

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní, fotografické umění a nová média

Katedra kamery

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Světlo jako dramatický výrazový prostředek
kinematografického obrazu**

Tomáš Pavelek

Vedoucí práce: MgA. Josef Špelda

Oponent práce: prof. Mgr. Jiří Macák

Datum obhajoby: 27.9.2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, television and photographic art and new media

Cinematography Department

MASTER'S THESIS

**Light like a dramatic expression tool in
cinematography**

Tomáš Pavelek

Supervisor: MgA. Josef Špelda

Opponent práce: prof. Mgr. Jiří Macák

Date of defence: 27.9.2018

Assigned academic degree: MgA.

Praha, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Světlo jako dramatický výrazový prostředek v kinematografickém obraze

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování autora

Děkuji panu MgA. Josefovi Špeldovi za jeho čas, trpělivost a cenné podněty, které napomohly tvorbě této diplomové práce.

ABSTRAKT

Ve své práci se zaměřím na úlohu světla a jím budovaných atmosfér ve filmové dramatické tvorbě. Zmíním se o některých výrazných kameramanských stylech v historii kinematografie a o rozdílnosti práce se světlem v kontextu doby. Zaměřím se na realistický a logický způsob práce se světlem a na technické a technologické nástroje kameramana, které mu tuto práci umožňují a s jejichž pomocí lze vytvářet světelné atmosféry a podporovat tak scénář v jeho dokonalém vizuálním převyprávění.

ABSTRACT

This thesis focuses on the importance of light as one of the main aspects of filmmaking and as a main tool for creation of atmosphere in cinematography. I mention some expressive cinematographer's styles in the history of cinematography and how different the work with light was in the context of the era. I focus on realistic and logical way of work with light and on technical and technological cinematographer's tools which enable this work and help him to create the light atmospheres and support the script to be perfectly visually translated.

OBSAH

ABSTRAKT	1
OBSAH	3
ÚVOD	4
ÚLOHA SVĚTLA V KINEMATOGRAFII	5
SVĚTLO JAKO NUTNOST	7
PRVNÍ PRÁCE S UMĚLÝM SVĚTLEM	8
KLASICKÝ HOLLYWOODSÝ STYL	10
AVANTGARDA A PRVNÍ VÝRAZNĚJŠÍ SVÍCENÍ	11
NÁSTUP ZVUKOVÉHO FIMU, STUDIOVÝ SYSTÉM, KONVENCE	14
IMITACE SVĚTLA SVÍČKY A INSPIRACE VE FOTOGRAFII	19
NOVÉ TECHNOLOGIE, BAREVNÝ FILM	23
NEOREALISMUS	26
FILM NOIR	28
NOVÉ VLNY, NOVÉ PŘÍSTUPY	31
INSPIRACE V BARVĚ SVĚTLA	36
SVÍTIT, NESVÍTIT? INSPIRACE V MALÍŘSTVÍ	39
OHEŇ, VODA, DÉŠŤ, PRACH	44
SVĚTLO NEPOTŘEBNÉ K OPTICKÉMU ZÁZNAMU	49
IMITACE LÁVY, EXPLOZE VE SLOW-MOTION	50
NÁVAZNOSTI ZÁBĚRŮ, SCÉN, SPOLUPRÁCE S REŽISÉREM	53
HISTORICKÉ MEZNÍKY VE VÝVOJI FILMOVÉHO MATERIÁLU	55
ZÁVĚR	56
ZDROJE	57

ÚVOD

V dramatické tvorbě je kameramanova činnost založena na práci se světlem, s jehož pomocí nejenže musí danou realitu zaznamenat, ale navíc je k ní pověřen přimknout uvažovanou atmosféru, která bude pro diváka dostatečně věrohodná a emocionálně působivá. Aby mohl být filmový divák do děje snadněji vtáhnut, aby jeho pozornost nebyla jakkoliv odváděna a vždy směřovala k předem zamýšlenému místu v obraze, kameraman využívá řadu nástrojů, tzv. výrazových prostředků filmové řeči. Hlavními výrazovými prostředky jsou světlo, pohyb a kompozice. Světlo ovlivňuje kompozici a pohyb. Pohyb má vliv na kompozici a světlo. Kompozice pak ovlivňuje světlo a pohyb vymezením jejich prostoru. Protože se všechny výrazové prostředky navzájem ovlivňují, je pak na kameramanově osobitém přístupu a uvážení jak s nimi nakládá a jak je využije pro výsledný harmonický obraz. Uvědomělou prací s těmito prostředky lze manipulovat s povahou a významem zobrazované skutečnosti s následným efektem konkrétního emocionálního účinku u diváka. Proto je světlo tak zásadní výrazový prostředek a umělecký hybatel nejen v kinematografickém umění.

ÚLOHA SVĚTLA V KINEMATOGRAFII

prof. Mgr. Ilja Bojanovský:¹ „*Styl filmového osvětlování je určen stupněm zachování, nebo vzdálení se od primární reality světelné skutečnosti.*“

Obvykle filmoví kameramani pracují se světlem co do způsobu návaznosti a posilování průvodních jevů světelných efektů. Budováním světelných atmosfér podporují vyprávění příběhu co možno nejvěrohodnějším podáním imitovaného světla. Zejména se jedná o napodobování zdrojů přirozeného světla jako je slunce, měsíc, oheň, elektrický výboj, polární záře nebo pak ostatních umělých reálných, či scénických elektrických a plynových světelných zdrojů. Jak pravil pan Ilja Bojanovský, kameraman chce buď povahu světla zachovat v co nejpřirozenější podobě, nebo se ji naopak snaží posunout do nereálných podob. Vždy však záleží na konkrétním žánru a osobitém přístupu autora. Pokud se film snaží naprosto věrně přiblížit realitě, pořád zůstává jen fikcí, která respektuje obecné pravdy. Pokud se naopak film snaží od reality co nejvíce vzdálit, je i přesto povinen obecné pravdy respektovat, jinak mu hrozí, že se pro diváka stane nesrozumitelným.

To, co bylo kdysi na filmovém plátně považováno jako reálné a autentické, může být s největší pravděpodobností v současné době chápáno jako nereálné a uměle vykonstruované. Je tedy na místě si uvědomit, že se filmový jazyk postupně začal zdokonalovat ve všech jeho složkách, zejména kvůli potřebám diváka, který postupně kladl čím dál větší nároky na pravdivost obrazu, později zvuku. Dále je třeba vnímat souvislosti s pokrokem a vývojem techniky, která má na zobrazovanou pravdivost výrazný vliv. Například v počáteční éře kinematografie, kdy lidé nemohli spatřit promítaný obraz v plné pestré paletě barev, byl černobílý obraz vnímán mnohem realističtěji, než tomu bylo později. Černobílý, tónovaný, nebo barevně nedokonalý obraz v současnosti u běžného diváka automaticky vzbuzuje pocit minulosti. To samé, sic v menší míře, platí o kompozici a dalších výrazových prostředcích. Klasický formát 1:1,33 je dnes vnímán a spojován s vizuálem minulého století. Formát cinemaskopický 1:2,39, který je dnes narozdíl od klasického formátu jeden ze dvou projekčních standardů, je i přesto vnímán mnohem dál realitě, než je tomu formát 1:1,77, nebo 1:1,85. Možných vysvětlení se nabízí hned několik. Naše zorné pole zraku je blíže k formátu 1:1,77, ale paradoxně je ještě více přibližné formátu 1:1,33, který

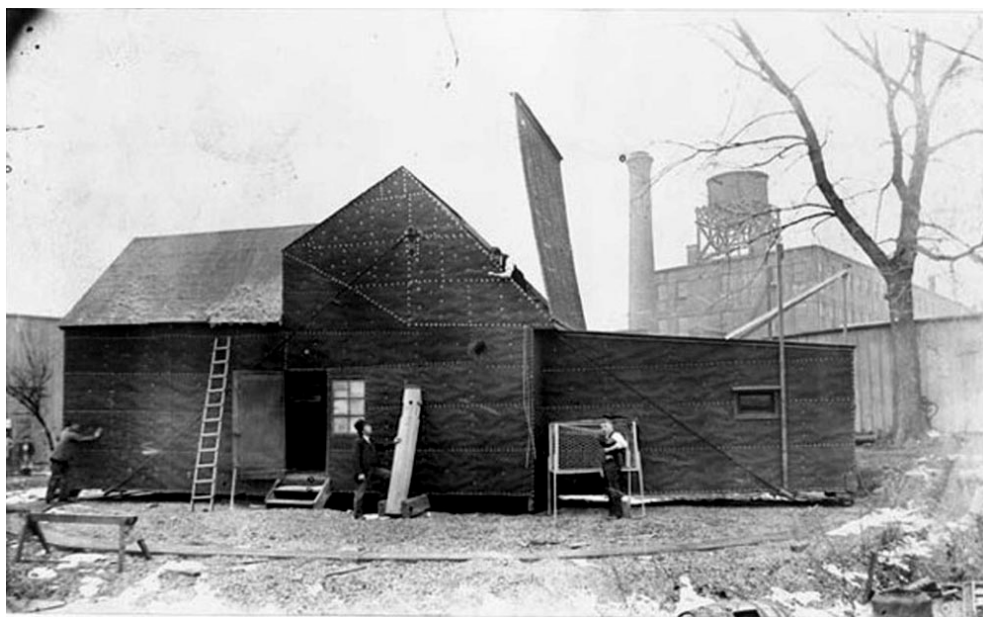
¹ Orální citace pana profesora Ilji Bojanovského

je vnímán jako zastaralý. Druhý důvod tkví v obecné rozšířenosti televizního formátu 16:9, který je standardním formátem téměř všech dostupných zobrazovacích displayů ve veškerých elektronických zařízeních. A s tímto faktem se pojí i vnímání digitálního obrazu jako takového. Ten se během posledních let výrazně zdokonalil a jeho obrazové podání dnes nabízí brilantní čistotu. Vidí-li současný divák vedle digitálního "křišťálového" obrazu nesterilní organický obraz z filmové kopie, bude tuto specifickou nečistotu vnímat jako prvek minulosti. Dalším možným vnímaným prvkem, který má podíl na vykreslení reality, je rozlišení a barevné podání obrazu. Filmová surovina je plně dostačující co do rozlišitelnosti lidského oka. V barvě má ale své limity stejně jako většina soudobých zobrazovacích zařízení. Je tedy otázkou, jaké specifické vlastnosti bude v budoucnu muset mít film, jehož charakter bude možný posuzovat za realistický.

Kdokoliv může nabýt přesvědčení, že následující uvedené "odvětví" patří spíše do kompetence speciálních efektů než do kameramanovy. Opak je ale pravdou. Umělý déšť, sněžení, mlha, kouř, pára, prach a další podobné skupenství sice vyrábí "efektáři", ale je pak na režisérovi a hlavně kameramanovi, jak a kam je budou směřovat. Záleží pak na řadě okolností včetně velikosti, propustnosti a odrazivosti těchto materiálů. Dále na místě lokace, denní době, povětrnostních podmínkách a spoustě dalších externích vlivů a také na tom jak kameraman k dané věci přistoupí a dodatečně podpoří světlem. Této problematice se budu věnovat v závěru mé práce.

SVĚTLO JAKO NUTNOST

V počátcích kinematografie mělo světlo jen fyzikální podstatu a sloužilo především k technickým účelům, kdy jeho značnost byla zapotřebí k naexponování málo citlivého filmového materiálu. Proto byli odkázáni kameramani na natáčení pouze v exteriérech nebo ateliérech, kde sluncem dodané množství světla umožňovalo potřebnou expozici.



Ateliér „Black Maria“ Thomase Alva Edisona přezdíváný „Psí bouda“, r. 1893

V Evropě o pár let později vybuodoval George Méliés podobný ateliér na polohovatelném podstavci s nastavitelnou, odjímatelnou střechou. Tímto prostorem vnikalo dovnitř sluneční světlo, které tak částečně mohlo být řízené do určitých směrů. Vznikaly obrazy vždy podobného charakteru se světlem od shora. Tmavé pozadí pak Meliésovi umožnilo experimentovat s trikovými záběry v podobě stoptriků a multiexpozičního snímání.



