



Děkuji Mgr. Josefu Špeldovi za podporu, cenné rady a podněty, které napomohly tvorbě této diplomové práce.

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média – (N8204)

Kamera (8204T019)

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Vývoj kinematografie ve filmech  
s agentem 007 od počátku do současnosti.**

**Bc. et Bca. Filip Rejč**

Vedoucí práce: Mgr. Josef Špelda

Oponent práce: doc. Mgr. Antonín Weiser

Datum obhajoby: 7. 6. 2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

FILM AND TV SCHOOL  
**OF ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE**

Film, TV and photographic arts and new media – (N8204)

Cinematography department (8204T019)

**MASTER'S THESIS**

**The progress and evolution of Bond films  
from the early days till now.**

**Bc. et BcA. Filip Rejč**

Thesis supervisor: Mgr. Josef Špelda

Reader: doc. Mgr. Antonín Weiser

Defense date: 7. 6. 2019

Title assigned: MgA.

Prague, 2019

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

**Vývoj kinematografie ve filmech s agentem 007 od počátku do současnosti.**

vypracoval 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.



## Abstrakt

Tato práce se zabývá vývojem kameramanské práce včetně filmového triku v tzv. bondovkách, tedy filmech s hlavní postavou agenta 007 Jamese Bonda. Jedná se o rozbor celkem 25 filmů s touto tematikou v kontextu doby jejich vzniku. Těžištěm práce je zejména analýza kameramanských postupů a celkové vizuality těchto filmů včetně trikových postupů. Věřím, že se mi na následujících stránkách podařilo čtivou formou dostatečně vysvětlit a popsat danou problematiku, a ukázat tak čtenáři tento fenomén perspektivou kameramana.

## Abstract

This thesis considers the evolution of the cinematography (including special effects) behind so-called Bond movies, that is films with James Bond as the main character. This is an analysis of a total of 25 films that considers the context of the era of their creation. The main focus of the work is the analysis of camera work and the overall visual concept of these films, including the use of SFX techniques. I believe that in this thesis I have been able to show the reader the "007 phenomenon" from the cinematographer's perspective.

# Obsah

I.	Úvod .....	13
II.	Bondovka jako ideální příklad mainstreamového filmu své doby.....	13
III.	Léta šedesátá.....	16
	Dr. No (1962).....	17
	Základní technické údaje.....	17
	Ted Moore.....	17
	Titulková sekvence .....	17
	Svícení .....	18
	Pohyb kamery a rámování.....	20
	Scénografie a tonalita.....	24
	Filmový trik.....	25
	From Russia with Love (1963) .....	28
	Základní technické údaje .....	28
	Titulková sekvence .....	28
	Svícení .....	29
	Pohyb kamery a rámování.....	29
	Scénografie a tonalita.....	33
	Filmový trik.....	34
	Goldfinger (1964) .....	35
	Základní technické údaje .....	35
	Titulková sekvence .....	35
	Svícení .....	36
	Pohyb kamery a rámování.....	36
	Scénografie a tonalita.....	38
	Filmový trik.....	38
	Thunderball (1965).....	40
	Základní technické údaje .....	40
	Titulková sekvence .....	40
	Pohyb kamery a rámování.....	40
	Scénografie a tonalita.....	42
	Filmový trik.....	43
	You Only Live Twice (1967) .....	45
	Základní technické údaje .....	45
	Freddie Young .....	45



Titulková sekvence .....	45
Svícení .....	46
Pohyb kamery a rámování.....	47
Scénografie a tonalita.....	49
Filmový trik.....	50
On Her Majesty's Secret Service (1969) .....	52
Základní technické údaje .....	52
Michael Reed.....	52
Titulková sekvence .....	52
Svícení .....	53
Pohyb kamery a rámování.....	55
Scénografie a tonalita.....	59
Filmový trik.....	60
IV.    Léta sedmdesátá .....	61
Diamonds Are Forever (1971) .....	63
Základní technické údaje .....	63
Titulková sekvence .....	63
Svícení .....	63
Pohyb kamery a rámování.....	64
Scénografie a tonalita.....	65
Filmový trik.....	65
Live And Let Die (1973) .....	68
Základní technické údaje .....	68
Titulková sekvence .....	68
Svícení .....	69
Pohyb kamery a rámování.....	69
Scénografie a tonalita.....	70
The Man with the Golden Gun (1974).....	72
Základní technické údaje .....	72
Titulková sekvence .....	72
Svícení .....	72
Pohyb kamery a rámování.....	73
Filmový trik.....	73
The Spy Who Loved Me (1977) .....	75
Základní technické údaje .....	75
Claude Renoir .....	75
Titulková sekvence .....	75
Svícení .....	76

Pohyb kamery a rámování.....	77
Scénografie a tonalita.....	78
Filmový trik.....	78
Moonraker (1979) .....	80
Základní technické údaje .....	80
Jean Tournier.....	80
Titulková sekvence .....	80
Svícení .....	81
Pohyb kamery a rámování.....	81
Filmový trik.....	83
V. Léta osmdesátá .....	84
For Your Eyes Only (1981) .....	85
Základní technické údaje .....	85
Alan Hume .....	85
Titulková sekvence .....	85
Svícení .....	86
Pohyb kamery a rámování.....	87
Scénografie a tonalita.....	87
Filmový trik.....	88
Octopussy (1983) .....	89
Základní technické údaje .....	89
Titulková sekvence .....	89
Svícení .....	89
Pohyb kamery a rámování.....	90
Filmový trik.....	91
Never Say Never Again (1983).....	93
Základní technické údaje .....	93
Douglas Slocombe .....	93
Titulková sekvence .....	93
Svícení .....	94
Pohyb kamery a rámování.....	94
Scénografie a tonalita.....	96
Filmový trik.....	97
A View To Kill (1985) .....	98
Základní technické údaje .....	98
Titulková sekvence .....	98
The Living Daylights (1987) .....	99
Základní technické údaje .....	99

Alec Mills .....	99
Titulková sekvence .....	99
Svícení .....	100
Pohyb kamery a rámování.....	101
Scénografie a tonalita.....	102
Filmový trik.....	102
Licence to Kill (1989) .....	103
Základní technické údaje .....	103
Titulková sekvence .....	103
Svícení .....	103
Pohyb kamery a rámování.....	105
Scénografie a tonalita.....	105
Filmový trik.....	105
VI.    Léta devadesátá a nové milénium.....	107
Goldeneye (1995).....	108
Základní technické údaje .....	108
Phil Méheux.....	108
Titulková sekvence .....	108
Svícení .....	109
Pohyb kamery a rámování.....	110
Scénografie a tonalita.....	112
Filmový trik.....	113
Tomorrow Never Dies (1997) .....	114
Základní technické údaje .....	114
Robert Elswit .....	114
Titulková sekvence .....	114
Svícení .....	115
Pohyb kamery a rámování.....	116
Scénografie a tonalita.....	117
Filmový trik.....	117
The World Is Not Enough (1999) .....	119
Základní technické údaje .....	119
Adrian Biddle .....	119
Titulková sekvence .....	119
Svícení .....	120
Pohyb kamery a rámování.....	121
Filmový trik.....	123
Die Another Day (2002).....	125

Základní technické údaje .....	125
Titulková sekvence .....	125
Svícení .....	125
Pohyb kamery a rámování.....	127
Filmový trik.....	129
Casino Royale (2006).....	131
Základní technické údaje .....	131
Titulková sekvence .....	131
Svícení .....	131
Pohyb kamery a rámování.....	134
Scénografie a tonalita.....	137
Filmový trik.....	137
Quantum of Solace (2008) .....	139
Základní technické údaje .....	139
Roberto Scheafer.....	139
Titulková sekvence .....	139
Svícení .....	140
Pohyb kamery a rámování.....	141
Scénografie a tonalita.....	143
Filmový trik.....	143
Skyfall (2012).....	146
Základní technické údaje .....	146
Roger Deakins.....	146
Titulková sekvence .....	147
Svícení .....	147
Pohyb kamery a rámování.....	149
Scénografie a tonalita.....	150
Filmový trik.....	151
Spectre (2015).....	152
Základní technické údaje .....	152
Titulková sekvence .....	152
Svícení .....	152
Pohyb kamery a rámování.....	154
Scénografie a tonalita.....	156
Filmový trik.....	157
VII.    Závěr.....	159
VIII.   Seznam užitých zdrojů.....	159

## I. Úvod

Ve své diplomové práci bych čtenáře rád seznámil se svými poznatky z analýzy vývoje kinematografie v tzv. bondovkách, tedy filmech, které od šedesátých let 20. století vznikaly na motivy původních předloh, knih jednoho z tehdejších nejslavnějších spisovatelů své doby, Iana Fleminga. Rozhodl jsem se čtenáři přiblížit nejen jednotlivé filmy, ale zasadit je do kontextu dané doby. Hlavním tématem práce je pak vývoj kameramanského stylu, zejména svícení, pohyb a rámování kamery, tonalita obrazu, ale pozornost je věnována i scénografii, filmovému triku a úvodním titulkovým sekvencím.

Některým filmům se věnuji podrobněji, u jiných pouze uvádím několik zajímavých příkladů vizuální stylizace, triku či naopak analyzuji méně povedené scény, což by podle mého názoru mohlo být pro čtenáře této práce rovněž zajímavé.

## II. Bondovka jako ideální příklad mainstreamového filmu své doby

Když jsem přemýšlel nad tématem své diplomové práce, došel jsem k názoru, že by bylo zajímavé ukázat na nějakých vhodných příkladech, jak se vyvíjel tzv. mainstreamový film. Mainstream ve smyslu oddechové zábavy pro masové publikum, dnes bychom takový film mohli nazvat možná jako blockbuster. Napadala mě celá řada příkladů filmů napříč dekadami, avšak bylo těžké najít něco, co by tyto filmy spojovalo. Chvilí vládly plátnu ztřeštěné komedie, jindy akční filmy či detektivní dramata, tedy vcelku složité bylo najít jakékoli průsečíky, na kterých by se dal ukázat nějaký vývoj z hlediska kamerového stylu. Každý žánr se samozřejmě stylově vyvíjí, avšak omezit se pouze na jeden konkrétní, nebo se naopak snažit popsat všechny, mi přišlo v rámci rozsahu diplomové práce nevhodné. Nakonec mě úvahy dovedly právě k bondovkám.

Filmy s agentem 007 v hlavní roli jsou totiž dle mého názoru ideálním představitelem všeho výše zmíněného. Na jednu stranu se jedná o jakýsi standardizovaný model-franšizu, která má již od prvního dílu vcelku přesně daná pravidla, ale zároveň se v průběhu let postupně proměňuje pojetí akčního žánru, ztvárnění hlavního hrdiny i celkové příběhové linky. Rovněž se do filmů promítá tehdejší celosvětové dění, politická situace, aktuální hrozby. V neposlední řadě se filmy s Jamesem Bondem snaží stále udržet na špici divácké sledovanosti, takže se někdy až roztomile komicky, jindy spíše už lehce na hranici trapnosti snaží držet krok se současnými diváckými trendy. Tomu odpovídá

i postupné proměňování žánru. Např. jako reakce na zvýšenou poptávku po akčních filmech s asijským bojovým uměním v bondovce *You Only Live Twice* (1967) či snaha vyrovnat se Hvězdným válkám George Lucase bondovkou *Moonraker* (1979). Rovněž je tomu tak i u posledních filmů s 007, kdy můžeme vidět jasný odklon od lehké akční komedie k serióznímu akčnímu dramatu.

Jako dobré příklady hned z počátku éry bondovek můžeme zmínit také filmy *Casino Royale* (1967) či *On Her Majesty's Secret Service* (1969).

První z uvedených filmů je satirickou reakcí na klasické pojetí bondovek. Jedná se spíše o souhrn skečů, a ačkoliv některé scény jsou především díky skvělému hereckému ansámbli (Peter Sellers, Orson Welles, Woody Allen aj.) vsutku povedené, jako celek film u diváku i kritiky propadl. Jelikož byl film díky zakoupení autorských práv realizován jiným studiem spíše jako parodie na bondovku, nemůžeme film považovat za úplně typického představitele tohoto žánru ani jako ukázkou mainstreamového kusu své doby. Z těchto důvodů jsem tedy snímek do svého rozboru nezačlenil.

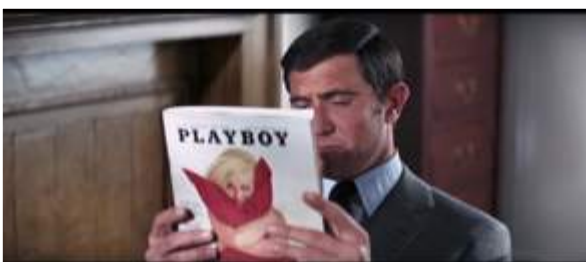
Druhý z těchto filmů, tedy *On Her Majesty's Secret Service* (1969), je již typickým představitelem bondovky, avšak tentokrát tvůrci šlápli vedle pokusem přiblížit Bonda více běžnému smrtelníkovi a namísto ironického, sebejistého sukničkáře z něj udělali neohrabaného romantika. Rovněž ne příliš šťastný byl výběr hlavního herce, který vystřídal doposud osvědčeného Seana Conneryho. Žánr tak z akční komedie posunuli do jakéhosi romantického, až patetického dramatu a z původně charismatického a sympatického hrdiny v podání špičkového Conneryho se stal rozpačitý a místy až nesympatický Bond v podání australského modela George Lazenbyho. Ten oslňoval bohužel pouze fyzickými parametry, nikoliv však potřebným šarmem a hereckým nadáním.

