.nl/PaginasDoPh/lubezki.htm>
- [2] Emmanuel Lubezki: Terrence Malick made me a different man - The Other Journal. The Other Journal | The Intersection of Theology and Culture [online]. Copyright © [cit. 03.01.2018]. Dostupné z: <https://theotherjournal.com/2012/02/14/emmanuel-lubezki-terrence-malick-made-me-a-different-man/>
- [3] <http://www.indiewire.com/2016/02/interview-cinematographer-emmanuel-lubezki-talks-the-revenant-working-with-terrence-malick-muting-the-ego-much-more-272538/>
- [4] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- [5] Terrence Malick's To The Wonder [Making Of] - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=in3-CQWEn4o>
- [6] 'The Revenant': Inside the Film's Cold, Wet, Dirty, Determined Production | Creative Planet Network. News, Features, Reviews, Forums and Resources for the Professional Content Creator | Creative Planet Network [online]. Copyright © 2018 by [cit. 14.01.2018]. Dostupné z: <http://www.creativeplanetnetwork.com/news/shoot/revenant-inside-film-s-cold-wet-dirty-determined-production/612126>
- [7] ARRI Group: ALEXA XT M Overview. ARRI Group: Home [online]. Copyright © 2017 ARRI AG. All rights reserved. [cit. 14.01.2018]. Dostupné z: http://www.arri.com/camera/alexa/cameras/camera_details/alexa-xt-m/
- [8] Strom života (2011) - Full Cast & Crew - IMDb. Ratings and Reviews for New Movies and TV Shows - IMDb [online]. Copyright © [cit. 01.05.2019]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0478304/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast
- [9] [online]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt2562232/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1
- [10] Co je modrá hodinka a proč je fotografie tak oblíbená? Tvořte tmavomodré snímky. Fotocesta | Blog Lenky Dolečkové - rady, jak fotografovat [online]. Dostupné z: <https://fotocesta.cz/blog-fotocesty/teorie-a-rady-na-foceni/146-co-je-modra-hodinka-a-proc-je-fotografy-tak-oblibena-tvorte-tmavomodre-snimky>

- [11] Zlatá hodina. Dostupné z: <https://www.milujemefotografii.cz/zlata-hodinka-nabizi-nejkrasnejsi-svetlo-k-fotografovani>
- [12] Donfilm's Darkroom: Film review. An analysis of the cinematography of To the Wonder by Terrence Malick. Donfilm's Darkroom [online]. Dostupné z: <http://donatelloromanazzi.blogspot.cz/2013/06/film-review-analysis-of-cinematography.html>
- [13] To the Wonder (2012) - Trivia - IMDb. IMDb - Movies, TV and Celebrities - IMDb [online]. Copyright © [cit. 04.01.2018]. Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt1595656/trivia?ref_=tt_trv_trv
- [14] To the Wonder (2012) - Filming Locations - IMDb. IMDb - Movies, TV and Celebrities - IMDb [online]. Copyright © [cit. 01.01.2018]. Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt1595656/locations?ref_=tt_dt_dt
- [15] SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015.
- [16] DOCUMENTARY: The Making of 'To The Wonder' Directed by Terrence Malick [FULL VERSION]. - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=9mYCDuxl3tU>
- [17] Strom života / The Tree of Life (2011) | Zajímavosti | ČSFD.cz. Česko-Slovenská filmová databáze | ČSFD.cz [online]. Copyright © 2001 [cit. 04.01.2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/228723-strom-zivota/zajimavosti/?type=film>
- [18] Emmanuel Lubezki | Zajímavosti | ČSFD.cz. [online]. Copyright © Fox Searchlight Pictures [cit. 04.01.2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/73897-emmanuel-lubezki/zajimavosti/>
- [19] Terrence Malick's To The Wonder [Making Of] - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=in3-CQWEn4o#t=06m40s>
- [20] Introducing KODAK VISION3 500T Color Negative Film 5219/7219 - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=F5CkXgcafB0>
- [21] OSA | On the Bezold-Brücke Phenomenon. OSA | OSA Publishing [online]. Copyright © Copyright 2018 [cit. 07.01.2018]. Dostupné z: <https://www.osa-publishing.org/josa/abstract.cfm?uri=josa-51-10-1113>
- [22] <http://www.awardsdaily.com/2015/12/18/interview-cinematographer-emmanuel-lubezki-talks-shooting-the-revenant-and-bear-attacks/>