The Eclipse, 1907 / dir.,cam. Georges Méliés



The Conquest of the Pole, 1912 / dir.,cam. G. Méliés

PRVNÍ PRÁCE S UMĚLÝM SVĚTLEM

Vynález a zdokonalení rtuťové výbojky umožnil filmařům oprostit se od závislosti na denním světle a započít práci ve světlotěsných ateliérech s pevným stropem a střechou. První filmové studio na světě, kde se filmaři spoléhali výhradně na umělé světlo, bylo založeno v New Yorku r. 1903. Vzhledem k nízké citlivosti filmových materiálů, která se pohybovala někde v hodnotách několika jednotek DINů, a malé světelnosti filmových objektivů kolem $f/4$, se muselo v ateliérech svítit silnými lampami, které byly umísťovány na lávkách, neboli můstcích. Díky směru svícení a omezených možnostech ovlivnit tvar a kvalitu světla světelného toku byl způsob práce se světlem dlouhá léta minimalistický.

V druhém desetiletí se některé filmy pokoušely ohromit diváka svou velkolepostí. Je zde nutné zmínit jméno italského režiséra Giovanni Pastrone a jeho film *Cabiria*, který byl jako tříhodinový film, vůbec nejdelším filmem té doby. Kromě bohatosti scény, kdy ve vysokohorském zasněženém terénu nebo vyprahlé poušti proudí masy lidí, stádo slonů a velbloudí karavany je film také bohatý na filmovou řeč. Pastrone v *Cabirii* využíval různé velikosti a délky záběrů, experimentoval s paralelní montáží a jako jeden z prvních nasadil umělé světlo k estetickým účelům. Použil dvanáctikilové obloukové lampy k simulaci světla od ohně. Nechal zhotovit modely lodí, které pak zapálil a model sopky, u které pomocí umělého světla a kouře simuloval její erupci. Pastrone invenčně pracoval s maskováním u dvojexpozičního snímání, kdy pomocí masky a kontramasky propojoval herce s hořícími modely do jednoho záběru. Od tohoto okamžiku se začaly objevovat dvojexpozice i v delších výpravných filmech. Pastrone byl invenční i co do pohybů kamery. Experimentoval s kamerovou jízdou a objevil tak nový výrazový prostředek.



G. Pastrone - Cabiria - 1914



G. Pastrone - Cabiria - 1914

Ve 20. letech získal světovou slávu D.W. Griffith, který se na trvalo zapsal do filmové historie dvěma velkými opusy. *Zrození národa* a *Intolerance* lze zařadit mezi monumentální díla. ²"Griffithova individualita překračovala řadu pravidel. Griffith, první tvůrce filmové řeči, byl prvním režisérem umělcem, který originální výrazové prostředky, výstřední pro návštěvníky divadla, přijal za vlastní a zbavil se jejich samoučelnosti." Byl průkopníkem v použití detailu, kdy v této velikosti záběru zvětšil a obtisknul na celuloid přední herečku období němého filmu označovanou za "první dámu amerického filmu" Lillian Dianu Gish. Zajímavá je reakce tehdejšího publika, jehož část byla pobouřena a přišla si Griffithovi postěžovat do jeho kanceláře se slovy: ³"Nebudeme platit za film, kde jsou jen části těla herce. Nechceme jen hlavy, ramena a ruce, ale chceme vidět celé postavy herců. Vraťte nám naše peníze za vstupné." Griffith k nim přistoupil do těsné blízkosti a položil jim otázku: "Vidíte mé nohy?" Když řekli, že nevidí, odpověděl jim: "No vidíte, a to přesně dělám i já ve svých filmech, ukazuji jen to, co můžou naše oči doopravdy vidět".



The Birth of Nation, 1915
dir. D. W. Griffith, cam. G. W. Bitzer



Intolerance, 1916
dir. D. W. Griffith, cam. G. W. Bitzer

Griffith dokázal v divákovi vyvolat dojetí a propagaci svých myšlenek na rozdíl od tvůrců Cabirie, která jen diváka ohromovala masovostí a fantastickými dekoracemi. K tomu mu dopomohli jeho kameramani G.W. Bitzer a H. Sartoven, jenž začínal jako fotograf a nechal se inspirovat v technikách piktorální fot. školy a uplatnil je jemně rozostřenými portrétními záběry Lilliany Dish. Griffith byl jedním z prvních příznivců tohoto měkkého stylu obrazu, nejvíce pak používaného ve 20. a 30. letech.

² https://cs.wikipedia.org/wiki/Dějiny_filmu

³ <https://en.wikipedia.org/wiki/Close-up>

KLASICKÝ HOLLYWOODSKÝ STYL A INOVACE

Na konci desátého století filmaři v Americe zdokonalovali své vypravěčské techniky, včetně technik kameramanských, a to nejen v přístupu k charakteru filmového obrazu. I když světlu už navždy zůstane důležitost pro svou fyzikální podstatu, začalo navíc nabývat na významu a započalo se postupně využívat jako výrazový prostředek. Z nepatrné práce se světlem se vyvinul tzv. tříbodový způsob svícení, který se v následujících 20. letech stal pro hollywoodské kameramany jakýmsi zavedeným standardem. Svícení za pomoci hlavního, doplňkového a zadního světla umožňovalo tvarovat plastičnost záběru a umožnilo práci s tonální strukturou obrazu. Doposud filmaři často pracovali s vykresleným, ostrým obrazem v celé hloubce prostoru. Někteří kameramani začali před objektiv umísťovat filtry s texturou, gázy a jiné polopropustné materiály za účelem vzniku jemné kresby a nepatrné neostrosti. Tříbodový způsob svícení a využití nízkých clon novějších objektivů umožnily kameramanům výrazněji oddělit herce od pozadí a nasměrovat tak oko diváka tam, kde bylo zapotřebí. Kameramani započali výrazněji pracovat s neostrotí, která jim pomáhala potlačit méně významné prvky v obraze.

⁴"Význačná inovace této doby souvisí s postupným zavedením nového panchromatického materiálu. Předtím se používalo ortochromatického materiálu, který byl citlivý pouze k fialové, modré a zelené části viditelného spektra. Žlutou a červenou stěží zachytil, proto objekty těchto barev byly na filmu téměř černé. Např. rty hereček namalované červenou rtěnkou jsou v mnoha němých filmech skoro černé. Fialová a modrá byly zaznamenány jako téměř bílá, takže bylo obtížné nafilmovat oblaka na nebi, protože modrá barva oblohy a bílá barva oblak spolu splynuly do jedné běli. Panchromatický materiál, dostupný od počátku 10. let, registroval celou škálu viditelného spektra - od fialové až k červené - s takřka stejnou citlivostí. Bylo tedy možné natočit oblohu s oblaky viditelnými proti modrému pozadí, či červené rty v adekvátních odstínech šedi. Tento materiál měl ale i své problémy: byl drahý, rychle degradoval, když nebyl hned použit, a k vytvoření uspokojivé kvality obrazu vyžadoval mnohem vyšší hladinu osvětlení. Během 10. a poč. 20. let byl většinou užíván buď při natáčení krajin venku za jasného slunce, nebo v ateliéru pro detailní záběry, které mohly být silně nasvíceny."

Kolem r. 1927 hollywoodská studia rychle přešla právě na panchromatický materiál, který dovolil filmařům snímat herce bez speciálních úprav v líčení, bez omezeného použití barev pro dekoraci, kostýmy, apod.

⁴ David Bordwell and Thompson Kristina, *Dějiny filmu* 1.vyd. Praha: AMU / Nakladatelství Lidové noviny, 2007, strana 155, ISBN 978-80-7331-091-2 (AMU)

AVANTGARDA A PRVNÍ VÝRAZNĚJŠÍ SVÍCENÍ

Hollywood postupně nabíral postavení filmové a komerční mocnosti s jeho zavedenou klasickou vypravěčskou formou a stylem. Konkurovat Hollywoodu v zavedených filmovacích přístupech se pokusilo hned několik výrazných avantgardních hnutí, především to byl francouzský impresionismus v letech 1918-1928 a německý expresionismus v letech 1920-1927. I když dnešnímu divákovi nemusí být zcela zřejmé, impresionističtí filmaři se snažili film oprostit od divadelních přebytků. Nechtěli, aby film divadlo imitoval v jakékoliv formě a sázeli spíše na emoce, než na příběhovost. Proto se snažili vymanit film z divadelního područí. Způsoby, jak se zbavit divadelních scén a přehnaného divadelního herectví, nacházeli v jejich ukáznění a návratu do exteriérů. Impresionisté se opírali o koncepci fotogenie, která pro ně byla zcela zásadním základním kamenem filmu. Pro zdokonalení oné fotogeničnosti využívali řadu optických pomůcek, které ovlivňovaly fotografické kvality obrazu za účelem zvýraznění, nebo subjektivizaci děje, nebo tak činili jen pro pouhou estetizaci obrazu. Kameramani konstruovali kompozice záběrů skrze gázové filtry, záclony, či zakřivená zrcadla a experimentovali tak s lomem a odrazem světla. Dalším výrazným, výtvarným a stylistickým prvkem bylo přiznané využití dvojexpozičního snímání.



The Faithful Heart, 1923 / dir. Jean Epstein, cam. Léon Donnot, Paul Guichard, Henri Stuckert

V období německého expresionismu se poprvé objevila výraznější práce se světlem a stínem. Zejména pak kameramani udělali další krůček k věrnější simulaci světla mimodenních atmosfér. Film Kabinet Dr. Caligariho se stal nejvýznačnějším příkladem německého expresionismu s následným vlivem na film noir. Zde je dobré si uvědomit, jak na výsledný výrazný "hororový look" měla kromě kontrastního svícení vliv i tonalita obrazu, vybudovaná za pomoci výrazných deformovaných kulis s ručně malovanými stíny.



Robert Wiene - The Cabinet of Dr. Caligari -1920

Dalším příkladným filmem je film Friedricha Wilhelma Murnaua "Last laugh" z roku 1924. Zde v prostorách ateliéru filmaři použili filmový déšť, který byl v této době ještě v dosti nedokonalé podobě, kdy krůpěje jsou výrazně čitelné pouze v některých částech obrazu a z nebe tak místy tryskají nerozptýlené proudy vody.



Friedricha Wilhelma Murnaua - Last laugh -1924

V tomto období nesmíme opomenout další charakteristický film tohoto období "Sunrise: A song of Two Humans" F.W. Murnaua z roku 1927. Film získal historicky první udělovanou cenu filmové akademie za unikátní umělecký obraz, pod který se podepsali hned dva kameramani Charles Rosher a Karl Struss. Zde stojí za zmínku simulace nočních atmosfér při úplňku, simulace světla blesků při bouřce, světelná práce s dýmem a deštěm (vše ve studiu mezi nádhernými obřimi kulisami města) a nápadité použití zadní projekce u snové pasáže.



Sunrise: A song of Two Humans - F.W. Murnau -1927

Světlo od lucerniček v noční scéně s lodičkama se na tvářích herců nijak neprojevuje. Jsou tak jen umělou rekvizitou bez většího významu. Aby jim mohl divák uvěřit, museli by lampy dávat světlo stejně jako ve skutečnosti.



Sunrise: A song of Two Humans - F.W. Murnau -1927

Nutno je ocenit práci architekta a výtvarníka Rochuse Gliese, který kameramanům umožnil prostor pro kompozici, a to v plné hloubce prostoru dekorace.

NÁSTUP ZVUKOVÉHO FILMU, STUDIOVÝ SYSTÉM

Ve 30. letech přišlo okamžité upozadění obrazového a světelného významu, protože zvuk byl nyní důležitější. Filmu, který byl doposud jen vizuální médium, přibyl nový výrazový prostředek, který si vydobýval svůj prostor. Obraz se začal podřizovat zpočátku nedokonalé zvukové technice v podobě nesměrových mikrofonů a filmaři byli nuceni navrátit se zpět do ateliérů, kde byla kamera uzavírána do zvukotěsných kabin.



To mělo za následek snížení celkové kinetiky filmu, protože díky těmto kabinám nemohl kameraman švenkovat, natož kameru uvést jakkoli do pohybu. Pokud to nebyly kabiny, které znemožňovaly pohyb kamery, pak to byly mikrofony snímající dialogy, které znemožňovaly přirozený pohyb herců, nebo širší komponování záběrů. Snímání hudby pak nastolilo další omezení, protože bylo nutné nahrávat skladby celé v jednom kuse. To se odrazilo ve velkých kompromisech svícení a záběrování. Takovéto hudební scény se natáčely více kamerami najednou, většinou rozestavených blízko sebe, a každá přitom komponovala jinou velikost záběru. Scénu snímanou takovýmto způsobem pak bylo zapotřebí zasvítit neesteticky, plošně seshora.