Jednalo se do jisté míry o reakci na poptávku publika a podle všeho i jistou sebekritiku žánru, která byla satirickým tónem vznesená právě i již zmíněnou "konkurenční" parodií *Casino Royale* (1967). Nicméně toto přešlápnutí bylo následně normalizováno uvedením dalšího snímku se Seanem Connerym v hlavní roli *Diamonds Are Forever* (1971).

Filmy s 007 byly vždy jakési pohádky pro dospělé. Pohádková narace poměrně jasně rozlišitelného dobra a zla s dobrým koncem smíšená s notnou dávkou erotiky, která je bondovkám tolik vlastní, působila na diváky a zejména mužské publikum jako magnet. Samozřejmě to vše okořeněné pompézními akčními scénami, exotickými exteriéry a spektakulárními, fantaskními i reálnými interiéry všemožných tajných organizací, sídel zlosynů, vojenských a vesmírných zařízení a světových památek. Bondovky jsou rovněž jakýmsi odrazem luxusu tehdejší doby, Bond pod velením britské tajné služby s povolením zabíjet se vždy pohybuje v nejvyšších kruzích, mezi smetánkou a je stále obklopan a obdivován zástupy žen. Ty mu zpravidla podléhají až na výjimky bez větší námahy

a až v posledních letech začal být více kladen důraz na propracovanost ženských postav, aby neplnily pouze ozdobnou funkci, ale byly více hybatelkami děje.

Bondovky se postupně ukázaly jako velice schopný marketingový prostředek a prestižní světové značky se přetahovaly o možnost propagovat ve filmu svůj produkt. Nejznámější je asi vůz Aston Martin (obr. 1), který byl od druhého dílu Bondovi přidělen v podobě špiónského speciálu, ale i další značky, jako např. Lockheed, Rolex (obr. 2), Playboy (obr. 3), Lotus, Seiko a další si dokázaly vydobýt své místo na plátně. Po uvedení filmu *The Spy who loved me* (1977) byla poptávka po vozu Lotus Esprit S1 (obr. 4) údajně tak velká, že na vůz musel být zaveden pořadník. Aby Lotus do filmu dostal, zakladatel automobilky Colin Chapman nechal jeden exemplář zaparkovaný před kanceláří filmové produkce, a když producenti filmu během polední pauzy vyrazili na oběd, Chapman před nimi beze slova sedl do auta a odjel. O několik dní později mu již producenti volali, že jeho vůz potřebují právě do svého nového filmu. [1]



Filmy s Jamesem Bondem v průběhu let až do současné doby prošly poměrně značným vývojem. Od prvních akčních, špiónážních komedií až do současné podoby, kdy je kladen větší důraz na dramatickou stránku a Bond působí drsněji, spíše jako chladný zabiják než jako sympatický bonviván. I přes to všechno, nebo právě možná díky tomu se bondovky stále drží na špičce divácké sledovanosti a každé další uvedení filmu s 007 je vždy celosvětovým fenoménem.

### III. Léta šedesátá

Šedesátá léta byla samozřejmě z hlediska bondovek naprosto zásadní. Nejen proto, že roku 1962 vznikl vůbec první film na motivy knih Iana Fleminga s agentem 007 v hlavní roli, ale zároveň se bondovky během krátké chvíle staly fenoménem. Divácky velice úspěšné filmy umožňovaly díky tržbám navyšovat s každým dalším dílem rozpočet a díky tomu návštěvníkům kina dopřát opravdové akční spektakly. Rostla samozřejmě výprava a ruku v ruce s tím se postupně vyvíjela i filmová řeč včetně kamerového stylu. [2]

Na počátku šedesátých let byly sice knihy Iana Fleminga již po nějaký čas bestsellery, nicméně Bond zatím neměl žádnou vizuální podobu. V Americe byl roku 1961 zvolen do úřadu prezidenta doposud nejmladší kandidát J. F. Kennedy, který mimo jiné prohlásil, že kniha *From Russia with Love* patří mezi deset jeho nejoblíbenějších knih. Taková byla popularita Flemingových románů.

Filmového ztvárnění se r. 1961 ujal producent Albert R. Broccoli, který se rozhodl do hlavní role obsadit do té doby prakticky neznámého skotského herce Seana Conneryho. Když Broccoliho žena poprvé viděla kamerové testy s Connerym, okamžitě prý řekla: "To je náš Bond!". O rok poté se již A. R. Broccoli společně se svou ženou, Connerym, Flemingem a koproducentem Harry Saltzmanem procházeli po červeném koberci na slavnostní premiéře prvního bondovského filmu *Dr. No*, která proběhla v londýnském Pavilion theater.

Za úspěchem bondovek a vytvoření tzv. "Bondmanie" stojí bezpochyby právě první tři snímky celé série, které umožnily obyčejným lidem zprostředkovat vzrušení a do té doby nepříliš známé obrazy exotických destinací i blízké budoucnosti. Např. létání bylo do té doby běžné veřejnosti prakticky nedostupné a v roce uvedení prvního filmu měla údajně zkušenost s létáním pouze 2% tehdejší populace. Když se proto na plátně objevily záběry nablýskaných dopravních letadel společnosti Pan Am na pozadí technicolorově dokonalého modrého nebe, byl to pro diváky opravdu nevšední zážitek.

Začátkem šedesátých let rovněž Amerika představila veřejnosti své první astronauty, kosmický věk zažíval obrovský boom a z toho, včetně nástupu studené války, dokázaly filmy s 007 patřičně těžit.



## Dr. No (1962)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 1.85:1 na barevný negativ, distribuční kopie vytvořeny systémem Technicolor.

Stopáž: 1h 50m.

Režie: Terence Young

Kameraman: Ted Moore

### Ted Moore

Narozen r. 1914 v Jihoafrické republice, v 16 letech se přestěhoval do Británie, kde během Druhé světové války nastoupil k letectvu a následně přestoupil do armádního filmu. Po válce pokračoval ve filmové kariéře jako švenkr a v roce 1956 dostal první příležitost jako hlavní kameraman na filmu High Flight (1956).

Pracoval na několika filmech pod taktovkou producenta A. R. Broccoliho, který si jej posléze společně s režisérem Terencem Youngem vybral jako kameramana prvního filmu s 007 Dr. No (1962). Spolupráce této tvůrčí skupiny nakonec dala vzniknout ještě pěti dalším filmům s Jamesem Bondem a za film From Russia With Love (1963) dokonce Moore získal cenu Bafta.

Rovněž je držitelem Oscara za film A Man for All Seasons (1967). Moore je mj. znám i pro filmy z pozdější doby, zejména Zlatá Sindibádova cesta (1973), Sindibád a tygří oči (1977) nebo Souboj Titánů (1981). Moore zemřel roku 1987. [3]

### Titulková sekvence

Hned první film nastoluje jakýsi samostatný podžánr bondovek, kterým je úvodní titulková sekvence. Zde začíná vcelku nenápadně v podobě animovaných grafických prvků. Barevné kruhy, potažmo čtverce, ze kterých jsou rytmicky skládány různé monochromatické i pestré vzory, reagují na rytmus, pro bondovky typické, doprovodné skladby.

Následující část sekvence je ještě působivější, při změně z klasické bondovského ústředního motivu do perkusivní části se v obraze objeví rudá silueta tanečnice a následně další siluety tanečníků, především žen, které se překrývají a jejich barvy se překrytím mísí. Ač je z této části sekvence

samozřejmě silně cítit duch šedesátých let (Pop Art), nápad s tančícími siluetami působí svěže a nadčasově. Titulky bondovek tvořil až do roku 1989 grafik Maurice Binder.



## Svícení

Světelnými atmosférami film příliš inovátorský není. V interiéru se drží v zásadě standardního ateliérového pojetí osvětlení, které bylo pro svou dobu typické. Dle hesla, aby bylo hlavně vše dobře vidět. Případně některé noční scény v noirovém duchu. Rozhodně to neznamená, že bylo svícení špatné, jen z pohledu dnešního kameramana ve filmu nenajdeme mnoho míst, která by byla nějakým způsobem světelně nadstandardně zajímavá či překvapivá.

Jako příklad může sloužit tento záběr z filmu, kdy vidíme herečku vcelku nelogicky silně osvětlenou zřepdu z levé strany tvrdým světelným zdrojem a pro snížení kontrastního poměru dosvícenou doplňkem od kamery. Hlavním světelným zdrojem by zde přítom mělo být spíše okno, nicméně logika světla nehrála v tomto světelném pojetí filmu prim.



Film je však zároveň po stránce svícení vcelku konzistentní. Většina standardních interiérových záběrů je pak nasvícena velice podobně, hlavní šikmé přední světlo + doplněk, případně kontra či horní světlo pro lesky kontur či vlasů a následně několik míst dle potřeby dosvícených lokálně.

Několik scén však světelně vybočuje z průměru, velice se mi líbil např. tento záběr, který je velice zajímavý barevnými tóny růžového světla v kombinaci s bleděmodrým oděvem. Více se však barevnosti budu věnovat v další části.



Jako jednu z mála výjimek, kdy film světelně i stylově trochu pokulhává, jsem vybral sekvenci automobilové honičky. První záběr na Bonda s řidičem, slunce je zprava, kamera snímá akci z vozu před herci a působí velice dynamicky. Následuje však záběr protipohledu (obr. 2), kdy je kamera připevněna na voze s herci a je naprosto statická, směr slunce je opět zprava čili přes osu, záběr je zřetelně dosvícený a barevnost i pozadí skočí. Divák nicméně takového detaily nevnímá a díky podstatě filmové iluze je ochoten akceptovat i daleko větší kompromisy v obraze.



### Pohyb kamery a rámování

Film je z pohledu kamerového pohybu sestaven jak z čistě statických záběrů, tak se záběrů švenkovaných a nemálo scén využívá i velice propracovaných kamerových jízd. Zásadní je pro film vnitrozáběrová montáž, kdy se v rámci jednoho záběru mění velikost záběru a pozice (choreografie) herců. Tyto vnitrozáběrové montáže i včetně složitějších jízd působí přirozeně a neupozorňují na sebe.

Zejména první bondovky měly jedinečné kouzlo, dialogy byly střídme a ve své stručnosti zároveň nosné, naprostá většina děje se odvyprávěla pouze kamerou, což je pro diváka i při delší stopáži filmu mnohem únosnější a zajímavější než sledování dlouhých dialogových scén, kde se pouze mechanicky střídá stále dokola několik stejných záběrů. Právý opak tohoto přístupu můžeme vidět u již zmíněné bondovky *On Her Majesty's Secret Service* (1969), která svými dlouhými dialogovými scénami film sráží.

Vybral jsem několik příkladů, na kterých bych rád vnitrozáběrovou montáž demonstroval. První ukázka je statický záběr, ve kterém se skupinka z celku dostává na trojpolocelek.



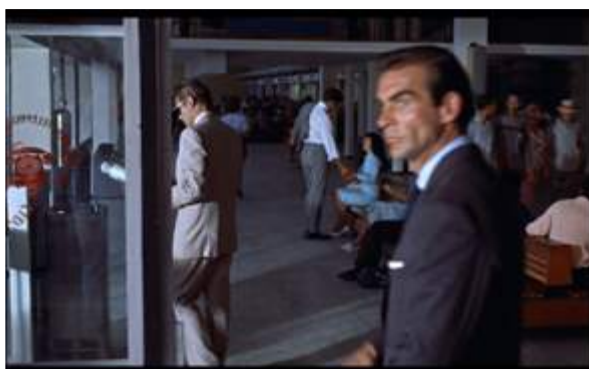
Příklad druhý je již velice propracovaný švenkovaný záběr s následnou jízdou. Bond vstupuje do kanceláře, záběr začíná staticky, vidíme, jak se napřahuje a hází klobouk, který kamera v rychlém a přesném švenku sleduje až na věšák, kde se společně s dokončeným pohybem klobouku švenk rovněž přesně zastaví. V druhém plánu se nám objeví postava slečny Money Penny. Bond přichází k věšáku, odloží si a přisedne k ní. Kamera najíždí, mění se velikost z amerického plánu na dvojpolocelek, bond po chvíli vstává a kamera jej sleduje ve švenku a mírné jízdě až do dalších dveří. Celá scéna tak i v jednom záběru působí naprosto přirozeně a divák se zároveň nenudí.



Dalším zajímavým příkladem je pak tento záběr, který zprvu působí jako objektivní celek na terminál letiště. Kamera však po chvíli začne pomalu odjíždět a do prvního plánu se nám dostává záhadná postava, záběr tím získá okamžitě na síle, subjektivizuje se, čímž roste napětí. Záhadná postava na konci ze záběru odchází a nechává jej opět prázdný.



Sekvence dále pokračuje o chvíli později, kdy vidíme tohoto muže v prvním plánu, následně odchází směrem k budce a do prvního plánu se nám dostává Bond. Opět velice sofistikovaná filmová řeč a vnitrozáběrová montáž, kdy je zcela zřetelené, co se právě odehrává.



Poslední dva příklady pracují s dlouhou kamerovou jízdou, během které se několikrát mění rámování obrazu a dostáváme se z velkých celků na polocelky a naopak. Scény působí opět velice dynamicky a poutavěji, než kdyby byly standardně rozzáběrované a sestřihané.