- [23] 301 Moved Permanently. 301 Moved Permanently [online]. Dostupné z: <http://www.national-geographic.cz/clanky/gravitace-aneb-jak-vidi-filmovou-la-hudku-specialiste-nasa.html>
- [24] Gravitace / Gravity (2013) | Zajímavosti | ČSFD.cz. Česko-Slovenská filmová databáze | ČSFD.cz [online]. Copyright © 2001 [cit. 15.01.2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/275420-gravitace/zajimavosti/?type=film>
- [25] Robots are Working Behind the Scenes in Hollywood. RobotWorx: Expert Industrial Robot Integrator [online]. Dostupné z: <https://www.robots.com/articles/viewing/robots-are-working-behind-the-scenes-in-hollywood>
- [26] How Did Gravity Do That? The Secrets Behind Its Groundbreaking Special Effects - Page 3. New Movies, TV Shows, Games | Celebrity News & Gossip | CINEMABLEND [online]. Copyright ©copyright 2018 [cit. 15.01.2018]. Dostupné z: https://www.cinemablend.com/new/How-Did-Gravity-Do-Secrets-Behind-Its-Groundbreaking-Special-Effects-39790.html?story_page=3
- [27] The Making Of Gravity [online]. Dostupné z: <https://www.dandad.org/en/making-gravity/>
- [28] GRAVITY "From Script to Screen" Making-Of Featurette - YouTube. YouTube [online]. Copyright © Warner Bros [cit. 15.01.2018]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=uJEkPq1WA3g>
- [29] [online]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/136288-ruska-archa/prehled/>
- [30] Birdman (2014) - Full Cast & Crew - IMDb. Ratings and Reviews for New Movies and TV Shows - IMDb [online]. Copyright © [cit. 13.04.2019]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt2562232/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast
- [31] ARRI / ZEISS Master Prime Lenses. 301 Moved Permanently [online]. Dostupné z: <https://www.zeiss.com/camera-lenses/int/cinematography/products/master-prime-lenses.html#arri>
- [32] Arri Alexa ISO - Camera - Roger A. Deakins. Roger Deakins, ASC, BSC, CBE - Cinematographer [online]. Copyright © 2005 [cit. 11.04.2019]. Dostupné z: <https://www.rogerdeakins.com/camera/arri-alexa-iso/>

- [33] Birdman (2014) - Technical Specifications - IMDb. Ratings and Reviews for New Movies and TV Shows - IMDb [online]. Copyright © [cit. 11.04.2019]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt2562232/technical?ref_=tt_dt_spec
- [34] Chris Haarhoff - IMDb. Ratings and Reviews for New Movies and TV Shows - IMDb [online]. Copyright © [cit. 13.04.2019]. Dostupné z: https://www.imdb.com/name/nm0351886/?ref_=ttfc_fc_cr312
- [35] (none) (none). Paletton - The Color Scheme Designer [online]. Copyright © 2016 cPanel, Inc. [cit. 05.05.2019]. Dostupné z: <http://paletton.com/#uid=1000u0kllllaFw0g0qFqFg0w0aF>
- [36] REVENANT Zmrtvýchvstání / The Revenant (2015) | Ocenění | ČSFD.cz. [online]. Copyright © 2001 [cit. 15.01.2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/301200-revenant-zmrtvychvstani/oceni>
- [37] REVENANT Zmrtvýchvstání (2015) - Trivia - IMDb. Ratings and Reviews for New Movies and TV Shows - IMDb [online]. Copyright © [cit. 05.05.2019]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt1663202/trivia?ref_=tt_trv_trv
- [38] REVENANT Zmrtvýchvstání / The Revenant (2015) | Zajímavosti | ČSFD.cz. [online]. Copyright © 2001 [cit. 07.01.2018]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/301200-revenant-zmrtvychvstani/zajimavosti/strana-2/?type=film>
- [39] ARRI Rental | ALEXA 65. ARRI Rental Group [online]. Dostupné z: <http://arrirentalgroup.com/alexa65/>
- [40] 'The Revenant': Inside the Film's Cold, Wet, Dirty, Determined Production | Creative Planet Network. News, Features, Reviews, Forums and Resources for the Professional Content Creator | Creative Planet Network [online]. Copyright © 2018 by [cit. 14.01.2018]. Dostupné z: <http://www.creativeplanetnetwork.com/news/shoot/revenant-inside-film-s-cold-wet-dirty-determined-production/612126>
- [41] REVENANT Zmrtvýchvstání (2015) - Technical Specifications - IMDb. IMDb - Movies, TV and Celebrities - IMDb [online]. Copyright © [cit. 14.01.2018]. Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt1663202/technical?ref_=tt_dt_spec