Confessions of a Co-Ed, 1931 / dir. David Burton, cam. Lee Garmes

O pár let později přišlo ke zdokonalení zvukové techniky. Směrové mikrofony a vícestopé snímání zvuku umožnilo hudbu, hlas a ruchy nahrávat odděleně a postprodukční technika pak umožnila smíchat více stop do jedné.

Pro dokonalou synchronizaci byla od roku 1932 ražena shodná perforační čísla na negativ obrazu i zvuku.

Zvukotěsné obaly kamer umožnily jejich pohyby během snímání kontaktního zvuku, což vrátilo do filmu energii a celkový pocit volnosti, kdy kamera mohla sledovat herce v pohybu, nebo jít naopak do protipohybu. Pro výraznější pohyb kamery se začaly běžně používat jízdy nebo kamerové jeřáby. Ty zejména u natáčení historických eposů. Objevily se první kamerové vozíky s hydraulickým ramenem pro zdvih kamery do 2 metrové výšky. Ve filmu All Quiet on the Western Front byl použit jeřáb dlouhý 17,5m.



All Quiet on the Western Front, 1930 / dir. Lewis Milestone, cam. Karl Freund, Arthur Edeson

30. léta celkově přinesla plný rozkvět studiového systému a hlavní vůdčí kameramani pomohli vytvořit to, co bylo považováno za studiový look. Paramount měl svůj typický lesk, Warner Brothers byl znám svým harder-edged vzhledem.



Shanghai Express, 1932 (PARAMOUNT)
dir. Josef Von Sternberg, cam. Lee Garmes



The Roaring Twenties, 1939 (WARNER BROTHERS)
dir. Raoul Walsh, cam. Ernest Haller

Půvabný měkký vzhled byl pak spojován se společností MGM.



Possessed, 1931 (MGM)
dir. Clarence Brown, cam. Oliver T. Marsh



Gold Diggers of 1933, 1933 (MGM)
dir. Mervyn LeRoy, cam. Sol Polito

Tyto rozdílné obrazové "looky" byly záměrné a jednotlivá studia se jimi pyšnila a snažila tak vzhledově odlišit od ostatních. Uzavírala proto smlouvy se špičkovými kameramany, uměleckými režiséry a režiséry, kteří jim tento "look a image" zaručovali. Spolu se pak učili a vyvíjeli své techniky a zařízení včetně invence kamery, která byla od samého počátku zkonstruována a vyvíjena právě kameramanem.

Hlavní herci, zejména proslulé herečky, si diktovali velikosti záběrů a největším úkolem kameramana bylo perfektní, krásné nasvícení jejich portrétů jak jen nejlépe to bylo možné. A to bez ohledu na jakoukoliv světelnou logiku, bez ohledu na situaci, v které se postava v příběhu nachází. Jestli je herecká hvězda ve vodě, v dešti nebo je vynesena z hořící budovy, vždy musí vypadat krásně a na tvářích se nesmí objevovat žádné jiné stíny, než drobný malý stín pod nosem.



Queen Christina, 1933
dir. Rouben Mamoulian, cam. William H. Daniels



Camille, 1936
dir. George Cukor, cam. William H. Daniels, Karl Freund

Herecké hvězdy byly velmi důležité a měly proto i veliké slovo. Rády si diktovaly podmínky do svých smluv, které měly často se studiem podepsané na několik let. Např. Greta Garbo se nenechala natáčet nikým jiným než právě kameramanem Williamem Danielsnem.

Běžně se pro bližší velikosti záběrů používaly změkčující filtry typu Promist, Fog. Tyto filtry a jiné pokyny, které musel kameraman dodržet, si nechávala předjednat ve svých uměleckých smlouvách Marlene Dietrich. Jeden z pokynů bylo například nastavení přesného úhlu osvětlení její tváře a intenzita tohoto světla musela být o 10-15% silnější než u světla pro ostatní herce.



Marlene Dietrich "Desire" -1936
dir. Frank Borzage, cam. Charlse Lang



Marlene Dietrich "Shanghai Express" -1932
dir. Josef von Sternberg, cam. Lee Garmes

Herečka Claudette Colbert si přímo diktovala, že musí být vždy snímána levou tváří blíž kameře. Záběrování se pro ni muselo pokaždé přizpůsobit a vždy byla osově z prava doleva, to znamenalo že se kvůli tomu předem přizpůsobovala dekorace a mizanscéna. Jestliže by se na natáčení potkali dva herci se stejnými požadavky, vznikla by pro kameramana s režisérem absurdní neřešitelná situace.



Claudette Colbert "Midnight" -1939
dir. Mitchell Leisen, cam. Charles Lang



Byl to tedy vždy krásný romantický look obrazu, který byl upřednostňován před individuálním přístupem jednotlivých kameramanů. George Folsey, Gregg Toland, Arthur C. Miller byli ovšem hollywoodští kameramani se silným individuálním přístupem a myšlením a je celkem jednoduché jejich filmy zpětně rozeznat podle specifického obrazového looku i bez ohledu na to, který z režisérů byl zrovna pod těmito filmovými tituly podepsán.

Obecně se tento způsob "romantického" svícení ujal i v ostatních zemích. Kameramani nasazovali na herce různá "kontříčka" a komínky, jimiž zdobili obraz světlem k jeho vyšperkovanosti, aniž by toto světlo mělo nějakou logiku.

IMITACE SVĚTLA SVÍČKY A INSPIRACE FOTOGRAFIÍ

Zaběhlému hollywoodskému stylu svícení se značně vymykal kameraman Gregg Toland, který ve svých prvních filmech vědomě odmítal měkký obraz a záměrně dociloval ostrého, až nepříjemného kontrastu černobílého obrazu. Již v patnácti letech měl Gregg Toland tu možnost nahlédnout do filmového průmyslu, kde jako runner pracoval pro společnost Fox Films. Zde si ho všimli kameramani Arthur Edeson a George Barnes, od kterých se učil řemeslo a s kterými natočil spoustu filmů jako druhý kameraman.

Ve filmu *The Grapes of Wrath* pak Gregg Toland poprvé odvážně využil reálné světlo hořící svíčky, kdy dodatečným podpurným dosvícením zachoval logiku místa a směru světla, a tím zároveň zachoval i ničím nenarušenou, dokonalou šerosvitnou atmosféru.

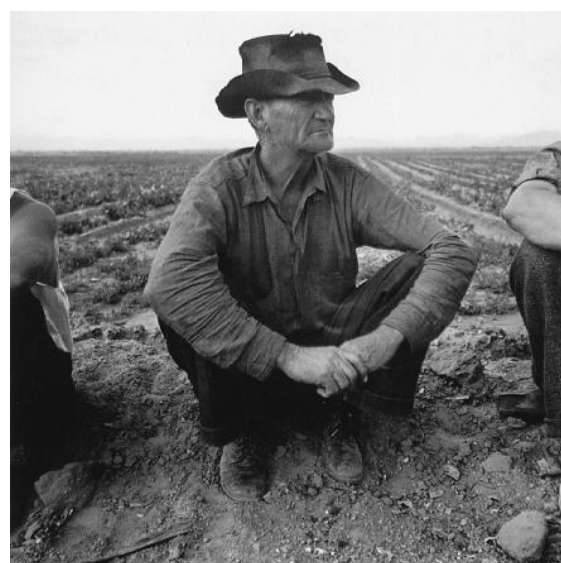


The Grapes of Wrath -1940 / dir. John Ford, cam. Gregg Toland

Gregg Toland schoval do vydlabané svíčky malou žárovku, kterou od kamery nebylo možné vidět, a která naexponovala obličej herce potřebným množstvím světla. Zde je dobré připomenout, že citlivost materiálu Eastman Plus X Film 1231, na který byl film snímán, byla kolem hodnoty 100 ASA.

Gregg Toland byl kameraman, který inspiroval nespočet svých profesních kolegů po celém světě, včetně Svena Nykvista. Ten viděl všechny jeho filmy a obdivoval jeho práci se světlem, obzvláště pak s protisvětlem, kontrastem a hloubkou prostoru. Pro svůj film "*The Grapes of Wrath*", natočený roku 1940, se sám Toland nechal inspirovat dokumentárními fotografiemi z období ekologické a zemědělské katastrofy ve třicátých letech v amerických a kanadských prériích, a fotografiemi z následné Velké hospodářské krize v USA, pořizovanými

Dorotheou Lange, Walkerem Evansem, Doris Ulmannovou, Jackem Delanem, Russellem Lee. Obraz tohoto filmu byl velmi novátorský a od ostatních filmů té doby se lišil zejména pro svou naturalističnost. Velice skromným svícením a využitím přirozeného světla film získal otisk reality, která v divákovi zanechala pocit jako u sledování dokumentárního filmu.



The Grapes of Wrath, 1940
dir. John Ford, cam. Gregg Toland

inspirace fotografemi z let 1929-1937
Dorothea Lange

Režisér Orson Welles a kameraman Gregg Toland ve filmu Občan Kane posunuli a propracovali způsob používání hloubkové kompozice až na samý pokraj technických možností. Docílili toho několika způsoby, jednak kombinováním odděleně natočených ostrých plánů v optické kopírce nebo použitím půlených dioptrických proxarů. Toto inscenování, které deformuje měřítka stejně dokonale jako expresionistické malované stíny Doktora Caligariho, bylo v módě až do 50.let.



Citizen Kane -1941 / dir. John Ford, cam. Gregg Toland

Naprostu věrné večerní deštivé atmosféry s využitím prosvíceného prospektu jsou známkou řemeslně precizní práce v ateliéru.



Citizen Kane -1941 / dir. John Ford, cam. Gregg Toland

Orson Welles se mimo jiné zajímal o renesanční umění, zpochybňoval měkký a plochý obraz romantického amerického filmu. Oblíbil si low-key, kontrastnější obraz, kde měl stín svůj nemalý prostor. Podílel se tak na charakteru obrazu, uplatňovaný v noirových filmech.



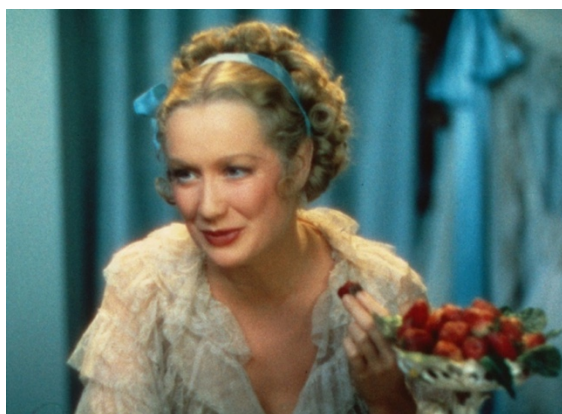
Citizen Kane -1941 / dir. John Ford, cam. Gregg Toland

NOVÉ TECHNOLOGIE A BAREVNÝ FILM

Obloukové lampy se staly s příchodem zvuku problematické, protože vydávaly ostrý, syčivý zvuk. Eastman Kodak na to zareagoval a v roce 1931 uvedl na trh supercitlivý panchromatický materiál, jemuž k dostatečnému naexponování stačila intenzita žárovkových svítidel.

O naprostý převrat v kamerové technologii se zasloužila německá firma Arri, která v roce 1937 představila reflexní hledáček. Jeho podstatou je upravený sektor, který je umístěn v úhlu 45° od optické osy. V momentě exponování materiálu se obraz odráží zrcadlem na matnici, z které je pak opticky veden do oka pozorovatele. Vzdálenost emulze a matnice od sektorového zrcadla je stejná, čímž je umožněno ostřit skrze hledáček kamery. Poprvé v dějinách kinematografie tak kameraman může v hledáčku kamery vidět jasný, ostrý obraz bez paralaxy, a to i během jetí.

Jedním z nejzásadnějších inovačních objevů tohoto období byla bezpochyb barevná kinematografie. Počátkem 30. let Technicolor uvedl na trh nový, dokonalejší systém, než byl dvoubarevný Technicolor, příležitostně využívaný v druhé půlce 20. let a ještě v počátcích zvuku. Kamera využívající tento nový systém narostla do obřích rozměrů, protože současně exponovala tři negativní filmové materiály přes optický světlodělicí hranol. Později byl pro výtažky ve snímání kameře používán už pouze jediný filmový pás filmového materiálu, ale to už se v zápětí objevil první barevný negativ Eastman.