U této scény byl nejspíše použit zdvih kombinovaný s jízdou. Mezi druhým a třetím záběrem je ostrý střih, ale prakticky se jedná o stejnou pozici kamery. Ta pouze začíná švenknutá na dívce a následně pokračuje opět v jednom záběru průchodem přes celou kancelář až k muži u velínu.





Na posledním příkladu vidíme opět kamerovou jízdu. Záběr nejprve sleduje dvojici mužů v polocelku, následně pokračuje jedním z nich a otevírá nám v celku prostor tanečního parketu.



Na několika málo záběrech bych rád ukázal zajímavé kompozice většinou si hrající s perspektivou prostoru při užití kratších ohnisek.



### Scénografie a tonalita

Již první film s agentem 007 nabídl divákovi neskutečnou podívanou, a ačkoliv se v porovnání s některými dalšími díly může zdát skromnější, zde uvádím několik příkladů. Velkolepé prostory byly většinou realizovány právě v ateliérech, scénograficky i kostýmově perfektně sjednocené. Vybral jsem několik ukávek zajímavého barevného kontrastu. Někdy byly použity pastelové barvy, jindy syté. Častou kombinací je pak modrá vs. červená, resp. bledě modrá vs. růžová. Červená je občas použita pouze jako důmyslný barevný akcent.







Zde uvádím jako další příklad celou scénu, kdy v jednotlivých záběrech byla striktně dodržena červeno-modrá stylizace a celá sekvence působí díky tomu kompaktně.



## Filmový trik

Bondovky jsou svými filmovými triky proslulé. V prvních snímcích se samozřejmě jednalo o klasické analogové trikové postupy, jako jsou zejména prolínačky, dokreslovačky, zadní projekce, americká noc. Některé dokreslovačky jsou velice povedené, jiné triky, jako právě zadní projekce, občas trochu rozpačité. Opět uvedu několik příkladů.

Prvním je klasická prolínačka mezi dvěma záběry. Namísto ostrého stříhu tak vidíme postupné prolnutí z jednoho záběru do druhého.



Zde je pak velice povedené využití zadní projekce pro iluzi akvária s obřími rybami. Projektor je schovaný za plátnem, na které promítá zvětšený obraz.



A zde je naopak projekce zprvu povedená, avšak v pozdější fázi záběru nikoliv. Na začátku záběru působí perspektiva uvěřitelně, ale ke konci již Bonda pronásleduje osobní vůz velikosti autobusu. Směr světla je tentokrát relativně v pořádku, charakter vzhledem k tehdejším možnostem a praxí rovněž, nicméně si tvůrci mohli trochu více pohrát i s proměnou světla v průběhu záběru, což by přidalo na realističnosti.



Efektu tzv. americké noci je ve filmu dosaženo velice dobře. Na rozdíl od jiných bondovek se tyto záběry příliš nekombinují s reálnou tmou v rámci jedné scény a díky tomu je iluze lépe akceptovatelná.



Rovněž rozšíření prostoru za pomoci dokreslovaček či nastaveného pozadí bylo ve filmu užito několikrát a vždy velice zdařile. Uvádím dva příklady ve větším formátu. V prvním se jedná o dokreslovačku přibližně v první horní čtvrtině obrazu, na druhém obrázku vidíme nastavení chodby za Bondem.



## From Russia with Love (1963)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 1.85:1 na barevný negativ, distribuční kopie vytvořeny systémem Technicolor.

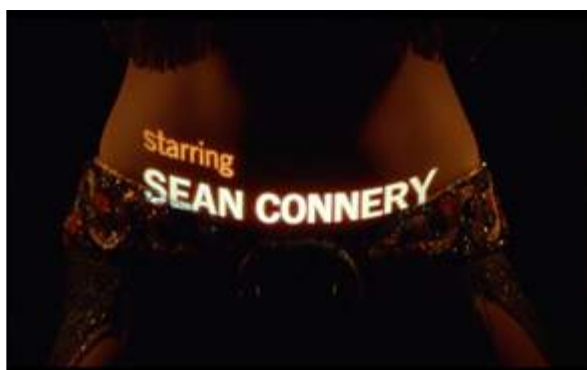
Stopáž: 1h 55m.

Režie: Terence Young

Kameraman: Ted Moore

### Titulková sekvence

Zpracování titulků v tomto filmu mi přijde jako jedno z těch naprosto nejzdařilejších. Jedná se o velice jednoduchý, a přitom neskutečně působivý nápad s projekcí titulků na tělo tanečnice. Titulky se v kontaktu s křivkami těla organicky pohybují a výsledný dojem je naprosto skvělý. Ačkoliv byl tento nápad posléze s mírnou obměnou použit i v dalším filmu, zde se mi díky své jednoduchosti v podobě čistého textu na těle líbí nejvíc.



## Svícení

Co se týká světelného pojetí scén, ani v tomto filmu se tvůrci neodklonili od zavedeného standardu a z hlediska svícení je film prakticky totožný s předchozím dílem. Vybral jsem alespoň jednu světelně zajímavější scénu odehrávající se v chrámu Hagia Sofia. Postava herečky je v záběrech, kde se objevuje v celcích druhého plánu sice trochu přesvícená, ale dodává jí to až jakési božské fluidum. Celkově je pak atmosféra v chrámu pojata světelně subtilněji, hladina osvětlení je nižší, což podporuje mystičnost místa.



## Pohyb kamery a rámování

I v tomto filmu se jedná o podobnou kombinaci statických, švenkovaných záběrů a jízd. Postupy, které jsem ukázal v rozboru prvního filmu proto přeskočím a uvedu několik scén, které se odlišují či vybočují z průměru.

Hned v první scéně šachového turnaje vidíme celek z nadhledu, který se rázem díky kamerovému jeřábu dostává na úroveň herců a mění se nám tak celková perspektiva i velikost záběru z velkého celku na americký plán.



Další zajímavá scéna je na lodi. Kamera se pomalu kolíbe a sugestivně tak navozuje pocit, že jsme opravdu na palubě lodi. Efekt je použitý jen v několika záběrech, stylisticky to sice díky tomu sice není úplně sjednocené, ale je dost možné, že při delší sekvenci takových záběrů by mohl být tento efekt nepříjemný.



Dalším příkladem je důmyslný švenk před letištním terminálem rozdělený na fáze, díky kterému vidíme postupně tři různé záběry během sledování.





Nejzajímavější pro mě pak byla scéna z konce filmu, kdy Bonda pronásleduje vrtulník. Rychlé střihy a místy velice nevšední pohledy ruční kamery z kokpitu stroje umocnily celkové napětí. Rovněž scéně velice pomáhá, že se vesměs jedná o reálné záběry s helikoptérou, pouze několik málo záběrů je se zadní projekcí, samotný výbuch helikoptéry je pak model, ale v dostatečném měřítku, aby to nenarušilo celkový dojem. Tato scéna určitě nezapře inspiraci ve filmu North by Northwest (1959), kde hlavního hrdinu pronásleduje dvojplášník. Na konci obrazové sekvence jsem pro zajímavost zařadil i pár záběrů z tohoto filmu.





Na posledních dvou snímcích můžeme vidět výbuch modelu a pak trikový záběr s výbuchem na zadní projekci.

A ještě slíbená ukázka z filmu North by Northwest pro srovnání. V prvním záběru vidíme reálné letadlo pronásledující hrdinu, poté výbuch modelu a následně bližší reálný záběr hořícího letounu s živou akcí.



Poslední zajímavou sekvencí je pak honička na lodích. Kamera je zpravidla uchycena pevně buď na přídí či zádi a díky předozadnímu a bočnímu náklonu lodí při vysokých rychlostech je celá scéna úžasně dynamická. Následné výbuchy a scény v plamenech jsou reálné a velice působivé.





### Scénografie a tonalita

Akce na plátně je znovu rozložena mezi studiové záběry interiérů, výjimečně se odehrává v interiérech reálných - např. Hagia Sofia, a exteriérové scény, které jsou často kombinací reálných celků a bližších studiových záběrů se zadní projekcí.

Tento film neobsahuje tolik prostorově epických scén jako jiné bondovky. Mnoho scén se odehrává ve vlaku či na lodi na poměrně malém prostoru. Barevné ladění jednotlivých scén si drží umírněnou a velice funkční paletu, jak můžeme ostatně vidět na již uvedených ukázkách. Zde na ukázkou i jedna barevně výraznější scéna bitky dvou dívek v cikánském tábořišti.



## Filmový trik

Ve filmu jsou opět použity osvědčené trikové postupy. Zejména se jedná o prolínačky, americkou noc či zadní projekci, která je zde na rozdíl od předchozího filmu již použita bez zásadních chyb a zejména ve vlakových scénách působí velice přirozeně.



## Goldfinger (1964)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 1.85:1 na barevný negativ, distribuční kopie vytvořeny systémem Technicolor.

Stopáž: 1h 50m.

Režie: Guy Hamilton

Kameraman: Ted Moore

### Titulková sekvence

Inspirována předchozím filmem, avšak tentokrát jsou na zlaté dívčí tělo promítány záběry z předchozích filmů či flashforwardy, jakési předzvěsti právě z Goldfingeru. Titulky jako takové již nezasahují do postavy, jako tomu bylo v předchozím snímku, ale stojí samostatně na černém pozadí. Opět velice hravá a zdařilá titulková sekvence, tentokrát díky zlatému tělu působící téměř monochromaticky.



## Svícení

Stejně jako u předchozích dvou filmů je dodržen stejný model svícení scén. Vybral jsem alespoň jednu ukázkou, která vybočuje. Bond se po omráčení probere do podivné světelné atmosféry, která navozuje tajemno. Následně rozsvítí, atmosféra se normalizuje a vidíme mrtvou dívku natřenou zlatou barvou.



## Pohyb kamery a rámování

Do palety vyjadřovacích prostředků přibyl nový výrazový prostředek-transfokátor. V tomto filmu užitý poměrně střídavě a s rozmyslem. Uvedu opět pár příkladů.

Za zmínku určitě stojí hned jedna z úvodních scén filmu, kdy se kamera, umístěná na helikoptéře, postupně dostává jak fyzicky, tak transfokací z velkého celku města až na poměrně blízký záběr skokana skákajícího z můstku.



Další použití transfokátoru je v serpentinách, kdy je bond sledován dívkou, která míří puškou jeho směrem. Na obr. 1 je předcházející záběr. Transfokace (obr. 2 až 4) začíná zpoza Bonda a evokuje jeho subjektivní pohled, následně se však změnou ohniska dostáváme do subjektivního pohledu dívky.



## Scénografie a tonalita

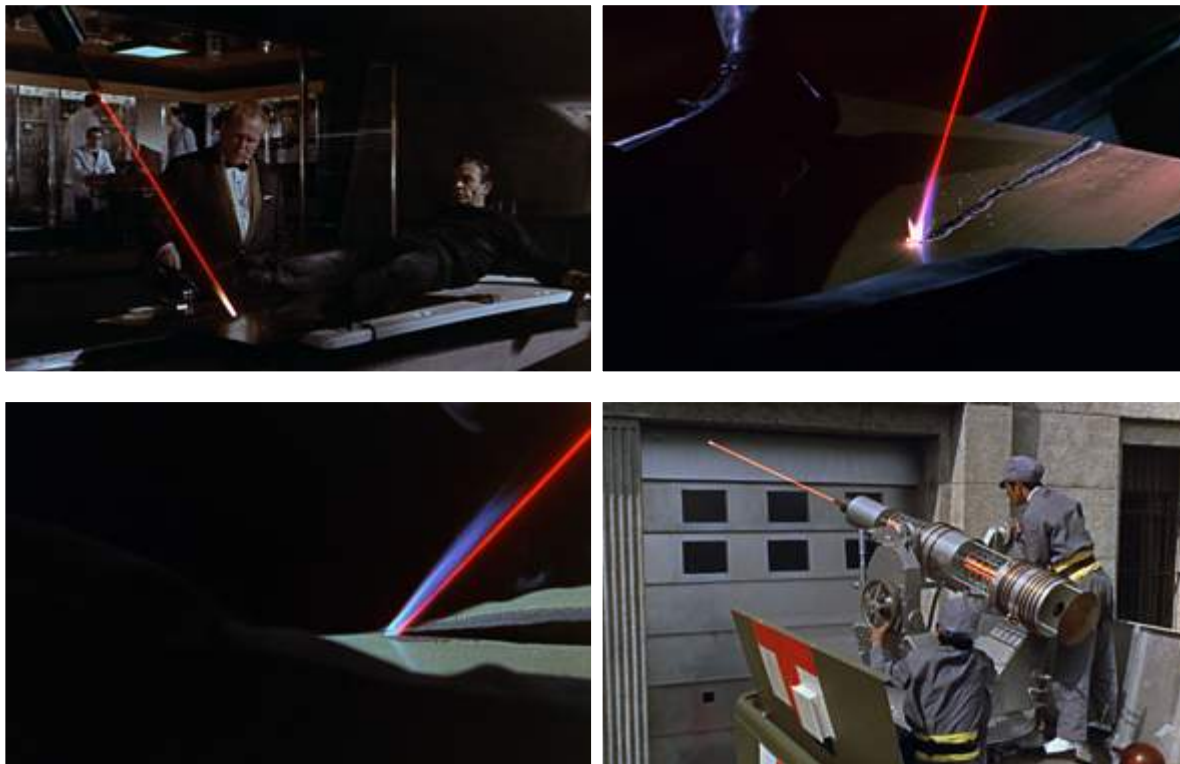
V tomto filmu můžeme spatřit asi nejvíce barevně sjednocené podání. Téměř ve všech scénách se pracuje s kombinací modré a červené s doplňkovou žlutou barvou. Podobně tomu bylo již u první Bondovky, ale zde je toto scénograficko-kostýmní ladění ještě patrnější. Někdy se jedná o výrazné barevné plochy, jindy je tato barevnost pouze velice střídmě akcentována, ale dodává tak záběrům potřebnou jiskru.