- [42] Interview: Cinematographer Emmanuel Lubezki Talks ‘The Revenant’, Working With Terrence Malick, Muting The Ego & Much More | IndieWire. IndieWire | The Voice of Creative Independence [online]. Copyright © 2018 Penske Business Media, LLC. All rights reserved. [cit. 15.01.2018]. Dostupné z: <http://www.indiewire.com/2016/02/interview-cinematographer-emmanuel-lubezki-talks-the-revenant-working-with-terrence-malick-muting-the-ego-much-more-272538/>
- [43] <http://www.indiewire.com/2016/02/interview-cinematographer-emmanuel-lubezki-talks-the-revenant-working-with-terrence-malick-muting-the-ego-much-more-272538/>
- [44] Trhák s DiCapriem mě stál tři prsty na noze, říká výtvarnice Erika Vojtková - Brněnský deník. Brněnský deník [online]. Copyright © [cit. 14.01.2018]. Dostupné z: https://brnensky.denik.cz/kultura_region/trhak-s-dicapriem-me-stal-tri-prsty-na-noze-rika-vytvarnice-erika-vojtкова-20160123.html
- [45] The Revenant | "A World Unseen" Documentary | 20th Century FOX - YouTube. YouTube [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=pJfTfsXFbLk&>
- [46] Dynamic Range: Film vs Digital | Wolfcrow. Wolfcrow [online]. Copyright © 2018 Sareesh Sudhakaran. All rights reserved. [cit. 15.01.2018]. Dostupné z: <https://wolfcrow.com/blog/where-cameras-stand-in-dynamic-range-film-vs-digital/>
- [46] Psychologie barev | Grafický design jinudy.cz. Design šitý na míru! | Grafický design jinudy.cz [online]. Copyright © 2012 grafický design [cit. 15.01.2018]. Dostupné z: <http://www.jinudy.cz/clanky/psychologie-barev/>
- [47] Atelier Malby: Sedm barevných kontrastů podle Johannese Ittena . Atelier Malby [online]. Dostupné z: <http://nenikdispozici.blogspot.cz/2014/02/sedm-barevnych-kontrastu-podle.html>
- [48] Vincent van Gogh | ARTMUSEUM.CZ. ARTMUSEUM.CZ [online]. Copyright © 1999 [cit. 05.05.2019]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=683
- [49] <https://deadline.com/2016/02/oscars-the-revenant-jack-fisk-production-design-interview-1201696573/>