1. celovečerní barevný film - Becky Sharp, 1935 / dir. Rouben Mamoulian, cam. Ray Rennahan

Technologický proces technicoloru si vyžádal přesnější, objektivní měření expozice a vyvinuly se první expozimetry, neboli přístroje umožňující změřit množství dopadajícího světla. Tento skvělý technický benefit se brzy začal využívat i pro natáčení na černobílý filmový materiál a umožnil kameramanům nejen

určovat hodnoty pro správný osvit materiálu, ale také udržet světelnou kontinuitu záběrů a zjednodušil komunikaci mezi kameramanem a osvětlovačem.

Barevný film byl v počátcích velmi málo citlivý a bohužel navíc situaci nepomohla ani světlodělicí optická soustava kamery technicolor. V ateliérech se svítilo silnými obloukovými lampami a natáčení v těchto podmínkách nebylo vůbec snadné. Obloukovky vydávaly obrovské horko a potící se herci se pak leskli na kameru. Navíc se muselo dbát mnohem více na požární bezpečnost.

Kameramani, kteří přecházeli z černobílého filmu se museli přizpůsobit nejen novým barevným technologiím, ale aby s barvou mohli pracovat, museli se ji naučit správně vnímat. Naučit se barevným vztahům a naučit se barevné tóny správně reprodukovat. Nové možnosti v práci s prostorem a komponováním umožnily širokoúhlé formáty cinemascope. Ve snímku Picnic byl poprvé ve filmu použit záběr z helikoptéry, do té doby využíván jen ve vojenské sféře.



Picnic, 1956 / dir. Joshua Logan, cam. James Wong Howe [Formát 1:2,55]



Lawrence of Arabia, 1962 / dir. David Lean, cam. Freddie Young [formát 1:2,2]

Vývoj barevného filmového materiálu dále probíhal ve zdokonalování jeho reprodukčních schopností. Technologové se snažili vyrobit co nejvíce jemnozrný film s co největší možnou obecnou citlivostí, expoziční pružností a s co nejvěrohodnější reprodukovatelností barev. Negativ je vyráběn ve dvou variantách barevných teplot - 3200°K (Tungsten) a 5500°K (Daylight). Podrobnější vývoj materiálů viz strana 53.

Natáčení na barevný film umožnilo kameramanům využívat světelné zdroje různých barevných teplot, a to nejen pro efekt, ale hlavně pro simulaci barevností, jimiž jsou tak specifické různé denní a mimodenní atmosféry. V 70. letech se začly vyvíjet výbojkové lampy HMI s barevnou teplotou denního světla. V roce 1987 představila firma Kino flow zářivková světla. V roce 2011 představuje firma Arri své první LED lampy L-série. Osvětlovací technika v posledních letech zaznamenala znamenitý pokrok zejména v oblasti neteplotních světelných zdrojů. Velice populární se stalo právě svícení fluorescenčními a led panelovými světelnými zdroji. Výhodou led svítidel je jejich vysoká světelná účinnost znamenající obrovskou úsporu finančních nákladů za elektřinu. Oproti žárovkovým a výbojkovým lampám produkují ledky jen malé množství světla. Lampy mohou být stmívatelné, aniž by se pak měnila jejich barevná teplota umožňují regulaci barevné teploty chromatičnosti a odpadá tak nutnost používat korekční folie. V případě světla RGB+W lze namíchat téměř jakoukoliv barvu viditelného spektra. Při zapnutí dokážou okamžitě svítit na plný výkon a jsou odolné vůči mechanickému zacházení. Nevýhodou byla zpočátku omezená reprodukovatelnost barev, ale postupným vývojem nových led diod se konstruktéři tohoto problému dokázali zbavit. U fluorescenčních svítidel, které si získaly oblibu pro své měkké světlo, proběhl vývoj hlavně v oblasti ustálení barevné teploty, odhlučnění a eliminace blikání, jakožto průvodních jevů dřívějších zářivkových zdrojů znemožňujících jejich použití.

V roce 1913 byla založena Mezinárodní komise pro osvětlování (International Commission de l'éclairage) věnující se světlu, osvětlování, barvě a kolorimetrii. V roce 1931 komise vyvíjí kolorimetrický prostor XYZ a diagram chromatičnosti (CIE), který se dodnes používá k definici barev. V roce 1964 určuje nový standard D6500, v roce 1965 (rok potom co se objevila zářivková světla) stanovuje CRI index pro měření reprodukce barev. V roce 1976 pak představuje vylepšený diagram chromatičnosti (CIELAB).

NEOREALISMUS

V poválečném modernismu jsou filmaři co do stylu a formy věrnější realitě, než filmoví klasici. Ukazují hrůzy války, fašismu, okupace a upozorňují na sociální problémy. ⁵"Stylistické a narativní prostředky neorealismu ovlivnily vznik modernistické filmové tvorby. Natáčení bez scénáře, v ulicích, s postsynchrony, kombinace herců a neherců, otevřené konce, mikrodejce a extrémní emocionální zvraty - byly neorealistické přístupy s obrovským vlivem na kinematografii v dalších zemích a jeho postupy byly přejímány filmaři z celého světa po dalších 40.let". Proto, aby mohly být tyto filmy více realistické, našli si filmaři způsoby natáčení, které dosti zefektivnily jejich tvorbu. Mnohdy tomu bylo na úkor světelné stavby obrazu, která se pak realitě přibližovala jen částečně. Když se jednalo o natáčení v exteriérech, hlavním světlem bylo zpravidla slunce, které navíc odrazem tvořilo doplněk. Toto doplňkové světlo je u neorealistických filmů mnohdy příliš výrazné. Tento snado identifikovatelný zdroj je často nasazován ve směru záběru kamery a zplošťuje obraz. Nezřídka se pak setkáváme s prezencí několika stínů na pozadí. Další oblíbený způsob svícení je pomocí obnažených žárovek, mnohdy pak přiznaných v záběru. Martin Scorsese tvrdí, že v Zuřícím býkovi použil stejný způsob svícení.



Rome Open City, 1945 / dir. Roberto Rossellini, cam. Ubaldo Arata

⁵ BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin: *Dejiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2007, s. 374

Rossellini tvrdil, že když náhodou natočil hezký záběr, vystříhnul ho. Povaha filmové krásy se v Evropě ve 40. letech změnila a to mimojiné i zásluhou scénáristy Vittorio De Sicy a mluvčího neorealismu Cesare Zavattiniho, jehož výrok: "Čím jednodušší a prostší bude kompozice záběrů, čím méně bude zvláštních rakursů kamery a efektního osvětlení, tím se film stane věrohodnější a působivější" se filmaři v praxi ovšem moc neuplatňoval. Jestliže později Hitchcock řekl, že film je život odproštěný od nudných momentů, Zavattini a neorealisté tvrdili, že film jsou právě ty nudné drobnosti.



La Terra Trema, 1948 / dir. Luchino Visconti, cam. G. R. Aldo



Ladri di Biciclette, 1948 / dir. Vittorio de Sica, cam. Carlo Montuori

FILM NOIR

Veselost a romantická nálada Hollywoodu začíná válkou ochabovat a v letech 1941-1959 vzniká v Americe okolo čtyřset temných filmů, které později získaly označení film noir. Jedná se o žánr, který svou obrazovou stránkou vzešel zejména z německého expresionismu. Černobílé filmy natočené v tomto stylu mají velmi charakteristický temný, low-key obraz, který je vybudovaný pomocí výrazného svícení. Světlo v těchto filmech je velice dominantní, často nelogického původu a v každém záběru je dost patrné odkud směřuje.

Tématicky se jedná o kriminální thráky, jejichž hrdinové jsou zapleteni s gangstery a balancují mezi dobrem a zlem. Jejich duševní rozpolcenosti pak pomáhá právě tvrdý kontrastní obraz, kde stín hraje důležitou roli. Tyto filmy jsou částečnou reakcí na předchozí období, kde byl film poznamenán fascinací nově přichozího výrazového prostředku - zvuku. Znovu jako by noirové filmy začaly lapat po dechu ve stylisticky výrazových prostředcích, zejména pak vyprávěním skrze obraz. Použití jednoho zdroje světla, temné stíny, snímání z nízkých úhlů, využití velmi jednoduchých grafických prvků v obraze, nakloněné vertikály a vrstvy vizuální nečitelnosti jsou další jeho charakterické rysy.

Jeden z nejvýznamějších kameramanů tohoto období je John Alton, který se "nebál" utopit obraz v temnotě. Tmou však nechtěl vyjadřovat negativní prostor, ale stavěl se k ní jako k nejdůležitějšímu elementu v obraze. Se světlem a stínem pracuje ve vytváření hloubky prostoru a určuje na jaké místo v obraze se divák má soustředit. Často jsou scény jeho filmů podmanivé právě strohým svícením, nezřídka "jen" v siluetních podobách.



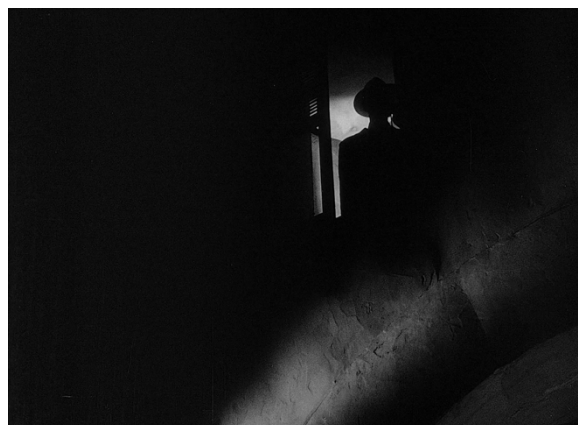
The Big Combo, 1955 / dir. Joseph H. Lewis, cam. John Alton

Tento způsob obrazového vyjádření ovlivnil spoustu kameramanů po celém světě a vedl je k zamyšlení, jak důležitou roli hrají lampy, které zůstanou při filmování zhasnuté.



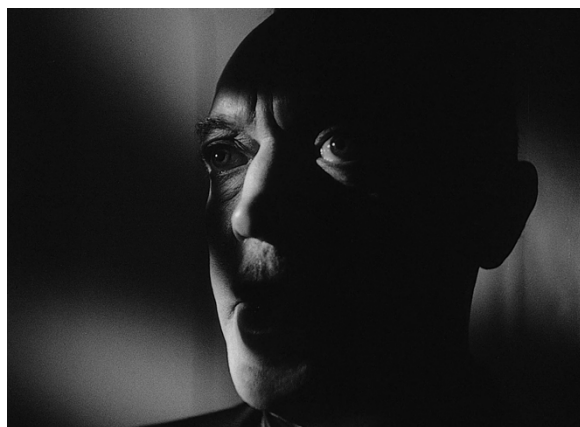
The Big Combo, 1955
dir. Joseph H. Lewis, cam. John Alton

Posouvání šerosvitů až do extrémů byl dalším výtvarným prvkem, který právě těmto filmům přidal na působnosti.



The Stranger, 1946 / dir. Orson Welles, cam. Russell Metty

Ve filmech tohoto žánru jsou velmi běžné situace, kdy se světlo odpoutává od reality. Narozdíl od francouzských a hollywoodských romantických manýrů je v případě noirových filmů toto odpoutání vedeno ke zdůranění emoce. Jestliže dojde k souznění emoce s příběhem, potom divák, který se v emoci ocitne, nestuduje logiku svícení.



The Stranger, 1946 / dir. Orson Welles, cam. Russell Metty

NOVÉ VLNY, NOVÉ PŘÍSTUPY

Akademismu krásného, zdobivého svícení s nerespektováním logiky svícení, se v 60. letech minulého století postavili filmaři okolo francouzské nové vlny, kteří vše popřeli a snažili se vnést do obrazu větší svobodu a přirozenost, v podobě realistického až naturalistického svícení. Nebyla to z nouze cnost, která je k tomu přivedla, ale naopak šlo o úmyslné využití výrazových prostředků, kterými se snažili docílit větší pravdivosti obrazu a zvuku. Využitím přirozeného světla, uvolněnou a rozpořbovanou kamerou, natáčením z ruky, využitím reálných interiérů a synchronního zvuku se tak film více přiblížil divákovi pro jeho živější a dokumentárnější pocit. Takový, který lze jen stěží navodit ukotvenou, statickou kamerou ve studiu.