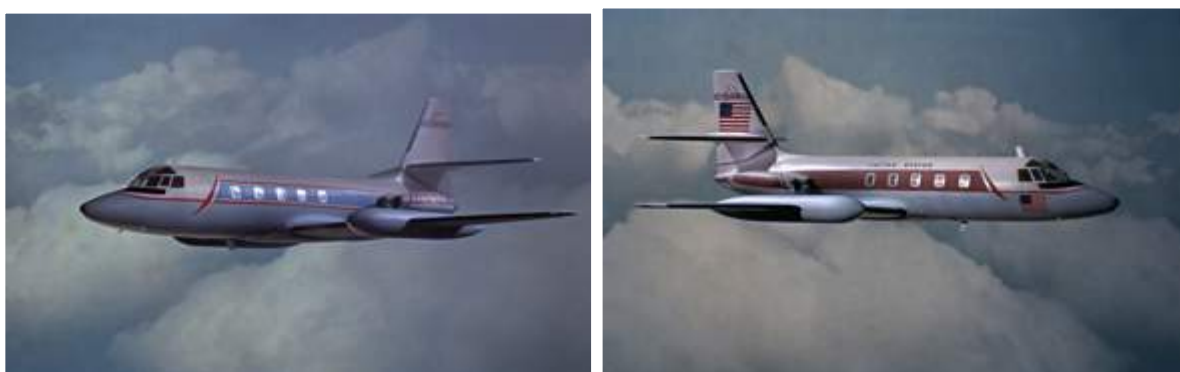
## Filmový trik

Kromě známých trikových postupů zde byl nově použit trik s laserem. V knize laser nebyl (v originálu se jednalo o cirkulárku), jelikož v době, kdy Fleming román napsal (1959) ještě nebyl laser znám, ale ani v roce vzniku filmu nebyly takto výkonné průmyslové lasery na světě. Filmového triku

bylo dosaženo kombinací postprodukce, ve které byl do obrazu přidán laserový paprsek, a živou akcí, kdy byl povrch stolu (resp. vrat ve druhé scéně) z druhé strany, pro umocnění efektu, propalován autogenem. [4]



Modely v této bondovce bohužel působí jako dětské hračky. Zpracování je velice naivní a celkový dojem z filmu tyto záběry zbytečně shazují. Pomohlo by, pokud by byl model ve větším měřítku, detailnější a záběr se podpořil např. kouřovým oparem či drobným pohybem kamery.



## Thunderball (1965)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 2.39:1 na barevný negativ, distribuční kopie vytvořeny systémem Technicolor.

Stopáž: 2h 10m.

Režie: Terence Young

Kameraman: Ted Moore

### Titulková sekvence

Díky siluetám postav se titulková pasáž trochu inspirovala první bondovkou, tentokrát však jsou siluety dívek černé a naopak okolí ve výrazných barvách. Scénky pod vodní hladinou si pohrávají s lehkým náznakem nadcházejících událostí filmu. Opět se jedná o jednu z mých velice oblíbených pasáží. Záběrům dominují syté barevné plochy převážně v červených a modrých tónech.



### Pohyb kamery a rámování

Jako novinka se objevuje výraznější ruční kamera. Nejprve je pro navození atmosféry mezi stativové záběry střizeno pár ručních záběrů tanečnicků a přihlížejících, později je ale ruční kamera použita i pro hlavní hereckou akci, což se dosud v bondovkách neobjevilo. Pomáhá to diváka více vtáhnout do karnevalového reje a navodit tak atmosféru lehkého zmatení a dezorientace postav.





Jednoznačným vrcholem filmu jsou pak souboje pod vodní hladinou. Akční záběry opravdu dlouhé podvodní bojové scény musely zabrat nepředstavitelnou práci při nazkoušení choreografie všech zúčastněných složek. Na obr. 1 a 2 můžeme vidět zajímavou práci s kamerou, která v tomto záběru kopíruje pohyb parašutisty pod vodní hladinu.



Naprostou novinkou je pak použití širokoúhlého formátu 2.39:1 s pomocí anamorfních objektivů Panavision. To samozřejmě umožnilo komponovat novým způsobem, např. do více vzdálených plánů, aniž by vzdálenější objekty na plátně působily příliš titěrně.





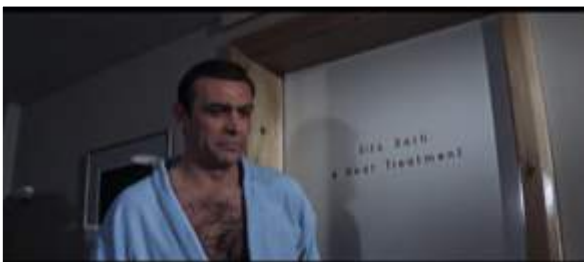
Anamorfické objektivy s sebou do obrazu také kromě specifického bokehu (tedy neostré části obrazu) přinesly např. i efektní vodorovné odlesky světla, tzv. flares, které můžeme vidět na této ukázce u reflektorů automobilu (obr. 2 je výřez z obr. 1).



### Scénografie a tonalita

Práce s barvami je tentokrát o něco zajímavější. Ve filmu můžeme narazit na zajímavé kombinace barev či použití pouze jedné výrazné barvy ve scéně. Výjimečně se pak ve filmu objevují i scény skoro až monochromaticky laděné, v šedých tónech bez barevného akcentu.

Na těchto ukázkách můžeme vidět jednu dominantní barvu scény.



V této scéně dvě výrazné barvy výborně podporují napětí mezi postavami, které je umocněno tyrkysovou barvou na klíčkách dámy s kloboukem, která jako by měla symbolicky tu druhou v hrsti, což následný vývoj děje potvrdí.



Červená, modrá a žlutá jsou oblíbenou barevnou kombinací, velice typickou pro první bondovky. Následující ukázky pak zobrazují použití třech dominantních barev v obraze.



## Filmový trik

Novinkou kromě již dříve zmíněných triků je zde tzv. stíračka, která někdy nahrazuje již trochu okoukanou prolínačku a dynamizuje přechody mezi scénami.



Nejzajímavější trikovou scénou je pak bezpochyby útěk Bonda s tzv. Jet packem. Na obr. 2 je Bond točen před zadní projekcí, ostatní záběry však působí velice realisticky. Poměrně dlouho jsem se snažil přijít na to, jak byly tyto záběry realizovány.

Vysvětlení je nakonec jednoduché, nejedná se totiž o filmový trik, nýbrž o opravdové záběry funkčního Jet packu ovládaného dvěma zkušenými piloty společnosti Bell Aerosystems Gordonem Yaegerem a Billem Suitorem. Tato společnost Jet pack v roce 1960 vyvinula původně pro armádu

pod názvem Bell Rocket Belt. První nadšené ohlasy však vystřídala skepse, jelikož zařízení dokázalo uletět pouze vzdálenost přibližně 150 m a ve vzduchu se udrželo jen 21 vteřin. Pro účely filmu to však samozřejmě bylo naprosto dostačující.

Zajímavostí je, že Connery na jediném záběru se zadní projekcí byl přinucen mít helmu, jelikož jeden z pilotů odmítl z bezpečnostních důvodů stroj bez přilby řídit. [5]



## You Only Live Twice (1967)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 2.39:1 na barevný negativ, distribuční kopie vytvořeny systémem Technicolor.

Stopáž: 1h 57m.

Režie: Lewis Gilbert

Kameraman: Freddie Young

### Freddie Young

Frederick Archibald Young byl anglický kameraman, do filmového průmyslu vkročil v roce 1917, kdy byl v Gaumont studio zaměstnán jako laborant, často experimentoval s tónováním obrazu. Dva roky na to už byl její vedoucí a posléze asistent kameramana. Když teprve začínal zvukový film, už měl za sebou několik celovečerních filmů.

Ve válečných letech působil jako kapitán a hlavní kameraman v armádních složkách. Po válce jeho práce vstupovala do širšího povědomí např. historickým filmem Caesar a Kleopatra. V roce 1949 spoluzaložil britskou společnost kameramanů a byl i jejím předsedou. Natáčel jak USA, tak i v Británii.

Když si ho David Lean vybral pro natočení historického filmu Lawrence z Arábie (1962), nemohl ani tušit, jak zásadní význam to pro jeho kariéru bude mít. Směsici širokoúhlých záběrů rozpálené pouště dokázal proměnit jak ve zlatý Globus, tak i Oscara. S režisérem Leanem proto natočil ještě další dva, neméně úspěšné, snímky. Doktor Živago (1965) a Ryanova dcera (1970). Rovněž za tyto dva snímky byl oceněn cenou Akademie. Jedná se tedy o jednu z nejúspěšnějších spoluprací režiséra a kameramana v dějinách.

V této, pro sebe nejúspěšnější, dekádě natočil právě také jeden z dílů Jamese Bonda a podílel se i na, mezi válečnými filmy ceněné, Bitvě o Británii. [6]

### Titulková sekvence

Částečně opět inspirovaná předchozími, je i tato sekvence hravě zpracovaná jako koláž barevných siluet v kombinaci s výrazně stylizovanými reálnými záběry dívek. Výrazným prvkem jsou

zavírající a otevírající se japonské deštníky. Opět se pracuje s výrazným barevným kontrastem a bílým písmem.



## Svícení

Jelikož se jedná o první bondovku, která nevznikla pod vedením kameramana Teda Moorea, došlo i ke změně celkového vizuálu. Nedá se říci, že by se tímto filmem série nějak dramaticky obrazově lišila od svých předchůdců, nicméně oku vnímavého diváka určitě přínos nového hlavního kameramana a celkový jemný posun v obrazovém, kamerově-scénickém zpracování, neunikne.

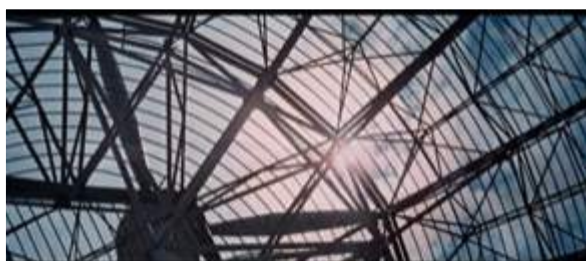
Jednou ze změn světelné koncepce je částečný posun od tvrdého ateliérového svícení k více přirozenému a měkčímu světlu. Některé scény už nejsou tak očividně uměle svícené. Světelné poměry a charakter světla mi přišly citlivěji zpracované. Samozřejmě velká část zejména studiových interiérů je stále nasvícena velmi klasickým ateliérovým způsobem, ale i tak je myslím ve filmu spousta zajímavě svícených scén, viz následující ukázky.





### Pohyb kamery a rámování

Již v předchozím filmu se objevil prvek transfokace, i zde je s ním pracováno zajímavě promyšleně a nejedná se pouze o laciný akční efekt. Je použit např. jako emoční akcent v tomto záběru se sluncem. Dva obrázky vždy představují začátek a konec transfokace.



Použití transfokátoru je někdy rovněž jako alternativa ke kamerové jízdě. V této scéně pak můžeme vidět nový prvek, velký detail. Ten se v předchozích bondovkách nevyskytoval. Většinou byly záběry komponovány v rozsahu velkých celků až polodetailů postav.



Další příklad transfokace na detail novin, u kterých bychom si jinak možná ani nevšimli, kde se v prostoru nacházely, pokud by bylo užito pouze klasického střihu a postava by s nimi nikterak neinteragovala.



Zde ještě ukázka práce s velkým detailem, tentokrát až makrodetailem kapky jedu na nitě.



Další je pak krásná ukázka transfokace v kombinaci se záběrem z helikoptéry, kdy je téměř celá bojová scéna nasnímána v jednom záběru a z velice netradiční ptačí perspektivy, tato kombinace otevřeného prostoru a sledování v jednom záběru vytváří velice sugestivní dojem a umocňuje pocit z akce, ačkoliv jsme od ní fyzicky velice vzdáleni.



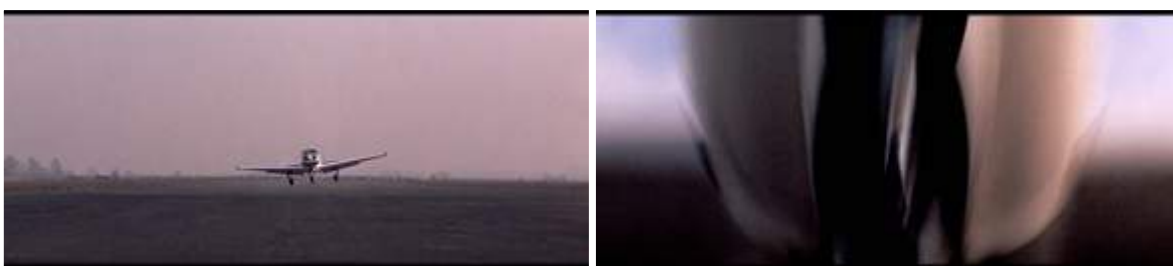
Zajímavé je použití tzv. negativní kompozice, kdy se dvě spolu komunikující postavy dívají směrem k bližší kantně. Navozuje to dojem jakési citové či pocitové vzdálenosti mezi postavami, ačkoliv jsou velmi blízko u sebe. Tohoto efektu bylo např. velice hojně užito ve filmu *Králová řeč* (2010). Pro srovnání příkládám i ukázku z tohoto filmu (obr. 3 a 4).