SEZNAM OBRÁZKŮ

- Obrázek 1. – Emmanuel Lubezki s jedním ze svých Oscarů za kameru.
- Obrázek 2. – Podhled jako důraz na dominantu ženy ve společnosti. Z filmu *Knight of Cups* (2015)
- Obrázek 3. – Nadhled jako důraz na submisivitu muže ve společnosti krásných žen. Film *Knight of Cups* (2015)
- Obrázek 4. – Zobrazení perspektivy širokoúhlým objektivem.
- Obrázek 5. – Zobrazení perspektivy tele objektivem.
- Obrázek 6. – Emmanuel Lubezki měří světlo i v průběhu záběru, aby dosáhl vždy správné expozice.
- Obrázek 7. – Příklad selektivní ostrosti ve filmu *Strom života*, kterou lze číst jediné v detailech.
- Obrázek 8. – 7“ monitor SmallHD, dálkové ostření ARRI WCU a Terradek Bolt, prvního asistenta kamery Michaela Merrimana ve filmu *Revenant*.
- Obrázek 9. – Použití kamery GoPro ve filmu *Knight of Cups*.
- Obrázek 10. – Zařízení RobotWorx při natáčení filmu *Gravitate*.
- Obrázek 11. – Použití ruční kamery Arri Alexa XT M ve filmu *Revenant*.
- Obrázek 12. - Jörg Widmer s kamerou na steadicamu při výrobě filmu *Strom života*.
- Obrázek 13. – Modrá hodina ve filmu *Revenant*.
- Obrázek 14. – Zlatá hodina na Islandu, která na konci června trvala po celou noc.
- Obrázek 15. – Přechod ze zlaté hodiny do hodiny modré. *To the Wonder*
- Obrázek 16. – Z filmu *To the Wonder*: „Vidíš ten rudý pruh na obloze?“
- Obrázek 17. – *To the Wonder* - Lokace ve francouzském Mont-Saint-Michel
- Obrázek 18. – Lokace v Oklahomě ve filmu *To the Wonder*
- Obrázek 19. – Interiér filmu *To the Wonder*.
- Obrázek 20. – Neil (Ben Affleck) natáčí Marinu (Olga Kurylenko) a oba jsou vidět v odrazu okna ve vlaku. Kvalita obrazu zde nezobrazuje téměř žádné detaily a odkazuje jen na jakýsi lehkovážný flirt. *To the Wonder*

Obrázek 21. – Vztah mezi Neilem (Ben Affleck) a Jane (Rachel McAdams), byl však mnohem stabilnější. Výsledný obraz z 65mm filmu vykresluje ty nejjemnější detaily vlasů a zdůrazňuje kvalitu vztahu mezi mužem a ženou.

To the Wonder

Obrázek 22. – Ryan Gosling natáčí subjektivní záběry sám.

Song to Song (2017)

Obrázek 23. – Buvoli byli v této scéně snímáni z ramene Technocrane.

To the Wonder (2012)

Obrázek 24. – Z ramene Technocrane byly natočeny také scény s herci kamerou Panavision 65.

To the Wonder (2012)

Obrázek 25. – Porovnání filmové suroviny Kodak 5219 a 5218

Obrázek 26. – Postava Neila (Ben Affleck), za níž je rozsvícené faktorové světlo, se jeví jako silueta. Stejný bod zájmu je budován pomocí lampy na pianu.

To the Wonder (2012)

Obrázek 27. – V následujícím střihu postava Neila (Ben Affleck) vchází do místnosti, ve které Marina (Olga Kurylenko) hraje na piano a jediným zdrojem světla je stojatá lampa. Postava Neila se jeví stále jako silueta.

To the Wonder (2012)

Obrázek 28. – Postava Neila (Ben Affleck) je opět siluetou a celý obraz je tonálně chladný, téměř monochromatický, i když je venku za oknem slunečný den.

To the Wonder (2012)

Obrázek 29. – Mizanscéna ve filmu *Gravitace* (2013)

Obrázek 30. – Nejsilněji a nejefektivněji vzniká Lens Flare při diagonálním svitu paprsku do objektivu. *Gravitace*

Obrázek 31. – Robot při výrobě filmu *Gravitace* (2013)

Obrázek 32. – Upevnění herečky Sandry Bullock a obrazové kroky od počátku k výsledku.

Obrázek 33. – Záběr z filmu *2001: Vesmírná Odysea*

Obrázek 34. - Kamera snímá postavu nejprve jako celek.

Obrázek 35. - Poté se postava přiblíží ke kameře.