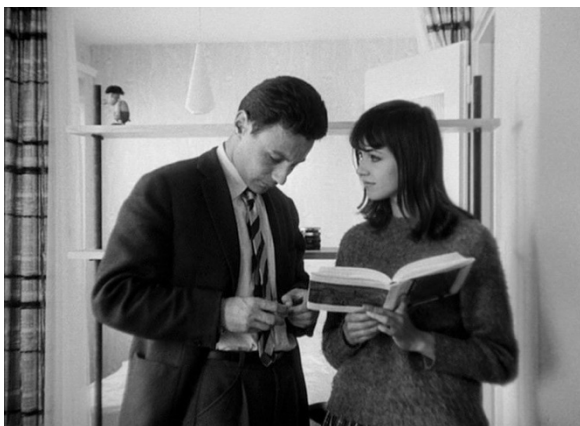


Jules and Jim, 1962 / dir. Francois Truffaut, cam. Raoul Coutard

Francouzský kameraman Roul Coutard na natáčení filmu "A bout de Souffle" v roce 1959 využil citlivosti nového filmu Ilford HPS. Tento panchromatický materiál byl ovšem určený jen pro fotografické přístroje a prodával se v osmnácti metrovém balení, který si pak fotografové sami stříhali a porcovali do kazet. Coutard důmyslně spojil 7 kusů těchto balení v jeden 120 metrů dlouhý kotouč, který pak mohl uplatnit ve své filmové kameře Cameflex. Následným převyvoláním filmu docílil citlivosti 800 ASA, což mu umožnilo natáčet v interiérech jen s přirozeným světlem.

Pro jeho další film "Le Petit Soldat" v roce 1960 Coutard vymyslel a uplatnil techniku odraženého světla, kdy nechal pod stropem interiéru umístit sérii matných žárovkových světel. Odrazem od stropu pak vzniklo měkké světlo v celé části

místnosti reálného bytu, jehož směr shora mu navíc umožnil natáčet scénu v 360° kolem osy. Odražené světlo bylo shledáno být více přirozeným a realistickým, než stylizované tříbodové svícení, složené z hlavního světla, dopňkového světla a kontra světla.



La Petit Soldat, 1960

dir. Jean-Luc Godard, cam. Roul Coutard



A bout the Souffle, 1959

dir. Jean-Luc Godard, cam. Roul Coutard

Užití nových výrazových prostředků bylo umožněno modernizací filmové techniky v podobě lehkých, zvukových kamer a citlivější filmové suroviny. Nová technika pak byla filmařům zdrojem inspirací pro další nové nápady a nové způsoby využití výrazových prostředků.

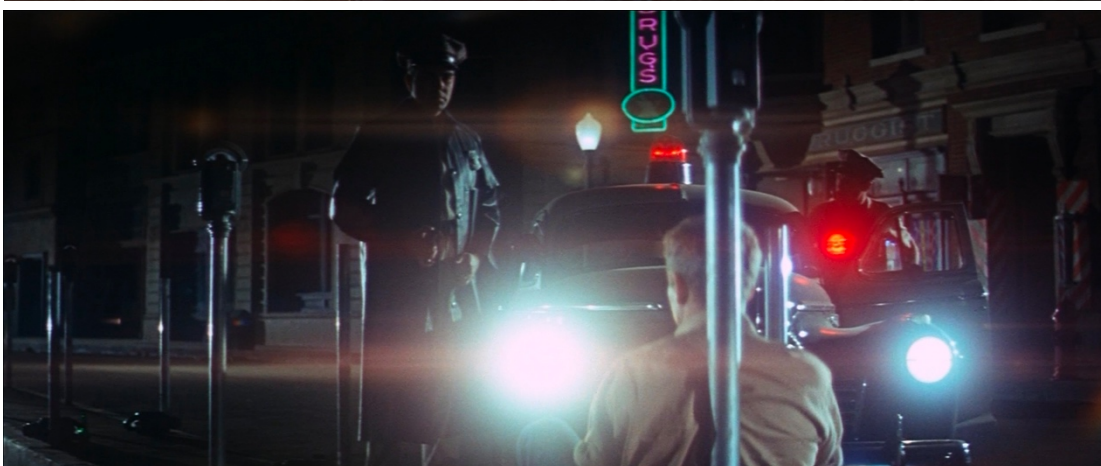


fotografie z natáčení filmu A bout the Souffle, 1959 / dir. Jean-Luc Godard, cam. Roul Coutard

Francouzská nová vlna ovlivnila filmaře po celém světě, kteří se pak snažili některé její principy uplatnit.

Ovlivnit se nechali i v Hollywoodu, kde s příchodem nových režisérů, kteří nechtěli točit pod studiovým systémem, nová technika umožnila vzniku nízko-rozpočtovým filmům. Noví režiséři se nebáli experimentovat a začali záměrně využívat flérů v obraze, které byly doposud považovány za nepřijatelnou,

technickou chybu. Do této doby švenkr vždy hlásil, když se do objektivu dostaly paprsky světla a záběr se tak vždy musel přetočit.



Cool Hand Luke, 1967 / dir. Stuard Rosenberg, cam. Conrad L. Hall

Filmaři byli bezpochyb ovlivněni noirovými filmy a nebáli se více experimentovat se stíny a tmavými plochami v obraze. Někdy bylo tak málo světla v místnosti, že tma pokrývala téměř celý záběr. Vždy ovšem bylo velice důmyslně promyšleno, co doopravdy mělo být ve tmě zahalené, a co naopak býti vidět muselo.



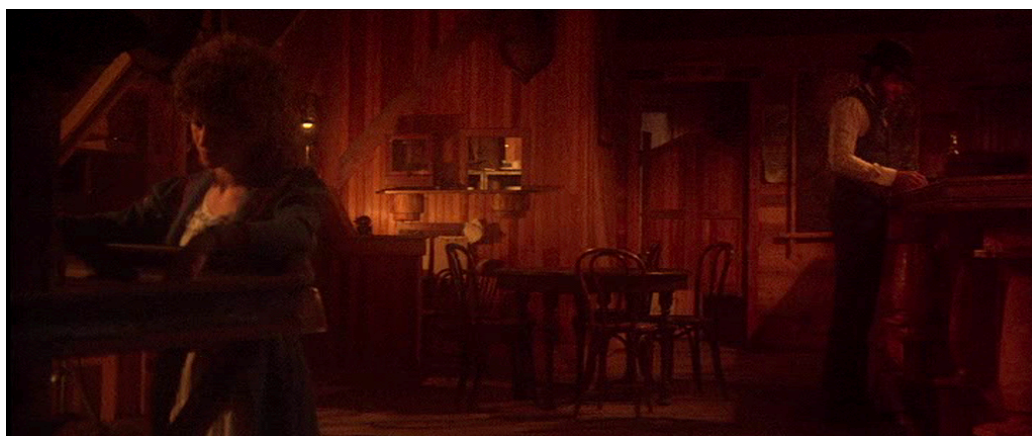
Fat City, 1972 / dir. John Huston, Conrad L. Hall

Příliš teplé pozadí, rozzářená okna byly dalšími novými stylizačními prvky v obraze, kterých si kameraman do této doby v žádném případě nemohl dovolit použít, ledaže by chtěl být z filmu vyhozen.



Fat City, 1972 / dir. John Huston, Conrad L. Hall

Experimenty s preflashováním filmového materiálu na několika svých projektech uplatnil Kameraman Vilmos Zsigmond. Tento způsob spočíval částečném předozáření materiálu a měl za následek změkčení černých tónů a jemné barevné desaturace.



McCabe & Mrs. Miller, 1971 / dir. Robert Altman, Vilmos Zsigmond

Tento "vybledlý" vzhled Zsigmondových záběrů se neshledal se studiovými uhlazenými požadavky stejně tak jako nedokonalé kompozice záběrů nebo utopené oči a tváře herců u podexponovaných záběrů Gordona Willis v třídílném filmu *The Godfather*. Tento odvážný, novátorský přístup ke svícení je příkladem pro použití stínu ve prospěch vyprávění příběhu.



The Godfather: Part II, 1974 / dir. Francis Ford Coppola, Gordon Willis

Je úctyhodné, jak kameraman po šestnácti letech dokázal navázat na předchozí dva díly bez náznaku sebemenší odlišnosti obrazu.



The Godfather: Part III, 1990 / dir. Francis Ford Coppola, Gordon Willis

INSPIRACE V BARVĚ SVĚTLA

Vittorio Storaro je hlavním reprezentantem kameramanů, jež vidí barevnou podstatu světla v jejím možném psychologickém účinku na diváka. *Apocalypse Now* je film plný kontrastů. Storaro kombinuje a staví světlo do jeho protikladů, stejně jako se tyto protiklady týkají války ve Vietnamu, o které film vypráví. Velmi ostré světlo kombinuje se světlem měkkým, příliš teplé světlo se světlem chladným, velmi umělé "armádní" světlo staví proti naturálnímu světlu džungle.



Apocalypse Now, 1990 / dir. Francis Ford Coppola, Vittorio Storaro

Storaro naprosto podmiňuje světlo příběhu. Ať už je to v logice věci nebo v barevných významech, nachází další možné spojitosti, kterými pomáhá dovyprávět nevyřknuté myšlenky režiséra. Příkladná tomu je scéna filmu, kde za pomoci anamorfických čoček, vytváří v obraze pravidelné linie, které jsou asociací místa, ve kterém se ocitli všichni mladí vojáci. Myslí tím vězení uprostřed džungle.



Apocalypse Now, 1990 / dir. Francis Ford Coppola, Vittorio Storaro

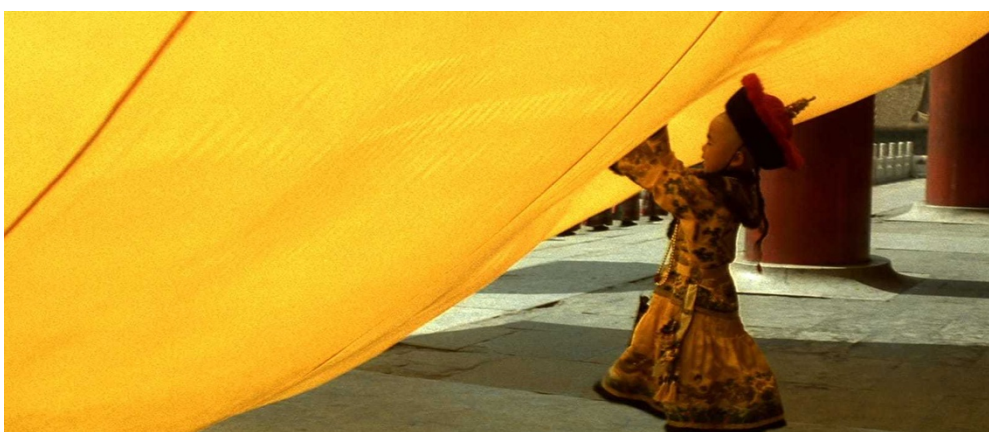
Storaro využívá světel od explodované munice, jako přirozený zdroj světla, kterým pak vrství obraz do několika plánů. Jeho oblíbené víceexpozice a prolínání

obrazů symbolizují schyzofrenní roztržitost, jako dopad válečných běsů.



Apocalypse Now, 1990 / dir. Francis Ford Coppola, cam. Vittorio Storaro

Film *The Last Emperor* je analogií mezi životem a světlem. Vnitřní cestu hlavní postavy Po Yi a změnami kterými prochází, zde může být zastoupeno změnami světla a barev. V úvodu filmu, kdy si Po Yi podřeže žíly, vidíme poprvé červenou barvu, jako barvu začátku a zrození. Při pohledu na krev Po Yi uvidí své dětství, kdy byl narozen jako císař. Když si ho jde vyzvednout armáda, oranžová barva má reprezentovat teplo rodiny a barvu zakázaného města. Žlutá barva je barva identity, vědomí a barva vládce. Je to barva, která nejvíce reprezentuje světlo, která nejvíce zastupuje slunce. Zelená je barva vědomosti a poprvé ji ve filmu spatříme, když se objeví učitel a přivede zelené kolo. Do této doby byla pro Pi Yi barva zakázaná, a o které nic nevěděl. Vládce by totiž neměl vědět všechno, protože vědění by ho mohlo zranit.