Jelikož měl za sebou kameraman Freddie Young průpravu v armádním filmu, hojně toho využil. Scény s letadly jsou občas nasnímány, až se tají dech, a např. u tohoto záběru není jisté, zda vůbec všichni zúčastnění natáčení přežili bez újmy. Letadlo nalétá na kameru (obr. 1) a v okamžiku přeletu (obr. 2) muselo být opravdu blízko kameře.



Na závěr pár zajímavých kompozic. Rozhovor vedený skrze odraz v lesklé desce stolu a přísně vyrovnaní vojáci ve velínu.



### **Scénografie a tonalita**

Ačkoliv i zde bylo v několika scénách použito výrazných barev, celkově se barevná paleta utlumila. Najdeme zde daleko více téměř monochromatických scén a mnohem decentnější ladění barevných odstínů.

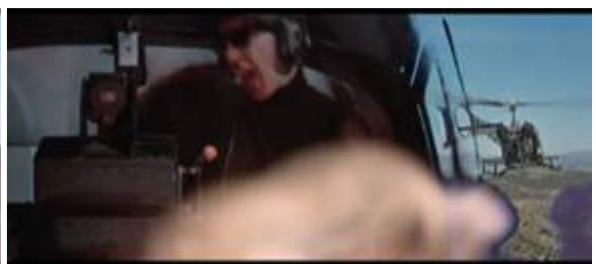


Další paleta pak na jinak monochromatické ploše akcentuje růžovou či fialovou a bledě modrou barvu.



### Filmový trik

U této bondovky bylo v rámci série poprvé použito klíčovací pozadí. Záběry můžeme spatřit v závěrečném vzdušném souboji, kde jsou patrné kontury objektů či pyrotechnických efektů.



Na závěr ještě příklad nepovedené zadní projekce Bond girl na loďce. Trikový záběr na Bonda je v pořádku a neruší, avšak dívka působí velice uměle. Záběr je navíc přes osu, takže o to rušivěji působí.



Zpracování modelů je zde opět velice prosté (obr. 1 a 2). Samozřejmě se na ně dnes díváme s pobavením a bereme je jako součást prvních bondovek, ale když tyto trikové záběry porovnáme např. s jen o rok starším filmem 2001: Vesmírná odysea (obr. 3 a 4), vidíme naprosto markantní rozdíl v kvalitě.



## On Her Majesty's Secret Service (1969)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 2.39:1 na barevný negativ, distribuční kopie vytvořeny systémem Technicolor.

Stopáž: 2h 22m.

Režie: Peter R. Hunt

Kameraman: Michael Reed

### Michael Reed

Tento kameraman narozený r. 1929 v Kanadě a působící ve Velké Británii se do filmařské historie příliš mnoha filmy nezapsal. Během svého profesního života natočil mnoho tzv. běčkových filmů, a právě až díky této bondovce mohl být považován za kameramana první ligy. Sice žádný z jeho dalších snímků už nedosáhl takové popularity, ale za zmínku stojí např. filmy Útočiště (The Hiding Place, 1975) nebo Štvanci (The Passage, 1979). Zajímavostí je, že na filmu On Her Majesty's Secret Service spolupracoval s režisérem Peterem R. Hunttem, který pracoval již na třech prvních bondovkách, avšak jako střihač. [7]

### Titulková sekvence

První část, kdy titulky začínají zpomaleným během siluety Bonda a následně se objevují další fantaskní koláže černých siluet, které jsou zajímavě rozpohybované na barevných plochách pozadí, mi přišla velice zdařilá. Přibližně od půlky však titulky začnou trochu ztrácet tempo, jsou již pouze promítány záběry ze starších bondovek přes siluetu sklenky.





## Svícení

Tento film je v mnoha ohledech velice nekonzistentní. Ačkoliv se mi spousta nápadů a pokusů o inovaci líbila, jako celek film nedrží pohromadě a je to dáno nejen přehnaným nadužitím stříhových rapid montáží, které nerespektují prakticky žádná pravidla stříhové skladby, ale právě i nedůsledností kameramanské práce.

Některé, zejména akční scény, byly snímány na více kamer, což sice mohlo vygenerovat více zajímavého materiálu pro střížnu, avšak z hlediska soudržnosti obrazu to filmu příliš nepomohlo. Možná je to dáno nezkušeností kameramana Michaela Reeda s velkými filmy. Sice v některých scénách kopíroval styl předchozích bondovek, ve většině zbylých scén ale chaoticky kombinoval různé styly.

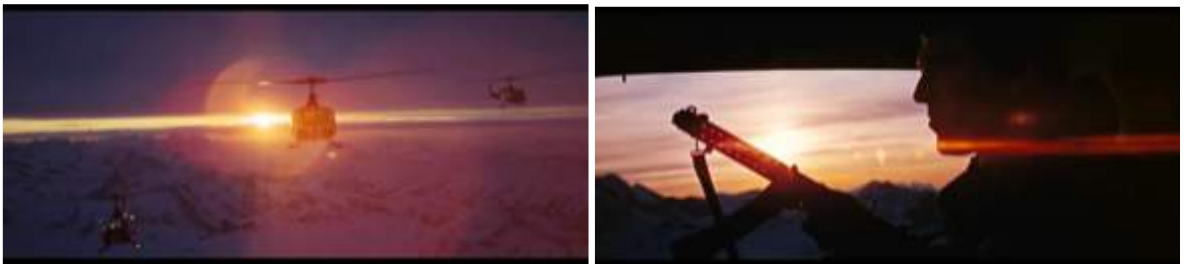


Abych mu však pouze nekřivdil, ve filmu se objevila spousta nových postupů, které, pokud by byly dotažené, mohly být opravdu skvostné. Zejména práce s přirozenými atmosférami soumraku či svítání, mi přišly na dobu vzniku velice odvážné. Jak to však během těchto krátkých světelných atmosfér na pomezí dne a noci bývá, málokdy se podaří stihnout vše, co je potřeba nasnímat, a veškeré další záběry ve scéně jsou pak více či méně zdařilým pokusem o to, aby si divák světelné změny nevšiml.

Např. zde vidíme scénu pokročilé večere, která začíná jízdou ze zapálených svíček až na stůl s Bondem, v rámci scény je ještě několik záběrů s přirozeným osvětlením soumraku za okny, následně však během krátkého okamžiku vidíme opět stejnou situaci, avšak za okny je absolutní tma. Přitom se vše děje v rámci jedné scény, která by trvala několik vteřin reálného času. Je to přesně ten případ, kdy si divák změnu nejspíš neuvědomí, ale celkový dojem z filmu takové chyby srážejí.



Další je naopak skvělá ukázka použití soumraku ve scéně s bitevními vrtulníky. Velice působivé atmosférické záběry, které jakoby z oka vypadly kultovním filmům o válce ve Vietnamu, např. Apocalypse now (1979), avšak natočené o mnoho let dříve.



Dalším zajímavým záběrem s přirozeným osvětlením je pak tento šenk, kdy Bond pozoruje přes žaluzie prolétající vrtulník.



Velice zvláštní je pak užití zkrášlujícího měkkého svícení v kombinaci s difuzním filtrem před objektivem, které bylo aktuální spíše v éře filmů počátku dvacátého století.



Některé záběry pak obsahují různé světelné chyby. Na prvním obrázku můžeme vidět odlesky štítků pořadače ve stínu herečky, na druhém záběru pak vidíme velice nešikovně dosvícenou scénu v automobilu za pomoci silného zdroje.



### Pohyb kamery a rámování

Mezi nejnápadnější nové prvky v tomto filmu bych zařadil jednak použití divokých transfokací v akčních záběrech společně se stříhovou rapid montáží. Dále pak užití kamerového jeřábu a také zajímavé zpracování automobilových a leteckých scén, kdy se již téměř upustilo od zadní projekce a místo toho byla snímána reálná akce za použití kamery uchycené ve vozidlech, na vozidlech - tzv. carmount, případně natáčení z jiného vozidla. Rovněž je častěji využívána ruční kamera.

Na úvod ukázka velice zmatené záběrové skladby. Vidíme na sebe nastřížené tři velice podobné záběry, což samozřejmě působí neskutečně rušivě. Na tuto trojici přitom navazuje velice hezký jeřábový záběr (obr. 4–6).



Velice časté jsou skoky přes osu během akčních scén, případně podivné kompozice, které však v rychlém sledu člověk ani nestihá vnímat. Rovněž také užití rapidních transfokací hned po sobě. Pár ukázek takto sestříhaných sekvencí se pokusím opět názorně ukázat.

Toto je např. část akční scény na pláži, kde už toto zmatené zpracování můžeme jasně vidět. Nerespektování pravidla osy, kdy Bond kouká a hází hák zleva doprava, přitom padouch na něj kouká a míří rovněž zleva doprava, takovýchto stříhů ve filmu najdeme opravdu nespočet.



Scéna pak končí podivným trikovým záběrem na Bonda, který pozoruje dívku mizející v autě pryč (obr. 2), následně se stříháme na reálný záběr Bonda (obr. 3).



Další ukázkou je pak užití rychlých transfokací v rámci akční scény. Dvojice obrázků ukazují vždy začátek a konec transfokace. Tato scéna mi přišla poměrně zajímavá, ačkoliv je transfokací silně nadužito a scéna jich obsahuje ještě daleko více.





Dále bych rád ukázal několik užití kamerového jeřábu. Zde vidíme dívku kráčející od auta až na ochoz, kdy se nám otevírá scéna koridy.



O několik záběrů později byl již tento postavený jeřáb využit k závěrů scény, kdy jde naopak Bond za dívkou dolů k autu a končíme až na polodetailu.



Zajímavým prvkem ve filmu je užití absolutního nadhledu - tzv. top shotu.

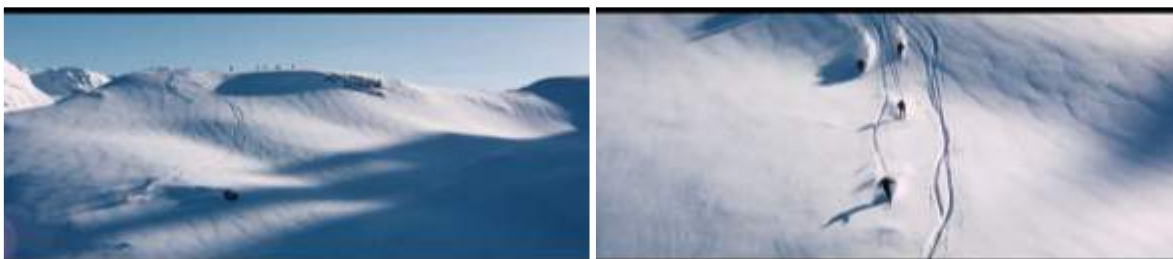


A následně několik záběrů akčních scén honiček, kdy byly použity právě již zmíněné carmounty, snímání z paralelně jedoucího vozu, helikoptéry, případně ruční kamera. Velice dramatické byly záběry z honiček na lyžích či bobech.

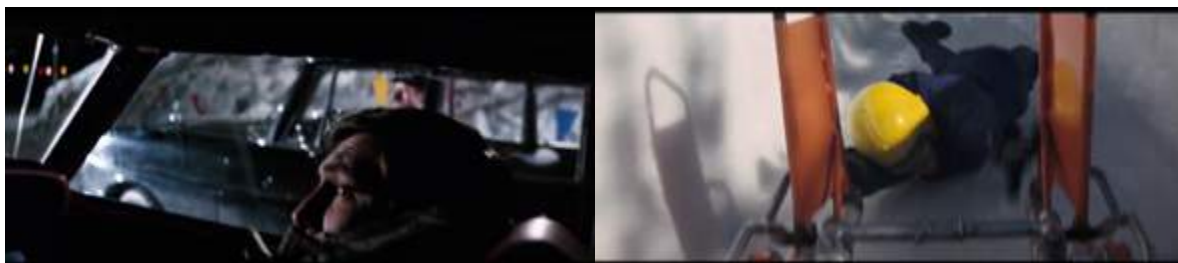
Nejprve ukázky snímání z jiného vozidla jedoucího souběžně s akcí.



Zde pak ukázka snímání akce z helikoptéry, dvojice představuje začátek a konec záběru.



Použití ruční kamery v akčních scénách.



A zde můžeme vidět ukázky použití carmountů.



### Scénografie a tonalita

Barevné palety jsou zde vybírány spíše náhodně a většinou vidíme dosti chaotickou barevnou skrumáž. Některé scény jsou sice vyvážené dobře, ale naprostá většina scén je bohužel po této stránce dosti odbytá. Zde byla použita dominantní fialová v kombinaci s tyrkysovou, což mi přijde jako zdařilá kombinace.