- Obrázek 36. - Načež se kamera velmi pomalu dostává až za sklo skafandru.
- Obrázek 37. – A přes velký detail přechází v subjektivní pohled hlavní protagonistky.
- Obrázek 38. – Pohled člověka do vesmíru z nejnižšího místa na Zemi.
- Obrázek 39. – Kontakt se Zemí v závěru filmu *Gravitace*.
- Obrázek 40. – Měkký charakter stranového svícení na tváři hlavní protagonistky.
- Obrázek 41. – Rotační zařízení, které umožňovalo přesnou kontrolu mezi interakcí pohybů herce, pohybu světla i kamery.
- Obrázek 42. – Paleta barev, které se vyskytují ve filmu *Gravitace*
- Obrázek 43. – V úvodní části filmu vidíme celou postavu obklopenou modrou barvou.
- Obrázek 44. – Interiér vesmírné stanice působí chladným dojmem.
- Obrázek 45. – Ten samý interiér však za několik vteřin působí velmi teplým dojmem.
- Obrázek 46. – Mráz na okně a pára vycházející z úst hlavní protagonistky evokují pocit silného mrazu uvnitř kokpitu.
- Obrázek 47. – V té samé scéně se atmosféra na chvíli mění v teplotu.
- Obrázek 48. – Načež se pak scéna opět jeví chladnou, ale moment „ohřevu“ motivoval hlavní postavu k boji o přežití.
- Obrázek 49. – Žárovky jako dostačující zdroj osvětlení díky vysoké světelnosti objektivů Zeiss.
- Obrázek 50. – Rozptýlené horní světlo při dialogu dvou postav.
- Obrázek 51. – Totéž světlo zdůrazňuje postavu ve dveřích a světlo na postavách mužů je negativní.
- Obrázek 52. – Velký světelný zdroj měkce osvětluje celou scénu při dialogu.
- Obrázek 53. – V rámci jednoho záběru je charakter světla identický i po změně šířky záběru.
- Obrázek 54. – Silný zdroj světla je jediným zdrojem osvětlení postav.
- Obrázek 55. – Světelná stylizace v nočním exteriéru. Postava v prvním plánu se nejprve jeví jako silueta.
- Obrázek 56. – Linie žárovkových zdrojů světla jako spodní zdroj hlavního světla na tvářích herců.
- Obrázek 57. – Postava se v chůzi před kamerou na okamžik ztrácí doprava.

- Obrázek 58. – Zatímco postava na okamžik zmizela za rohem, dochází ke střihu. Pomocí nápisů na zdi došlo k snadnějšímu spojení dvou na sebe navazujících záběrů.
- Obrázek 59. – Po střihu kamera strhává doprava a znovu objevuje jdoucí postavu, která vstupuje do dalšího prostředí.
- Obrázek 60. – Kamera couvá před chůzí zakrvácené protagonistky. Mezi kamerou a protagonistkou prochází zprava doleva postava.
- Obrázek 61. – Po stíračce si při pečlivé analýze můžeme všimnout nepřesné návaznosti pohybu zakrvácené protagonistky, která vstupuje do nové scény.
- Obrázek 62. – Počátek dlouhé scény začíná v sytě modrých tónech, jen s velmi malým množstvím barvy teplé.
- Obrázek 63. – A poté se scéna obrací do opaku. Velké množství teplé barvy a jen velmi malé množství barvy studené.
- Obrázek 64. – Modře zalitou scénu doplňují sytě červené prvky v podobě lamp.
- Obrázek 65. – Technické znázornění triády základních barev v aplikaci Palleton.com
- Obrázek 66. – Triáda základních barev při dramatické divadelní scéně.
- Obrázek 67. – První záběr filmu *Birdman* je tonálně realistický.
- Obrázek 68. – Vyrovnaná expozice při exteriérové scéně je rovněž známkou realismu.
- Obrázek 69. – Tonálně realistické scény bortí prvky surrealismu.
- Obrázek 70. – Poslední záběr filmu *Nikdo mne nemá rád* (1959, režie: F. Truffaut)
- Obrázek 71. – Poslední záběr filmu *Revenant* (2015)
- Obrázek 72. – Realistické pojetí mizanscény, s důrazem na světelnou atmosféru noci, chladu a člověka ztraceného v hloubi krajiny, vzdálené daleko od civilizace.
- Obrázek 73. – Scéna útoku medvěda, kterého hrál herec v modré kombinéze a uměle vytvořenou hlavou. Zbytek těla Grizzlyho byl dodělán pomocí CGI efektů. Blízké stromy na scéně byly vyrobeny z gumy.
- Obrázek 74. – Uměle vytvořené tělo koně, v němž postava Hughy Glasse (Leonardo DiCaprio) přečká mrazivou noc.
- Obrázek 75. – kamera se pohybuje zleva doprava a postava Hughy Glasse (Leonardo DiCaprio) se dívá na zatím neznámý objekt na zemi.
- Obrázek 76. – Kamera pomalu švenkuje dolů k mrtvému tělu kapitána Andrewa Henryho (Domhnall Gleeson)