The Last Emperor, 1987 / dir. Bernardo Bertolucci, cam. Vittorio Stora

SVÍTIT, NESVÍTIT? INSPIRACE V MALÍŘSTVÍ

Jednou z možností jak vytvořit věrohodnou světelnou atmosféru filmu, je způsob, kdy nebudeme svítit vůbec. Tato možnost mohla být v interiérech uplatňovaná až po příchodu citlivějších materiálů a světelných objektivů. Počátkem 70.let, poté co veřejnost rozporupně přijala odvážný snímek *Mechanický pomeranč*, připravoval Stanley Kubrick svůj další film *Barry Lyndon*, jehož děj se odehrával v Anglii v 18. století. Pro vizualizaci tohoto světa se Kubrick a jeho kameraman John Alcott nechal inspirovat v dobových malbách starých mistrů a mimořádný důraz kladli na autenticitu kostýmů, dekorací a přirozeného osvětlení. V těchto dávných dobách lidé neměli elektřinu a jediným zdrojem denního světla v jejich obydlích bylo sluneční světlo od okna, večer pak svíce, nebo petrolejky. Aby se mohli těmto specifickým náladám vizuálně přiblížit, rozhodl se Kubrick s Alcottem pro nepoužívání nebo značné omezení použití jiných přídatných umělých světelných zdrojů. Potřebnou míru světla pro expozici večerních scén, kdy byli herci osvětleni pouze světlem svíček v dekoraci, jim umožnily do té doby nevídané objektivy se světelností $f/0,7$, které tou dobou právě vyvinula NASA, za účelem pořizování fotografií slunci odlehlé části měsíce. Perfekcionista Kubrick upřednostňoval techniku vlastnit, než si ji půjčovat, a proto si na natáčení Barryho Lyndona koupil kromě 2 super světelných objektivů rovnou i kameru Mitchell BNS. Kvůli delším zadním členům nových objektivů se kamera musela upravit, což ve výsledku znamenalo nemožnost užití reflexního hledáčku. Kameraman tak mohl kontrolovat obraz záběru jen přes negativ, skrze který při tak nízkých světelných hladinách nebylo možné nic vidět. Přidání pomocného reflexního hledáčku z kamery Technicolor umožnilo komponovat alespoň přibližně a švenkr musel se vzniklou paralaxou počítat. Kontrola ostrosti záběru optickou cestou nebyla možná.



Barry Lyndon, 1975 / dir. Stanley Kubrick, cam. John Alcott

Tančící světlo svíček v rytmu dechu herců a celkově měkký obraz s minimální hloubkou ostrosti je atmosféra, která byla vytvořena pouze svíčkovým světlem a to koncepčně poprvé v historii filmu.



Barry Lyndon, 1975 / dir. Stanley Kubrick, cam. John Alcott

I s použitím světelných objektivů musel kameraman negativní materiál Kodak 100T 5254 převyvolávat, aby tak získal minimální potřebnou citlivost 200ISO pro správnou expozici.

Pro scénu odehrávající se v jídelně se čtyřmi menšími okny a jedním obrovským oknem uprostřed se John Alcott rozhodl, že nechá do místnosti proudit světlo pouze jediným velkým oknem a ostatní okna zakryje závěsy. Lampu, kterou skrze něj svítil, usměrnil pouze na jídelní stůl uprostřed místnosti, zbylé části pokoje pak pokrývalo tlumené měkké světlo odražené od rozsvícených okenních tabulí a od světlého ubrusu jídelního stolu. Jedinou vadou na kráse je ono přesvícené okno v záběru, které neodpovídá logice podvečerní atmosféry.



Barry Lyndon, 1975 / dir. Stanley Kubrick, cam. John Alcott

Film *Days of Heaven* je příkladným filmem, kdy se režisér rozhodne pro vyprávění příběhu obrazem. Film byl ovlivněn malířským uměním, konkrétně alby amerického realistického malíře Andrewa Wyetha ze 40. let. Kameraman Néstorem Almendrosem se s režisérem Terrencem Malickem rovněž rozhodli respektovat světelné podmínky doby, ve které se film odehrával. Natáčení, které probíhalo jen v časových úsecích těsně před západem a po západu slunce, umožnilo do obrazu obtisknout pocit nostalgie, smutku a melancholie.



Days of Heaven, 1978
dir. Terrence Malick, cam. Néstor Almendros



Christina's World, 1948
Andrew Wyeth



Days of Heaven, 1978 / dir. Terrence Malick, cam. Néstor Almendros

Ve filmu jsou dokonale nasnímané scény s využitím reálného ohně, jako jediného zdroje světla. A scény v obilí s lampičkami, které měly uvnitř žárovky a které umožnily exponovat scénu pouze tímto jediným zdrojem světla, bez přídavné podpory.



Days of Heaven, 1978 / dir. Terrence Malick, cam. Néstor Almendros

Malířské umění pak bylo zdrojem inspirace pro nespočet filmů. Dívka s Perlou je obraz nizozemského barokního malíře Johannese Vermeera, který pro přesnější zobrazení perspektivy ve snaze dosáhnout větší realističnosti svých obrazů našel inspiraci v použití camery obscury. Tento film je exemplárním příkladem, kdy kameraman musí naprosto věrně napodobit světelnou atmosféru podle urč. předlohy, kterým v tomto případě bylo výtvarné dílo ze 17. století.



Girl with a Pearl Earring, 2003
dir. Peter Webber, cam. Eduardo Serra



Girl with a Pearl Earring, 1665
Johannes Vermeer



Girl with a Pearl Earring, 2003 / dir. Peter Webber, cam. Eduardo Serra

Za zmínku stojí i film *Melancholia* režiséra Larsa Von Triera, který našel inspiraci v obraze Johna Everetta Millaise. Trier spolu s T. Vinterbergem stáli v 90. letech za sepsáním manifestu *Dogma 95*, ve kterém volali po nové ryzosti filmů. Filmy v tomto duchu se směly natáčet podle určitých pravidel zakazujících například používání kamerových stativů a svícení jinými zdroji než těmi, které se reálně vyskytovaly v daných lokacích. Cituji manifest: bod č.4.: „Film musí být barevný, speciální osvětlení je nepřípustné. Pokud nedostatek světla nedovoluje natáčet, je třeba scénu vypustit nebo na kameru připevnit jednu lampu“.



Ophelia, 1852 / John Everett Millais



Melancholia, 2011 / dir. Lars Von Trier, cam. Manuel Alberto Claro

⁶ https://cs.wikipedia.org/wiki/Dogme_95

OHEŇ, VODA, DÉŠŤ, PRACH

Světlo můžeme pro vyprávění příběhu využít jako významný informativní, vyprávěcí prvek. Například v situaci, kdy jeho specifickou podobou vybudujeme výraznou, dobře zapamatovatelnou atmosféru, na kterou pak v kterékoliv části filmu můžeme snadno navázat. Toto specifické světlo se stává jakýmsi orientačním bodem pro diváka. Mnohdy podnět pro takovou práci se světlem nevzejde z výtvarného hlediska, ale z ekonomických potřeb, např. u náročnějších požárových scén. Pro informaci o místě a mohutnosti požáru stačí hořící objekt ukázat v širším záběru divákovi jen jednou. Dále pak stačí navázat jen bližšími záběry, ve kterých hořící objekt můžeme zastoupit efektním světlem plamenů ohně.

Efektu ohně lze snadno docílit s pomocí žárovkových halogenových svítidel s programovatelných kontrolerů. Jednou ze zavedených značek je Shadow maker, pomocí něhož můžeme libovolně nastavit nejnižší a nejvyšší světelné intenzity a také rychlost a pravidelnost změn. Většinou tyto přístroje mají v paměti přednastavené programy s cyklickými nebo náhodnými proměnami. Zvolení správného zdroje, kterým budeme světlo imitovat, závisí na velikosti imitovaného světla, ale také na velikosti záběru. U polocelků bude záležet na vzdálenosti imitovaného zdroje od herce, na pohybu herce v prostoru, a na tom, budeme-li moci zdroj schovat za herce nebo za kantnu záběru. Musíme zachovat logický směr a do jisté míry i úbytek světla imitovaného zdroje. U bližších záběrů tváře nám komplikují situaci odrazy světla v očích herce, které prozradí velikost a tvar efektového zdroje. Výchozí situaci pak nalezneme v použití menšího světelného zdroje, případně více světla seřazených v jedné ose blízko sebe. Tato světla pak udělají malý podlouhlý lesk, podobný tvaru světlu svíce nebo olejové lampy. Další možný způsob, jak vytvořit efekt plápolajícího ohně, je pomocí nastříhaných proužků želatinových ND filtrů o různých hustotách. Když filtry připevníme na kruhovou otočnou základnu před zdroj světla, bude pak prošlé světlo mít proměnlivou intenzitu podobně jako skutečné světlo od ohně. Velikost nastříhaných filtrů a vzdálenost od lampy a herce ovlivňuje ostrost přechodů mezi světlem a stínem. Efekt mihotání lze v tomto případě podpořit přidáním prouděním vzduchu.

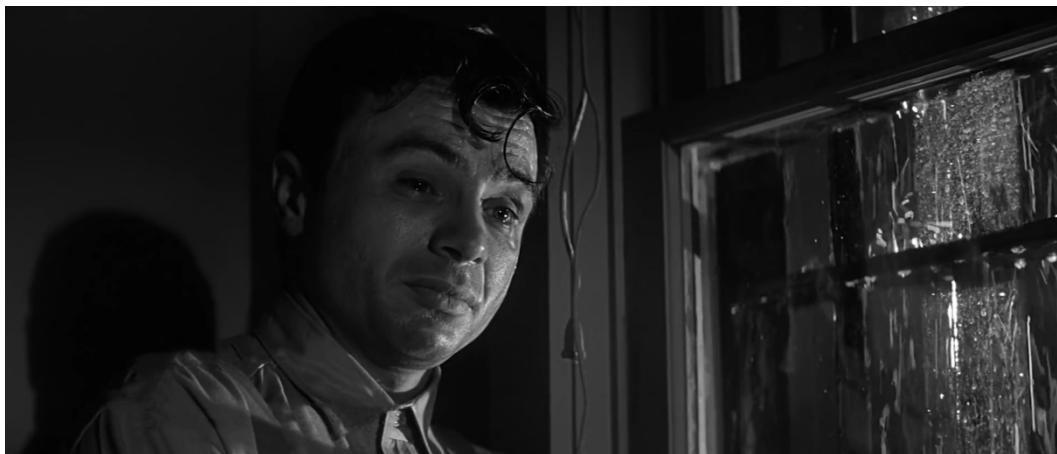
Umělý déšť se objevuje ve filmu už v jeho raných etapách, ovšem ve zcela nepřesvědčivé podobě. Vytvořit dokonalý filmový déšť ale nemusí být jednoduché i v současnosti, pokud je např. nutné deštěm pokrýt větší prostor. Ne vždy se musí

jednat o lokaci velikosti fotbalového hřiště, ale je dobré si uvědomit, že ke značnému nárůstu velikosti prostoru nutného pro pokrytí vodou nastane pohybem kamery a změnou úhlu záběru. Jednou z nejdůležitějších věcí pro vytvoření dokonalého deště je použití a vhodné umístění světla a správná velikost dešťových kapek. Světlo je nutné směřovat do kapiček z boční strany nebo z kontry. Protože ve většině případů budeme svítit seshora, nabízí se umístění lamp na polohovatelné plošiny a jeřáby, které nám umožní světlo umístit do potřebné pozice, aniž by nám pak samy fyzicky překážely v záběru.

Pro déšť v exteriéru i interiéru se používají tzv. dešťostroje. Můžou to být například rotační hlavy, které vodu cirkulovitě rozprašují do stran. Některé typy hlav nabízejí možnost nastavení, do jak velikého úhlu prostoru budou vodu vrhat, nebo úpravu velikosti kapiček. Hlavy, které nastavení neumožňují, mají pevné velikosti otvorů vytvářející kapičky o jedné velikosti. U tohoto typu lze změnou tlaku vody ovlivnit rozprašovací vzdálenost. Změna charakteru deště ve formě velikosti kapiček se pak provádí výměnou hlavy za jinou hlavu s odlišnou velikostí rozprašovacích otvorů. Pokud chceme vytvářet opravdu velké kapky, můžou pak vznikat delší intervaly v dopadu kapek, které ovlivňují cyklickou pravidelnost, a tím i jejich čitelnost. V tomto případě je záhodno použít současně více rozprašovacích hlav najednou. Tím docílíme překryvu jednotlivých proudů rozprašované vody a narušení pravidelného intervalu pohybu. Použitím vícero hlav rovněž docílíme pokrytí větší plochy a zároveň více připodobníme skutečnému dešti, který padá z obrovské plochy nebe. Velikost kapek ovlivňuje jednu zcela zásadní věc, jak moc se může v této kapce prosadit světlo a jaký světelný prostor pak vytvoří. Rozhodně není našim cílem vytvořit světelnou bariéru. Dalším faktorem ovlivňujícím míru prosazení se kapiček v obraze je tonalita pozadí. Čím bude pozadí tmavší, tím více se na něm bude světlý déšť prosazovat. Pokud budeme v dešti pohybovat kamerou, budeme pravděpodobně potřebovat rotační zařízení pro rozptýlení kapiček z kamerové optiky, které odfoukává kapičky mimo objektiv. Jedním takovým zařízením je Spintec Rain Spinner.