Zde pak ukázka vkusně zpracované umírněné barevné palety s pastelovými tóny.



Bohužel však velká část scén je barevně chaotická.

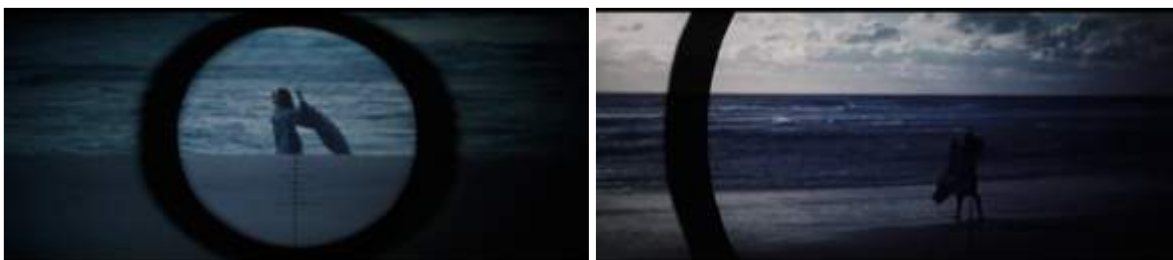


## Filmový trik

Většina akce byla točena reálně. Občas je sice použito zadní projekce či klíčování, avšak v mnoha scénách se dle mého názoru jednalo o dotáčky, které byly potřeba doplnit do poněkud chaotické střihové skladby. Ostatní trikové scény se týkají především horského hotelu. Ať už se jedná o použití masky (obr. 1) či model (obr. 2). Model je poprvé v celé sérii zpracován velice detailně a na první pohled nerozeznatelně od reálu.



Ve filmu byly také použity masky při pozorování optickým hledím pušky, nicméně zpracování je více než rozpačité. Na obr. 1 vidíme průhled s muškou, avšak okolí průhledu je trochu nelogicky ponecháno rovněž viditelné. Na druhém obrázku nejen že opět vidíme okolí, avšak záběr ani není snímán na dlouhé ohnisko a nepůsobí tedy vůbec jako přes puškohled.



Rovněž byl poprvé v celé bondovské sérii použit tzv. flashback (vzpomínka). Zpracování je zajímavé, pomocí poloprůhledné masky s projekcí na okenních tabulkách.



## IV. Léta sedmdesátá

Druhá dekáda bondovek byla érou 007 v podání Rogera Moorea, ačkoliv započala symbolicky ještě filmem se Seanem Connerym pod taktovkou osvědčené dvojice režiséra předchozích bondovek Guye Hamiltona a kameramana Teda Moorea. Connery se na plátno vrátil po rozpačitém výkonu Lazenbyho v předchozím filmu, a ačkoliv se s Connerym vrátil zpět i onen hravý duch série, přeci jen už byla přibývajících léta na herci trochu znát.

I během druhé bondovské dekády můžeme vidět snahu přizpůsobit se mainstreamové divácké poptávce a v bondovkách vidět odraz dané doby. Ať už se jedná o vypjatou politickou situaci studené války či popularitu akčních asijských filmů, díky čemuž se tato tematika promítla do filmu *The Man with the Golden Gun* (1974). Bondovka *Live and Let Die* (1973) pak vznikla během tzv. blaxploitation éry a zahrnovala v sobě mnoho stereotypů zobrazení Afroameričanů své doby. Namísto bělošských padouchů toužících ovládnout svět se tak objevují černošští gangsteři a dealeři ve svých "pimpobilech", což by se dalo volně přeložit jako "pasácké káry", oděni v křiklavých kostýmech. Hlavním tématem filmu je pak obchod s narkotiky a voodoo. [8]

V pozdější době pak sledujeme až trochu komickou snahu svést se na popularitě konkurenčních Hvězdných válek George Lucase *Star Wars: Episode IV – A New Hope* (1977) zasazením děje na vesmírnou stanici ve filmu *Moonraker* (1979). Bondovka se prostě vždy snažila svést na vlně společenského dění či popularity určitého filmového žánru té doby a začlenit jej do příběhu.

V sedmdesátých letech na prvních třech bondovkách pracovala ještě zavedená dvojice Guy Hamilton a Ted Moore, který si už ovšem na dva poslední filmy přibral na pomoc druhého kameramana. Stylově si filmy stále držely zavedenou podobu a během sedmdesátých let už mohl vizuál působit trochu zastarale. K žánru Bondovek však tak nějak patří a pohádkový svět plný luxusu, krásných žen, reálných i smyšlených vynálezů, šílených zlosynů a jejich spektakulárních sídel tak nějak prostě do tohoto stylu zapadá. Samozřejmě i tak se musela stylizace trochu přizpůsobit dané době, což se projevilo např. nejen v designu kostýmů, ale i exteriéry, ateliérové dekorace a akční scény nabývaly na stále větší epičnosti.

Trikové sekvence a zejména práce s modely postupně dostávaly mnohem větší kvalitu a čím dál více akčních scén bylo točeno reálně, jelikož divák byl náročnější a úsměvné výbuchy modýlků a zadní projekce již prostě nestačily. To se samozřejmě podepsalo i na rozpočtech filmů, které od původních jednociferných částek v milionech amerických dolarů za film začaly stoupat

do dvouciferných hodnot. Ještě *The Man with the Golden Gun* (1974) si přitom vystačil se 7 mil. dolarů.

[9]

## Diamonds Are Forever (1971)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 2.39:1 na barevný negativ, distribuční kopie vytvořeny systémem Technicolor.

Stopáž: 2h 00m.

Režie: Guy Hamilton

Kameraman: Ted Moore

### Titulková sekvence

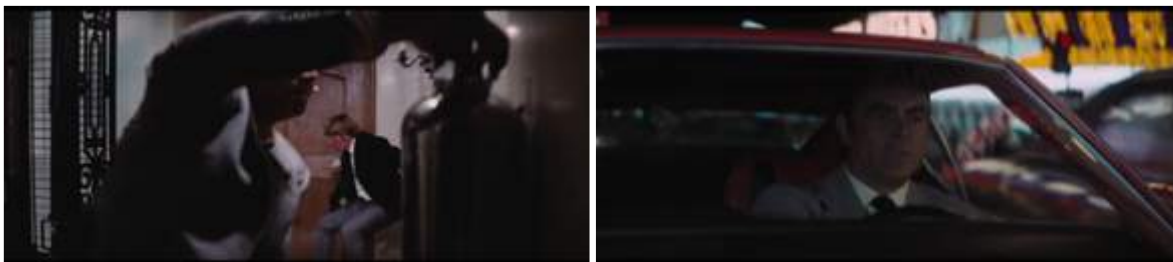
Tentokrát je ústředním motivem úvodních titulků diamant, který se prvně objeví v podobě masky v oku kočky a následně proplouvá v různých podobách celou sekvencí, která je vytvořena opět kombinací masek, prolínaček a postprodukčních transfokací. Opět si půjčuje část stylizace z předchozích úvodních sekvencí bondovek a hraje si s barevnými proměnami a siluetami nahých žen.



### Svícení

Jelikož se k pomyslnému kameramanskému kormidlu po experimentech Michaela Reeda navrátil Ted Moore, celkovou stylizací jsme se dostali o pár let zpět. Samozřejmě se Mooreův styl rovněž posunul a přizpůsobil době, ale nikterak drasticky. Svícení interiéru je o něco civilnější, méně ateliérové. Některé scény získaly na působivosti díky vtažení do akce za pomoci subjektivnější kamery, a právě realističtějšího pojetí svícení. Hlavním kritériem již nebylo to, aby herec byl vždy dobře vidět

a vypadal krásně, ale samotná podstata scény. Na této bondovce to sice ještě není tak markantní, avšak s postupem let je tento nastupující trend dobře viditelný.



### **Pohyb kamery a rámování**

Kde došlo k větší proměně stylu, jsou zejména honičky a akční scény. Daleko více zde byla využita ruční kamera a vhodně použity carmounty.

Na obr. 1 a 2 vidíme záběr z akční scény snímáný právě ruční kamerou, blízkost kamery a použití kratšího ohniska umocňuje pocit, že je divák situaci přítomen.



Podobně skvěle je pak ruční kamera využita ještě v této scéně výtahové bitky.



A kombinací carmountů a kamery z druhého automobilu, byly posíleny právě scény honičky.





Zajímavý je nápad s umístěním kamery do potrubí, které je neseno jeřábem.



### Scénografie a tonalita

Celková barevná paleta se začala v sedmdesátých letech uvolňovat a do scén se postupně dostaly nové barvy a jejich kombinace. Tento proces je poměrně nenápadný, ale během několika filmů je dobře viditelný.



### Filmový trik

Ve filmu se objevilo několik trikových sekvencí, pracujících především s maskami, modely, dokreslovačkami, stop trikem a klíčovacími pozadími.

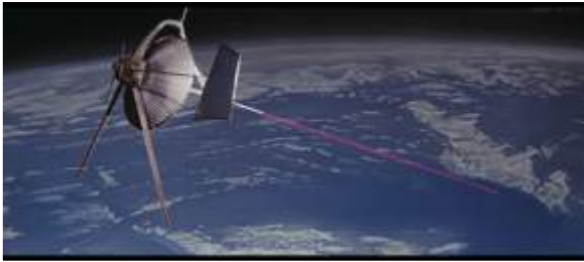
První ukázkou je stop trik, kdy na obr. 2 helikoptéra zmizela a objevil se postprodukčně dodělaný výbuch, bohužel tento trik působí nepřirozeně. Mezi obr. 3 a 4 pak byla při proměně ženy v gorilu použita prolínačka.



Některé modely už v tomto filmu dostaly výrazně realističtější ráz.



Zajímavá triková sekvence rozpálení hlavičky rakety za pomoci laserového paprsku. Vidíme kombinaci modelu, animace laserového paprsku, masky rozpálené rakety a následné prolnutí s další vrstvou záblesku a miniaturu výbuchu.



A obdobný efekt použitý u seřazených raket. Všimněte si zapáleného vojáka, okraje plamenů jsou poměrně “okousané”, je tedy vcelku dobře poznat klíčování.



## Live And Let Die (1973)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 1.85:1 na barevný negativ, distribuční kopie vytvořeny systémem Technicolor.

Stopáž: 2h 02m.

Režie: Guy Hamilton

Kameraman: Ted Moore

### Titulková sekvence

Tentokrát je ústředním motivem sekvence voodoo tematika, polonahé ženy, převážně Afroameričanky jsou už zobrazovány poměrně explicitně, doposud asi nejodvážněji z celé bondovské série. V kombinaci křivek těl s motivem plamene, který je často postprodukčně sytě zabarven do nepřirozených odstínů, působí sekvence ladně a dynamicky. Zároveň velice mysteriózně, což ještě umocňují ornamenty na nahé kůži.



## Svícení

Zajímavé jsou z hlediska vývoje kamerového stylu některé interiérové scény, které jsou svíceny podpořením přirozené atmosféry prostředí, a nikoliv klasickým studiovým modelem. Na obr. 1 tak vidíme postavu mluvící do telefonu, stojící v poměrně realisticky zasvíceném interiéru. Zároveň můžeme ve filmu najít exteriérové scény, které se nebojí použít přirozeného rozptýleného denního světla (obr. 2).



## Pohyb kamery a rámování

Častým a zajímavým prvkem je ruční kamera uvnitř automobilu, případně okolí snímané z ruky z jedoucího vozidla (či lodi, helikoptéry). Tento způsob snímání výjimečně použitý v některých předchozích filmech je zde standardem a vždy diváka dokáže daleko více vtáhnout do akční situace. Viz tato scéna, ruční kamera je použita na obrázcích 1 a 3.



Velmi dramaticky také působí švenkovaná kamera umístěná na stativu uvnitř autobusu, který sebou smýká ze strany na stranu. Protijedoucí policejní vozy se mu na poslední chvíli vyhnou a kamera rychlým strhem sleduje jeden z nich, který mizí v poli (obr. 2-4). Na prvním obrázku je reálný záběr herce, který řídí autobus. V tomto filmu jsou záběry reálné akce na posádku uvnitř vozu opravdu časté a jen naprosto sporadicky je použito klíčování či zadní projekce.



### Scénografie a tonalita

Barevnost scén je uvolněná a není kladen takový důraz na vybrané barevné palety. Celkový charakter scén je více realistický.





## The Man with the Golden Gun (1974)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 1.85:1 na barevný negativ, distribuční kopie byla klasický pozitiv.

Stopáž: 2h 05m.

Režie: Guy Hamilton

Kameraman: Ted Moore

### Titulková sekvence

Hlavním obrazovým prvkem těchto úvodních titulků je různě zabarvená zčeřená vodní hladina opět samozřejmé kombinaci s nahými postavami dívek a zlatou zbraní. Rovněž je začleněn i prvek siluety tančící nahé dívky a titulky tak opět navazují na své předchůdce.



### Svícení

Tento film je poslední bondovkou dvojice Hamilton-Moore. Bohužel postrádá výraznější invenci, dalo by se dokonce říci, že oproti filmu předchozímu se celkovým zpracováním a pojetím kamery vrátil ještě o něco zpět. Za zmínku stojí z hlediska svícení asi pouze scéna v sídle hlavního padoucha, která je nasvícena výhradně monochromatickým červeným světlem, které posiluje napětí.