- Obrázek 77. – Poté kamera švenkuje směrem nahoru a objevuje lavinu v pozadí jako efekt „šťastné náhody“
- Obrázek 78. – Nakonec se Hugh Glass (Leonardo Dicaprio) od mrtvého těla postaví a pozoruje lavinu, která se valí proti němu. Kamera jej pomalu obkrouží.
- Obrázek 79. – Kamera Arri Alexa 65 ve filmu *Revenant*
- Obrázek 80. – Hugh Glass (Leonardo Dicaprio) leží u svého mrtvého syna a jeho dech mlží objektiv kamery.
- Obrázek 81. – V následujícím střihu navazuje na zamlžení objektivu mrak a skladbu těchto dvou záběrů chápeme jako život otce na zemi a synův život posmrtný.
- Obrázek 82. – Postava Hugh Glassa kráčí pomalu proti kameře, která najíždí do postavy a zvyšuje pocit, že se objeví něco neočekávaného.
- Obrázek 83. – Postava Johna Fitzgeralda (Tom Hardy) se snaží zachránit co nejvíce kůží.
- Obrázek 84. – Použití kamery Arri Alexa M, odrazné plochy a barevného filtru minus green.(Levý okraj obrázku)
- Obrázek 85. – záběr z dokumentu *The Revenant „A World Unseen“*, na kterém lze vidět velkou odraznou plochu umístěnou na jeřábu.
- Obrázek 86. – Doplnkové světlo přicházející proti kameře, kterým Emmanuel Lubezki eliminoval efekt mihotání ohně, ale nezměnil jeho charakter.
- Obrázek 87. – Charakter měkkého low-key osvětlení s dramatickými stíny, kterých docílil „Gaffer“ Jeff Ferrero společně s „Key gripem“ Joyem Garciou.
- Obrázek 88. – Komplementární harmonie červené a zelené.
- Obrázek 89. – Komplementární kontrast v úvodní scéně filmu *Revenant*
- Obrázek 90. – První detailní zobrazení lidské krve ve filmu *Revenant*
- Obrázek 91. – Ručně kolorovaná vlajka ve filmu *Křižník Potěmkin*, 1925
- Obrázek 92. – Využití střihu pomocí kompoziční a barevné návaznosti ve filmu *Dobré ráno* (Ozu, 1959)
- Obrázek 93. – Na červený svetr v exteriéru následuje střih s červeným stínítkem lampy v interiéru. *Dobré ráno* (Ozu, 1959)
- Obrázek 94. – Následně kamera švenkuje od vodní hladiny a objevuje loď, která se snaží odplout pryč od střelících Indiánů.

Obrázek 95. – Kontrast teplých a studených barev ve filmu Revenant, kde dominují tóny chladné, a tón teplý je tvořen jen ohněm z loučí.

Obrázek 96. – Kontrast teplých a studených barev ve filmu Revenant, kde dominují tóny teplé, a tón chladný je tvořen jen světelným bodem, jenž udává svit měsíce.