Někdy jsou produkcí tlačeni kameramani k ústupkům, aby místo drahých specialistů vytvořili déšť hasiči. Tato možnost je rozhodně jen krajní řešení v nouzi a rozhodně je třeba ho odmítnout. Hasiči většinou nedokáží udělat potřebnou velikost kapiček, neudrží stejný směr proudu vody a jejich systém je neúsporný. Jedna cisterena hasičského auta o objemu 3 000 litrů vystačí při plném výkonu přibližně jen na 1 minutu.

Okamžik náhody pomohl Conradu L. Hallovi v případě natáčení scény, kdy stékající kapičky umělého deště vytvořili stínohru na obličeji herce. Robert Blake vede v této smutné scéně rozhovor s knězem, jako svou poslední zpověď před následnou popravou. Herec, který nepřehrává a netlačí na emoce diváka, je zde nepřímo podpořen symbolikou v podobě plačtivého obrazu.



In Cold Blood, 1967 / dir. Richard Brooks, cam. Conrad L. Hall

Vodu a déšť lze využít i jako výtvarný prvek. Světla nočního města a přidání rozprašovacího systému vody na čelní sklo auta daly vznik krásného rozpitého impresionistického obrazu kameramana Rogera Deakina.



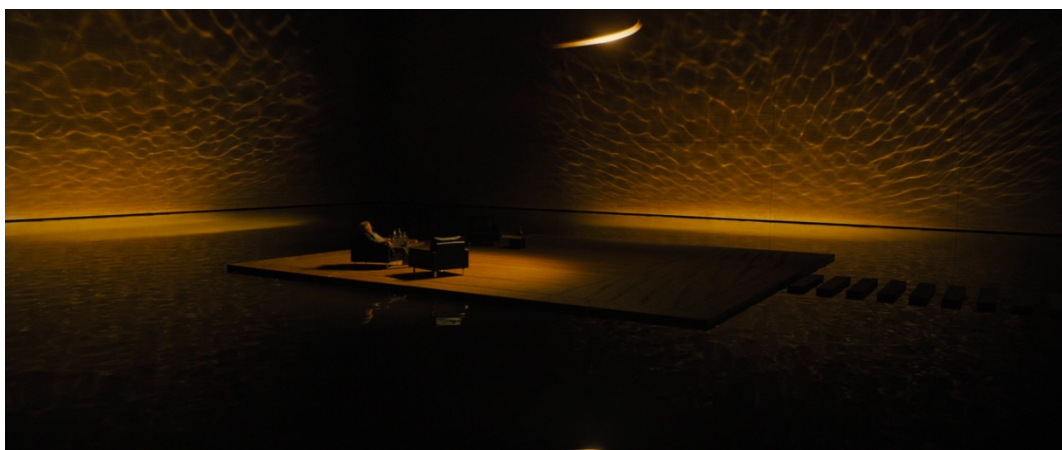
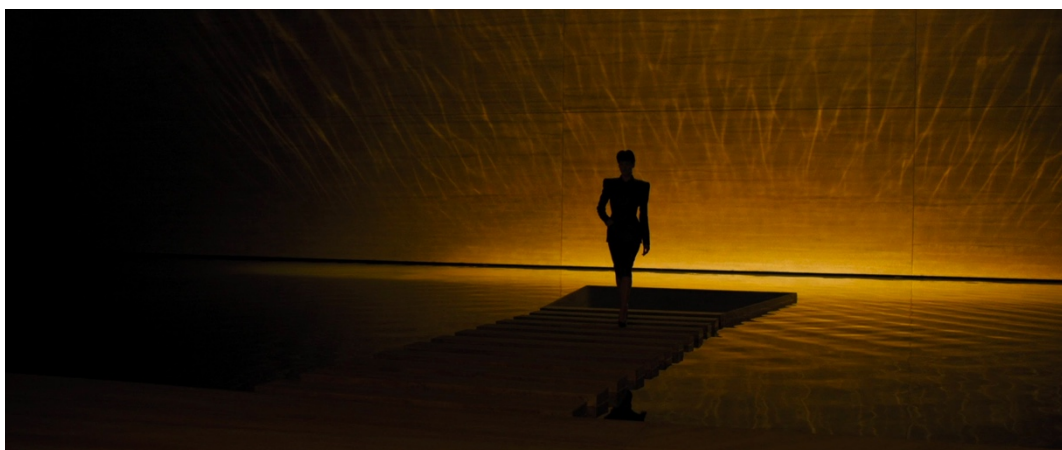
Prisoners, 2013 / dir. Denis Villeneuve, cam. Roger Deakins

Práci s vodou má Villeneuve s Deakensinem v oblibě. Jednoduchý prvek umožňuje pracovat s neostrotí, hloubkou prostoru a přináší pohyb do obrazu.



Blade Runner 2049, 2017 / dir. Denis Villeneuve, cam. Roger Deakins

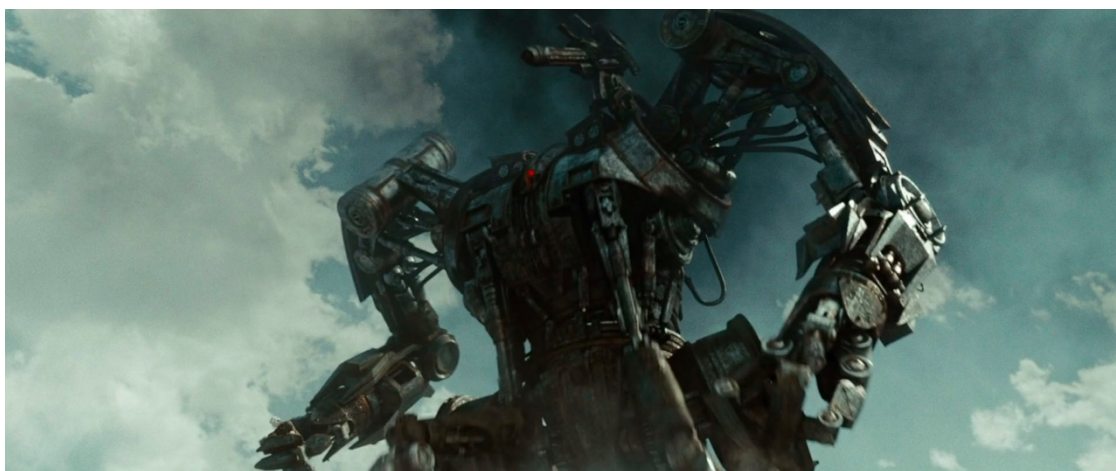
Když posvítíme do neklidné hladiny vody, bude se nám světlo odrážet podle toho, jakou úhlovou velikost bude hladina svírat s paprskem světla. Docílíme tím efektu na herce nebo dekoraci. Roger Deakins ve filmu Blade Runner vodu prosvícuje zespodu skrze skleňený tank. Takovýto způsob svícení dá vzniku pohyblivým strukturám na pozadí a značně dopomáhá budovat atmosféru utopického prostoru.



Blade Runner 2049, 2017 / dir. Denis Villeneuve, cam. Roger Deakins

Kameraman Shane Hurlub ve filmu "Terminator: Salvation" používal kanóny na zakrytí slunce během záběru. Kanóny byly rozprostřeny na více místech, ukotveny v ridzích a střílely do prostoru prach. Hurlub je jeden z kameramanů používající reálné prostředky k natáčení speciálních efektů, které se značně podílí na výsledné věrohodnosti záběrů. Narozdíl od Marvelovek natočených v posledních letech, kde nechávají vše téměř na postprodukcii, je tento obraz s použitím reálných efektů věrohodnější, protože tyto efekty mají přímý vliv na změnu charakteru světla. V momentě, kdy jeden z robotů je zasažen raketou a pozičně stojí v protisvětle, zvýřením prachu a dýmu se mezi kamerou a sluncem docílí efektu na hercích stojících před kamerou. Pro tento záběr mu navíc velice důmyslné rozmístění kanónů umožnilo měnit úhly pohledů kamery o 360°. Kanóny, které byly ukotveny na jeřábech v 60m nad úrovní země, tak mohly vystřelit prach kdykoliv na povel, aniž by byly v záběru odhaleny.

V tomto filmu byly dále využívány tzv. "popelové svíce", které se ve 30.-40. letech používaly na umělé sněžení. Bílé svíce, které hoří přibližně 15 minut, lze nabarvit a použít na simulaci padajícího popelu.



Terminator Salvation, 2009 / dir. Joseph McGinty Nichol, cam. Shane Hurlbut

SVĚTLO NEPOTŘEBNÉ K OPTICKÉMU ZÁZNAMU

Pomocí termokamery lze nasnímat scénu i bez přítomnosti světla. Samotný obraz pak vytváří rozdílné teploty nasnímaných materiálů. Aby mohl Roger Deakins zaznamenat ve filmu *Sicario* stopy vojáků, musel nejdříve nechat nahřát obuv, která pak na studenou zem "exponovala" její otisk.



Sicario, 2015 / dir. Denis Villeneuve, cam. Roger Deakins

Ve filmu kombinuje záběry termokamery s infrakamerou.

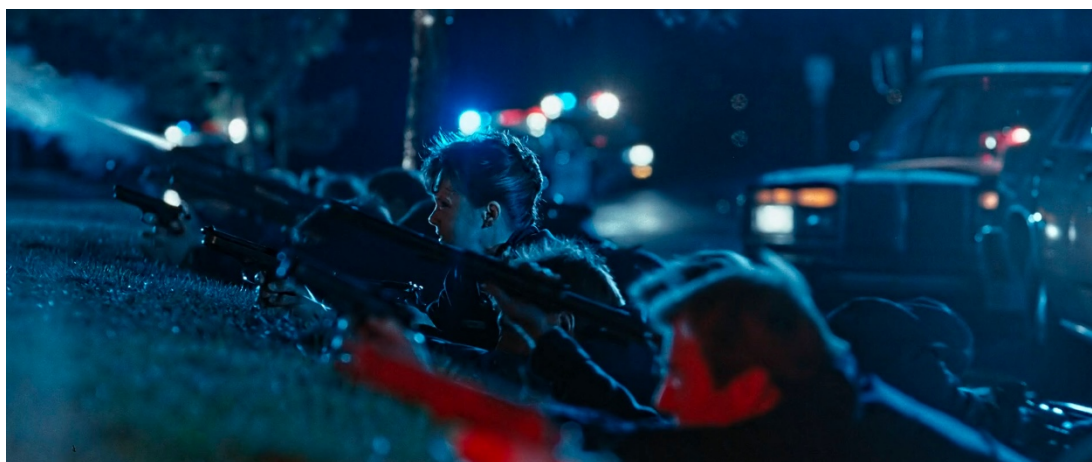


Sicario, 2015 / dir. Denis Villeneuve, cam. Roger Deakins

LÁVA, EXPLOZE VE SLOW-MOTION

U záběrů, simulujících výbuch atomové pumpy v centru velkoměsta, Adam Greenberg simuluje rázovou vlnu za pomoci kanónů s filmovým prachem. Pro natáčení tohoto záběru byla pozice světel dána pozicí techniky speciálních efektů a kameraman neměl jinou možnost svícení, nežli z boční strany. Kanóny nemohou vystřelit prach přímo proti kameře a musí být pozičně z její levé strany, zprava nebo od kamery. Pokud by byly kanóny namířené na model města od kamery, nedocílil by se tím výrazný efekt bořícího se města, vlajících stromů ze strany na stranu a smetení aut ze silnice. Je tedy nezbytné kanóny situovat z boční strany záběru, okolo úhlu 90°. Tím se stanovuje pozice silných výbojkových lamp, které jsou zatím u rychloběžného snímání z technického hlediska nezbytné. Svícení od kamery by bylo ploché, kontra svícení v tomto případě nese riziko vzniku odlesků od modelu města odrážejících se do objektivu kamery. Kanóny s prachem nemohou mířit na lampy, nejen z důvodu bezpečnosti, ale protože vystřelený prach by světlo lamp zastínil. Zbývá tedy jediné možné místo pro pozici lampy blízko kanónů na prach, to znamená z boční strany.