### Pohyb kamery a rámování

Zajímavým prvkem, který se zde objevil je pak tzv. vertigo efekt, tedy způsob snímání prostoru, kdy se díky kombinaci kamerové jízdy a zároveň transfokací do protipohybu jízdy mění velice specifickým způsobem perspektiva kolem hlavní snímané postavy či situace. Tento efekt byl poprvé použit ve filmu Alfreda Hitchcocka Vertigo (1958), podle něž je i pojmenován.



### Filmový trik

Jediným výraznějším filmovým trikem je pak kondenzovaný sluneční paprsek, který působí velice věrohodně. Jedná se o kombinaci postprodukčně dodělaného paprsku a reálného plamenu šlehajícího zespod. Podobný trik byl použit již ve scéně s laserem ve filmu Goldfinger (1964).



## The Spy Who Loved Me (1977)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 2.39:1 na barevný negativ, distribuční kopie byla klasický pozitiv.

Stopáž: 2h 06m.

Režie: Lewis Gilbert

Kameraman: Claude Renoir

### Claude Renoir

Narodil se roku 1913 v Paříži jako syn herce a jevištního umělce Pierra Renoira a jako vnuk malíře Pierra-Augusta Renoira. Matka Véra Sergine byla herečkou a jeho strýc Jean Renoir filmový režisér, díky čemuž měl Claude k filmu velmi blízko. Filmovému řemeslu se vyučil pod dozorem Borise Kaufmana, bratra Dzigy Vertova. Jeho prvním známějším filmem, na kterém pracoval jako hlavní kameraman je Monsieur Vincent (1947).

Od té doby natočil nespočet filmů, mezi které patří i taková díla jako Čarodějky ze Salemu (1954), Velký flám (1966), Barbarella (1968), Křídýlko nebo stehýnko (1976), Zvíře (1977) či Jeden hot a druhý čehý (1978). V roce 1977 byl nominován na cenu César za nejlepší kameru hned za dva filmy, Nejcennější co mám (1976) a Une femme fidèle (1976).

Svou jedinou Bondovku stihl natočit na sklonku své kariéry právě v tomto pro něj velmi úspěšném roce. Trpěl totiž postupnou ztrátou zraku a od roku 1980 až do své smrti v roce 1993 již bohužel žádný další film do své filmografie nepřidal. [10]

### Titulková sekvence

Tentokrát titulková sekvence zahalená v lehkém dýmu opět kombinuje osvědčené postupy výrazně monochromaticky barevných scén, siluet a graficky stylizovaných záběrů především nahých dívek, zbraní a Bonda samotného. Ačkoliv by se mohlo zdát, že tyto postupy již jsou vyčerpané, skvělé provedení titulků, kombinace ladných pohybů, koláží a doprovodné hudby řadí tuto sekvenci mezi ty nejzdařilejší.



## Svícení

Claude Renoir do bondovek vnesl velice sofistikované a příjemné měkké svícení, obraz je více strukturovaný, pracuje daleko více s kontrastem světla a stínu. Ateliérové scény nepůsobí tak uměle, jako tomu bylo doposud. Nebál se rovněž pracovat s přirozeným osvětlením exteriérů, včetně např. nedosvěcovaných stinných pasáží nebo jen lehkým odražením přirozeného světla. Obraz i díky této světelné (ne)stylizaci působí celkově modernějším dojmem než filmy předchozí, u kterých bylo často možná až zbytečně používáno tvrdé svícení silnými zdroji. Častým prvkem v obraze je pak viněta.





### Pohyb kamery a rámování

Trochu jiné pojetí snímání bylo vidět např. u dlouho kamerové jízdy a jednozáběrové scény rozhovoru. K jízdě byly nejspíše využity koleje umístěné na mole pro pohyb nákladního jeřábu a díky tomu mohla být jízda nezvykle dlouhá.



Zajímavým způsobem bylo ve filmu pracováno s ruční kamerou, která byla často nezávislá, nesledovala pouze akci z jedné pozice a plnila zástupnou funkci jízdy. Viz následující tři ukázky. Jsou to možná pro diváka nenápadné prvky, které však snímání posunuly opět k modernějšímu obrazovému pojetí.

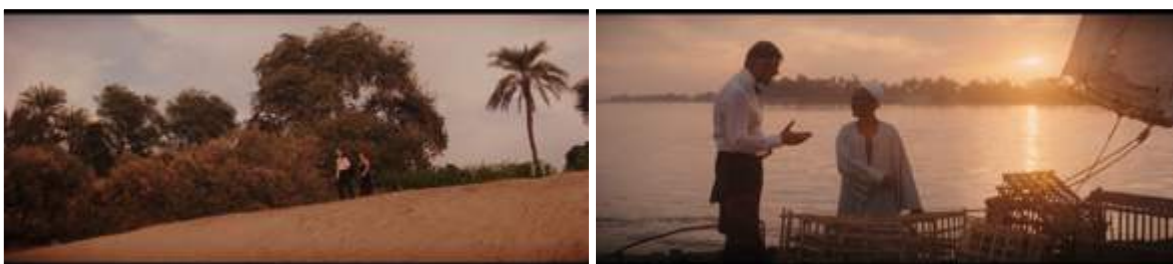


## Scénografie a tonalita

Ve většině scén, i v těch, kde bylo použito sytějších barev, se tonalita stala subtilnější, méně výraznou. Myslím, že to bylo zejména za účelem Bonda přenést z pohádkového do více realistického prostředí.



Poprvé bylo použito např. sépiového zbarvení celého obrazu pomocí optického filtru, což do jisté míry připomíná výstupy současných digitálních barevných korekcí.



A podobného efektu upravení tonality obrazu pak bylo docíleno užitím procesu nebělení, anglicky bleach-bypass, tedy procesu, při kterém se v obraze ponechala během vyvolání část stříbra, čímž obraz zkontrastněl a snížila se barevná sytost.



## Filmový trik

Nejvíce mě v tomto filmu zaujal tento trikový záběr. Působí velice snově a zároveň je vcelku realisticky zpracovaný. Vidíme např. i odlesky v objektivu během švenku kamery. Záběr začíná na reálné situaci u helikoptéry a postupně odhaluje dokreslený prostor vnitřku stanice. Transfokace v kombinaci se švenkem pak končí na okně, za kterým je postava odcházejícího zlosyna. Začátek akce

a průhled se zlosynem byl předpokládám natočen reálně a následně důmyslně zasazen do dokreslovačky.



## Moonraker (1979)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 2.39:1 na barevný negativ, distribuční kopie byla klasický pozitív.

Stopáž: 2h 06m.

Režie: Lewis Gilbert

Kameraman: Jean Tournier

### Jean Tournier

O tomto kameramanovi bohužel víme poměrně málo. Narozen ve francouzském Toulonu r. 1926, mezi jeho první významnější film určitě patří drama z druhé světové války Vlák (1964), dále pak natočil dlouhou řadu výborných filmů, např. Tonoucí se stébla chytá (1967), Šakal (1973) či Tři muži na zabití (1980). Zemřel roku 2004 v 78 letech. [11]

### Titulková sekvence

Tentokrát bohužel nepřináší praktický žádný nový nápad nebo posun, pouze opakuje již několikrát použité postupy. Opět se jedná o koláže ženských siluet a stylizovaných záběrů. Motiv vesmíru, potažmo měsíce není příliš dotažený a celkově jsou tak tyto úvodní titulky poměrně slabé.





## Svícení

Světelné atmosféry se po určitém posunu k modernějšímu svícení v předchozím filmu bohužel zase vrátili do určité míry zpět ke klasickému studiovému modelu svícení. Předpokládám, že vzhledem k roku vzniku filmu se už muselo jednat spíše o stylizaci a pokus přiblížit se atmosférou ke starším bondovkám, což mi však nepříjde úplně šťastné. Těchto scén naštěstí není ve filmu mnoho, z velké části se děj odehrává v exteriéru či v trikových sekvencích, které jsou poměrně zdařilé.



## Pohyb kamery a rámování

Mezi většinou standardně nasnímaných scén pak naprosto vyniká úvodní scéna volného pádu. Dnes jsme již na podobné scény z akčních filmů poměrně zvyklí, avšak v době vzniku to bylo něco naprosto nového. Kamera snímá akci z různých perspektiv. Buď objektivně pozoruje, anebo snímá subjektivně, např. jako POV (point of view) na obr. 3, tedy volně přeloženo pohledem postavy Bonda přes ruce v prvním plánu. Případně podobným způsobem přes nohy na blížícího se padoucha (obr. 5). Dynamika nasnímané scény je perfektní.





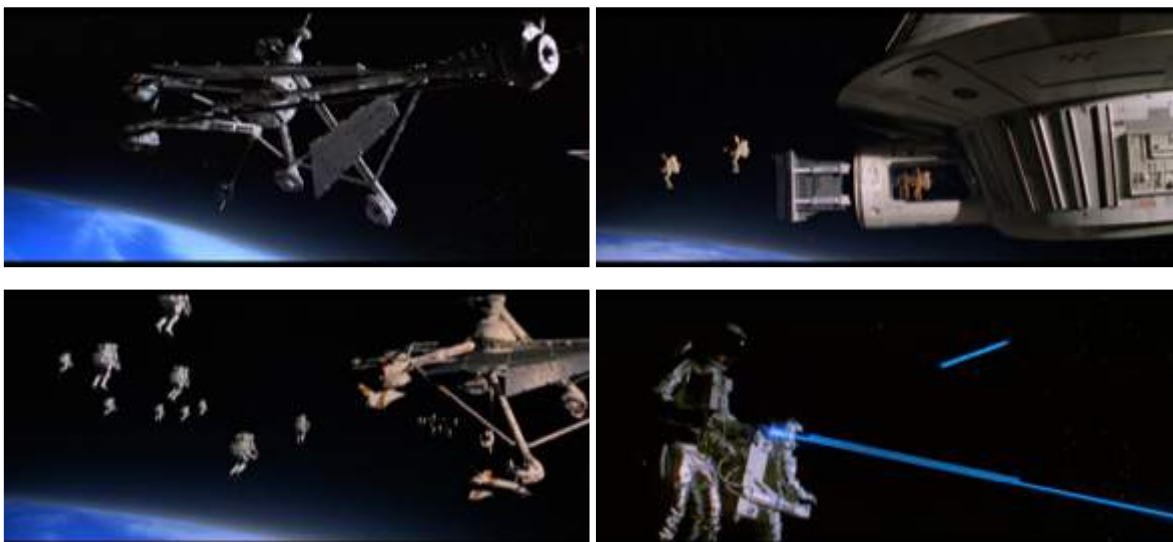
Naprostu skvělá je pak celá scéna, kdy je mladá dívka štvána lesem smečkou psů. Záběry jsou nádherné i světelnou atmosférou, která byla podpořena rozptýleným dýmem a dala tak vyniknout slunečním paprskům. Tento zvláštní kontrast vyložene libého obrazu a zároveň děsivého obsahu scény vytváří naprostu úžasný mrazivý dojem, který je umocněný právě i stylem snímání.

Kamera jako by s dívkou paralelně běžela lesem, stejně rozechvělá a nervózní, prodírá se stejně jako dívka porostem, který se mihá v prvním plánu. Dramatické podhledy na psy pak dotvářejí celkové napětí. Vyvrcholením je pak pomalý švenk z psů, skákajících na dívku, do korun stromů. Jedná se o způsob snímání akčních scén, který se v různých obměnách používá dodnes a z hlediska vývoje kamery v akčním filmu mi tato scéna přijde opravdu přelomová.



## Filmový trik

Ač některé triky, zejména několik modelů, působí poměrně komicky a zpracováním zastarale, scény bitvy na vesmírné stanici ze závěru filmu jsou zpracovány až na pár záběrů poměrně dobře a ve své snaze konkurovat tehdy populárním Hvězdným válkám se i do určité míry kvalitou daří držet s opusem George Lucase pomyslný krok. Jedná se o kombinaci modelů, klíčované živé akce a postprodukčních laserových efektů.



## V. Léta osmdesátá

Třetí bondovská dekáda by se dala nazvat jako érou režiséra Johna Glena. Ten totiž usedl do režisérského křesla všech pěti filmů s 007, které v osmdesátých letech v rámci hlavní produkce vznikly. Jedinou výjimkou je pak film *Never Say Never Again* režiséra Irvina Kerschnera z roku 1983, který však vznikl pod hlavičkou produkce jiné. I tato bondovka s vyzrálým Seanem Connerym je však velice dobře zpracovaná a nese se v tradičním duchu, proto jsem ji do svého rozboru rovněž zařadil.

John Glen pak první tři filmy, ve kterých ještě hlavní postavu ztvárnil Roger Moore, točil společně s kameramanem Alanem Humeem. Ten pomohl dát bondovkám po mnoha letech konečně výrazněji odlišnou vizualitu. Po poslední bondovce *Moonraker* (1979), která se odehrávala z velké části ve vesmíru a žánrově by se tak dala charakterizovat i jako sci-fi, se tak tvůrci snažili Bonda navrátit zpět do reálnějšího prostředí, čemuž pomohlo i obrazové pojetí. Na dalších dvou bondovkách pak s Johnem Glenem jako hlavní kameraman pracoval dosavadní švenkr bondovek Alec Mills. Ten měl vzhledem k menším zkušenostem na tomto postu poněkud problém udržet jednotný vizuální styl, nicméně i tak byly filmy řemeslně zpracované na dobré úrovni.