Adam Greenberg dále velmi nápaditě imituje světla majáků policejních aut. Protože se děj odehrával na území USA, jednalo se o majáková světla modré a červené barvy. Adam Greenberg postavil dvě lampy proti sobě v úhlu 90°, přičemž jedna halogenová lampa byla opatřena červenou gelatinovou fólií, a druhá HMI lampa měla 1 a 1/2 konverzní modrou fólii. Mezi lampy pak umístil krychli na stativ, jejíž boční stěny byly pokryté zrcadly. S krychlí bylo možné otáčet dokola kolem osy, a tím byla schopna odrážet na scénu přerušované modré a červené světlo, vždy podle momentálního náklonu zrcadel.

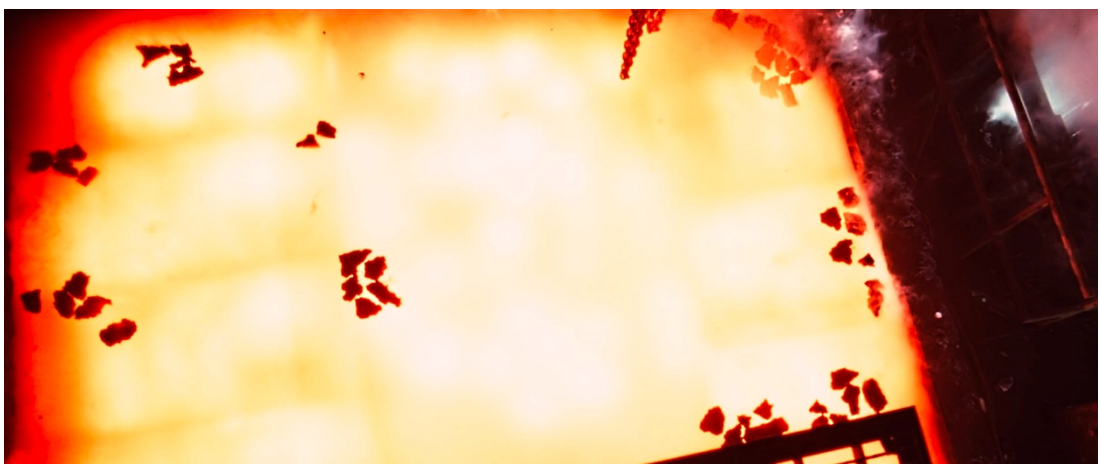


Terminátor 2, 1991 / dir. James Cameron, cam. Adam Greenberg

V reálných prostorech ocelárny se skutečným rozžhaveným železem by se stěží dalo natáčet. Proto bylo nutné pro natáčení závěrečné scény vybudovat ocelárnu jako kulisu v ateliéru. Speciální efekty spolu s hlavním kameramanem Adamem Greenbergem, si velice vynalézavým způsobem poradili s věrohodností této iluzivní záležitosti a vytvořili tekutinu, která je pro kameru nerozpoznatelná od rozžhaveného železa. Protože ve žhavé lávě probíhala herecká akce, museli vytvořit perfektní napodobeninu této hmoty. Recept našli v kombinaci oleje a cukru. Tento roztok lze světlem snadno prosvítit a tím vznikne obrovský zdroj maximálně rozptýleného, měkkého světla. Tento netoxický materiál je pro herce bezpečný a neomezující pohyb. Je pak umístěn v tancích, jejichž dno se dalo zespolu prosvítit halogenovými zdroji se žlutooranžovou fólií. Ke zvýraznění věrohodnosti umístili do lávy černé kusy plujících hořících ker a upravili tvaru do nepravidelného tvaru pomocí dohořívajícího popela. Tekoucí proud lávy byl vytvořen prosvícením zabarveného plexiskla, přes které protékal roztok cukru a oleje. Efekt byl pak podpořen jiskrami, šleháním plamenů z plamenometu a kouřem umístěným v kontaktu lávy s tankem.



Terminátor 2, 1991 / dir. James Cameron, cam. Adam Greenberg



Terminátor 2, 1991 / dir. James Cameron, cam. Adam Greenberg

NÁVAZNOSTI ZÁBĚRŮ, SCÉN, SPOLUPRÁCE S REŽISÉREM

Návaznost závisí od každé konkrétní situace, kdy kameraman uzpůsobuje světlo k propojení následujících záběrů jednoho prostředí. Ne vždy se záběry, které na sebe navazují natáčejí pospolu ve stejný den, a proto musí kameraman být schopný vytvořit uvažovanou světelnou atmosféru pokaždé naprosto stejně kvalitně, kdykoliv je znovu zapotřebí. Jestliže jsou kameramanovi k tomuto úkolu dopřány patřičné podmínky, nebývá to pro něj zpravidla neřešitelný problém. V opačném případě se může snažit sebevíc, aniž by pak nemusel dojít ke značnými kompromisům, které pak mohou být divákem chápány jako chyby. I když se nejedná o velké chyby, které divák registruje jen podvědomě, jeho pozornost je narušena. Čím více je pak divákovo podvědomí atakováno dalšími nesourodostmi, tím snáze pak neudrží pozornost a začne chyby více vnímat. Nesoustředěný divák je snadno vytržen z děje a nedojde pak k naplnění záměru autora, vyvolat v divákovi emoční odezvu.

Vždy na prvním místě záleží na kvalitním scénáři a hereckých výkonech. Jakmile je divák dějem polapen a sevřen do emocionálních kleští, jen tak ledajaké chyby světelných návazností pak nepřinutí tyto kleště povolit a nejen chyby světla je poté divák ochoten vstřebat bez následků.

Film je syntézou jednotlivých filmových profesí, a proto je každá jeho profese úzce spjatá s těmi ostatními. Proto kameraman nese zodpovědnost za všechny ostatní složky, i za ty, které se na vznikajícím obraze podepisují nepřímě. Světelná koncepce kameramana může být např. nabourána a znehodnocena nedodržením předem zamýšleného pořadí záběrů ve výsledném střihu. Tuto situaci kameraman mnohdy nedokáže předvídat a většinou k ní dochází v momentě, kdy se ve střihu ukáže, že film nefunguje. Ať už je to z hereckého, dramaturgického nebo jakéhokoliv jiného důvodu, nabízí se hned dvě možnosti řešení, jak filmu pomoci. První způsob řešení tkví v přetočení problematických pasáží a v druhém případě se pak film musí krátit. To potom záběry začnou měnit své délky a pořadí a může pak dojít i k situaci, kdy se mění velikost záběru nebo je z nočního záběru nutné udělat záběr denní. Digitální technologie na rozdíl od té klasické pochopitelně dokáže řadu chyb napravit, avšak někdy jen do určité míry. Bez ztráty výtvarných kvalit se pak výrazné změny v obraze, ke kterým "zoomování" do záběru nebo proměna nočního záběru v denní bezpochyby patří, prozatím neobejdou.

Před zahájením realizace je režisér zpravidla svázán představou, co vše je třeba natočit. Ne vždy ale režiséři pracují s tím co je nutné, nemusí nebo naopak nesmí být v daném záběru vidět. Nejde jen o to, že se pak režisér nedokáže předem rozhodnout, v jakém místě bude chtít ve scéně stříhat, že bude mít značný odpad v materiálu a zbytečně se tak bude plýtvat rozpočtem a energií štábu. Především se však ochuzuje o jeden z hlavních výrazových prostředků filmové řeči, a takto natočený film pak může připomínat záznam divadelního představení. Neexistuje přesný návod, podle kterého by se dal natočit skvělý, úspěšný film. Pokud by ale nějaký takový návod existoval, platil by bezpochyb jen pro jednu specifickou dobu a jednoho specifického diváka. A to nejen z důvodu, že se filmový jazyk stále vyvíjí v souladu s pokrokovým vývojem nových technologií, ale i kvůli novým potřebám moderního, "náročného" diváka. Záleží pak na osobnosti režiséra, zejména pak na jeho vkusu a uvědomění, že film není jen o scénáři, ale hlavně o nalezení způsobu, jak příběh divákovi obrazově převýpravět a také o tom, jak smyslupně využít jednotlivé základní komunikační nástroje filmové řeči. Aby mohl být film filmem, tak vedle vedení herců, by měl režisér zároveň ovládat dramaturgii a způsoby využití všech výrazových prostředků, kterými film hovoří a bez kterých se film nikdy neobejde.

HISTORICKÉ MEZNÍKY VE VÝVOJI FILMOVÉHO MATERIÁLU

ČERNOBÍLÝ NEGATIVNÍ MATERIÁL

1885 FOTO Ilford 4,5ASA

1895 FOTO Ilford 9ASA a 13ASA

1906 První panchromatický film

1922 Kodak Panchromatic Cine Film (kolem 20-50 ASA)

1926 Motion Picture Duplicating Film for duplicate negatives

1935 FOTO 160ASA

1939 FOTO 200ASA

1954 TRI-X Panchromatic Negative film 5233 Daylight EI 320

1956 PLUS-X Panchromatic Negative film 4231 Daylight EI 80, Tungsten EI 64

1959 EASTMAN Double-X Negative film 7/5222 Daylight EI 250, Tungsten EI 200

1964 EASTMAN 4-X Negative Pan film 7/5224 Daylight EI 500, Tungsten EI 400

BAREVNÝ NEGATIV

1950 Color/5247 daylight EI 16

1959 EASTMAN Color Negative film 5250 Tungsten EI 50, Daylight 32

1968 EASTMAN Color Negative film 7/5254 Tungsten EI 100

1982 EASTMAN Color High Speed Negative film 7/5293 Tungsten EI 250

1983 EASTMAN Color High Speed Negative film 7/5294 Tungsten EI 400

1989 EASTMAN EXR 500T Color Negative film 5296 Tungsten EI 500

1998 KODAK VISION 800T Color Negative film 5289 Discontinued 2004

2007 KODAK VISION3 500T Color Negative film 5219/7219

2010 KODAK VISION3 200T Color Negative film 5213/7213

2010 KODAK VISION3 250D Color Negative film 5207/7207

2011 KODAK VISION3 50D Color Negative film 5203/7203

* Zelně označené jsou současně prodávané materiály

ZÁVĚR

Když se ohlédneme zpět do historie, zjistíme, že filmaři začali postupně využívat vícero nástrojů filmové řeči, kterými se v divákovi snažili vyvolat emocionální odezvu. Spolu s vývojem nových technologií se vyvíjelo i oko diváka, které pak kladlo větší požadavky na film a jeho zobrazovanou pravdivost. Za obrazovou složku může těmto požadavkům vyhovět kameraman především jako autor užití světla ve filmu, kterým určuje, co bude v záběru vidět, a co naopak bude ponořeno do tmy. Určuje tak proporcionalitu veškeré práce jednotlivých složek štábu, kterou pak povyšuje nebo naopak понижuje. To vše s pomocí světla, které má obrovskou významovou sílu a hovoří stejně hlasitě jako ústa herce.

V současnosti, ale i v historii se rovněž setkáváme se styly, u kterých se světlo značně odpoutává od reality za účelem zdůranění emoce. Jestliže dojde k souznění emoce s příběhem, potom divák, který se v emoci ocitne, nestuduje logiku svícení.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

- [1]: Arnold Glassman, Todd McCarthy, Stuart Samuels, *Visions of Light*, 1992
- [2]: Henri Alekan, *Překlady knihy o světlech a stínech*
- [3]: David Bordwell and Thompson Kristina, *Dějiny filmu* 1.vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze / Nakladatelství Lidové noviny, 2007, 827s. ISBN 978-80-7331-091-2 (AMU), ISBN 978-80-7106-898-3 (NLN)
- [4]: Peter Ward, *Picture composition for Film and Television*, Second edition 2003, Focal Press Oxford, 265s., ISBN 0-240-51681-8
- [5]: https://cs.wikipedia.org/wiki/Dogme_95
- [6]: https://cs.wikipedia.org/wiki/Dějiny_filmu
- [7]: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Close-up>
- [8]: https://www.kodak.com/CZ/cs/motion/about/chronology_of_film/