Během osmdesátých let rovněž rostla bondovkám v žánru akčního filmu velká konkurence. Ať už se jednalo o filmy s Indiana Jonesem (od r. 1981) či další trháky jako *Rambo* (od r. 1982), *Terminátor* (1984), *Predátor* (1987), *Smrtonosná zbraň* (1987) a mnoho dalších. Bondovky tak mohly svým pojetím působit v této éře trochu nepatřičně až zastarale, avšak možná právě díky své odlišnosti a specifickému pohádkovému duchu si dokázaly udržet diváckou přízeň.

Koncem osmdesátých let však již bylo nutné trochu obměnit celkovou koncepci, a aby bondovky udržely krok se záplavou dalších akčních filmů, byl v bondovce *The Living Daylights* (1987) stárnoucí Roger Moore nahrazen hercem Timothy Daltonem. Nový Bond byl drsnější, jeho charakter komplikovanější, avšak u diváků byl přijat s rozporuplnými reakcemi. [12]

Konec studené války a rozpad sovětského bloku pak znamenal na pár let i ukončení celé série, kdy tvůrci museli přijít na nový způsob pojetí a způsob, jak značku navrátit na špici diváckého zájmu. Tomu se však budu věnovat v další kapitole.

## For Your Eyes Only (1981)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 2.39:1 na barevný negativ, distribuční kopie byla klasický pozitiv.

Stopáž: 2h 07m.

Režie: John Glen

Kameraman: Alan Hume

### Alan Hume

Britský kameraman narozen roku 1924 v Londýně. Počátky jeho kariéry sahají do roku 1942, kdy stihl i přes aktivní účast v letectvu začít filmovou kariéru v Denham Film Studios a následně koncem čtyřicátých let nastoupil do Cineguild Productions. Po válce nejprve pracoval jako švenkr. Následně se už jako hlavní kameraman zviditelnil zejména sérií filmů Carry On (od r. 1961). Dále je znám především pro filmy, mezi které patří i další bondovka Octopussy (1983) či A View To Kill (1985), dále např. Star Wars: Epizoda VI - Návrat Jediho (1983), Splašený vlak (1985) či Ryba jménem Wanda (1988). Zemřel v roce 2010 ve věku 85 let. [13]

### Titulková sekvence

Opět bohužel bez výraznější invence kopíruje titulková sekvence filmy předešlé. Jedinou změnou je zde zobrazení Sheeny Easton, zpěvačky úvodní písně filmu.



## Svícení

Pod vedením Alana Humea se celkový vizuál přiblížil více realistickému pojetí a z filmu tak prakticky již nadobro zmizely po staru svícené ateliérové scény. Svícení se i v postavených dekoracích začalo řešit více dle logiky světla a prostoru. Považuji to za naprosto zásadní milník v bondovské kinematografii a vybral jsem proto o něco více ukázek.

Se světlem je zacházeno citlivěji a scény působí daleko přirozeněji. Obraz má daleko blíže k šerosvitu. Snahou tvůrců bylo po bláznivém dobrodružství ve vesmíru v předchozí bondovce vrátit příběh 007 zpátky do reality a tomu bylo podřízeno kromě dějové linky i pojetí vizuálu.



## Pohyb kamery a rámování

Kamerový pohyb je zde velice přirozený, střídá se ruční kamera, jízdy, švenky a akční scény jsou opět okořeněny zajímavými postupy. Na obr. 1 tak můžeme vidět kameru paralelně taženou na laně vedle dvojice. Na druhém obrázku pak ukázka ruční kamery běžící za bondem, což je první použití tohoto typu záběru v bondovské sérii.

Kameraman a profesionální lyžař Willy Bogner, který byl již bondovským veteránem ve snímání akčních scén na sněhu, byl tentokrát povýšen na režiséra druhého štábu a měl na starosti právě veškeré akční zimní scény. Naprosto dechberoucí jsou scény na sněhu a ledu. Bohužel si tyto jedinečné záběry vybraly svou daň, kdy jeden z kaskadérů během natáčení scén s boby v ledovém korytu zahynul. [14]



## Scénografie a tonalita

Scénografie působí rovněž přirozeněji, často je těžké rozlišit ateliéry od reálných dekorací, výsledný dojem je velice kompaktní. Málodky nějaký záběr ze scény trčí, zpravidla vše je velice důsledně doladěno právě i po tonální stránce. Interzáběrová i intrazáběrová tonalita neskáče a jednotlivé záběry, i ty trikové, mají v rámci scény zpravidla výbornou návaznost. Barevnost je zde velice funkční. Občas jsou použity výrazné barvy a jejich kombinace, ale nepůsobí nepatříčně a přílišně stylizovaně, jako tomu bylo dříve.



### Filmový trik

Některé triky jsou v tomto filmu velice povedené, zejména co se týče podvodních scén s modely, kombinovanými s reálnou akcí. Modely jsou od reálu prakticky nerozeznatelné, podvodní výbuchy působí naprosto přesvědčivě. Scény byly točené v podvodním setu na Bahamách a v britských studiích Pinewood. [14]

Zajímavě jsou pak pojaté bližší záběry na ústřední dvojici protagonistů pod vodou. Herečka Carole Bouquet měla bohužel zdravotní indispozici znemožňující natáčení podvodních scén, proto byly tyto záběry nasimulovány v ateliéru za pomoci akvária s bublinami v kombinaci se zpomalenými záběry a ventilátorem, což dalo vlasům herečky a celé scéně poměrně věrohodný efekt pohybu pod vodou. Bohužel svícení zde výjimečně nebylo úplně precizně dotažené, díky čemuž na sebe tyto záběry trochu upozorňují, jinak by byl efekt skvělý.





## Octopussy (1983)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 2.39:1 na barevný negativ, distribuční kopie byla klasický pozitiv.

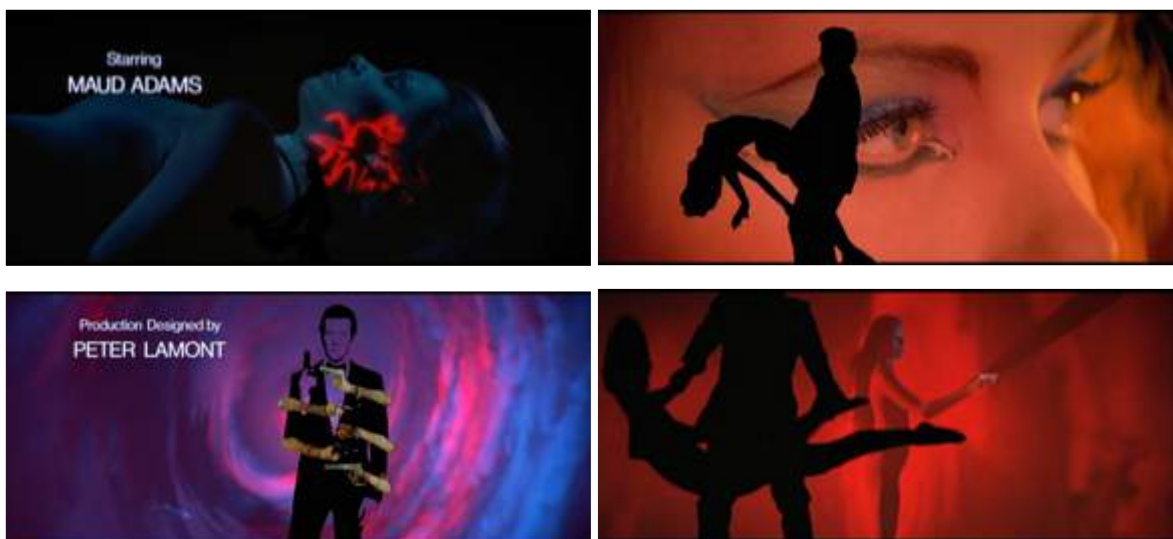
Stopáž: 2h 11m.

Režie: John Glen

Kameraman: Alan Hume

### Titulková sekvence

Byť ani tentokrát úvodní titulky příliš invence neobsahují, kombinují předchozí postupy o něco zajímavěji než film předchozí. Zejména hra s laserovou projekcí na těle, připomínající sekvenci z druhé bondovky *From Russia With Love*, a barevné zpracování, jsou zdařilé.



### Svícení

V této bondovce oproti předchozí kameraman Alan Hume částečně změnil styl svícení, někde se vrátil k více tvrdému ateliérovému světlu, zároveň však v mnoha scénách pracoval naopak s daleko realističtějším pojetím, což je možné demonstrovat na následující scéně porady.

Na prvním obrázku vidíme velice měkké horní světlo, dávající dojem, že je místnost osvětlená skrze mléčné sklo denním světlem či soustavou zářivek. V bližším záběru na obr. 2 tento princip dále dodržuje. Po chvíli toto světlo pozhasíná a prostor pocitově osvětlují pouze dvě obří obrazovky

a zajímavě řešený prosvícený stůl (obr. 3 a 4). Na obr. 5 pak vidíme již pouze částečnou siluetu oproti plátnu s bočním dosvícením a velice realistické zpracování atmosféry projekce na obrázku posledním, kdy už zhasl i stůl.



### Pohyb kamery a rámování

Ačkoliv je zbytek filmu snímán velice konvenčně, jedná scéna z něj přeci jen výrazně vybočuje. Jedná se o kaskadérskou scénu na letadle. Tvůrci opět divákovi připravili do té doby nevídaný spektakl v podobě reálné akce kaskadéra skákajícího na letadlo, které následně vzlétá.

Opět byla využita osvědčená kombinace reálných záběrů a zadní projekce. Scéna je poměrně dlouhá, vybral jsem pouze několik záběrů. Na prvním obrázku je POV herce a následný skok na křídlo letadla. Kamera je zde umístěna na hlavním křídle. Na posledním obrázku je pak využita opět kamera ve volném pádu, podobným způsobem použita již v bondovce Moonraker.



## Filmový trik

V této bondovce příliš mnoho trikových záběrů nenajdeme, avšak zaměřil jsem se na scénu na začátku filmu, kdy máme možnost vidět honičku točenou během filmové noci. Ta je složena ze záběrů točených jak během soumraku, tak americké i reálné noci. Sekvence je natočena velice dobře, ačkoliv ne bez chyb. Rád bych zde demonstroval princip snímání podobných scén, kdy zkušené oko kameramana vidí různé světelné podmínky, za kterých byla sekvence snímána včetně chyb, avšak divák tyto změny zpravidla vůbec nevnímá a vzhledem k samotné povaze filmové iluze, zpravidla chyby přehlíží.

Scéna začíná během reálného soumraku. Herec je decentně dosvícen. Následně vidíme pokročilý soumrak v záběru se zdí (obr. 2). Na obr. 3 pak již herec běží v záběru americké noci. Na obr. 4 pak vidíme stejný záběr jako obr. 2, avšak ačkoliv se děj odehrává prakticky paralelně, v záběru je již úplná reálná noc. Následuje opět záběr americké noci (obr. 5), rovněž další záběr, kde je však již iluze americké noci poměrně narušena kvůli příliš vysoké hladině osvětlení parku i kvůli viditelnému dennímu nebi za korunami stromů. Na obr. 7 pak je tato iluze rovněž narušena, byť jen na malou chvíli, tentokrát výrazným světlem v pravé části záběru, kde vidíme odlesk slunečních paprsků na trávniku a zejména vodní hladině. Na posledním obrázku pak vidíme záběr reálného soumraku.



## Never Say Never Again (1983)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 2.39:1 na barevný negativ, distribuční kopie byla klasický pozitiv.

Stopáž: 2h 14m.

Režie: Irvin Kershner

Kameraman: Douglas Slocombe

Tato bondovka vznikla pod hlavičkou jiné produkce, která po mnoholeté právní bitvě získala práva na zpracování příběhu Iana Fleminga. Connery byl do role obsazen po 12 letech od posledního filmu, díky čemuž film dostal i svůj název. Connery totiž po svém posledním vystoupení jako 007 v *Diamonds are forever* (1971) totiž prohlásil, že je na Bondu už příliš starý a nikdy proto už tuto roli neztvární. Vtipným faktem je, že v roce 1983 byl přítom o tři roky mladší než Roger Moore v konkurenční bondovce *Octopussy* (1983). [15]

Tím, že tento film vznikl pod úplně jiným studiem, režisérem i kameramanem, se poměrně výrazně v mnoha ohledech lišil od zavedeného vizuálu dosavadních bondovek. Mně osobně pak toto zpracování přišlo velice dobré a nápadité.

### Douglas Slocombe

Narozen roku 1913 v Londýně, vyrůstal prvních dvacet let svého života v Paříži, kde jeho otec pracoval jako korespondent *Daily Herald*. Začínal jako fotograf a jako válečný fotoreportér během druhé světové války získával postupně zkušenosti i s dokumentární filmovou kamerou. Jako hlavní kameraman hraných snímků začal svou kariéru sérií komedií na přelomu 40. a 50. let. Mezi jeho nejznámější filmy pak patří např. *Italian Job* (1969), *Jesus Christ Superstar* (1973), *Velký Gatsby* (1974) a série filmů s Indiana Jonesem. [16]

### Titulková sekvence

Jelikož tento film vznikl pod hlavičkou jiné produkce, titulková sekvence je zde zpracována velice standardně jako úvodní scéna filmu s titulky v obraze.

## Svícení

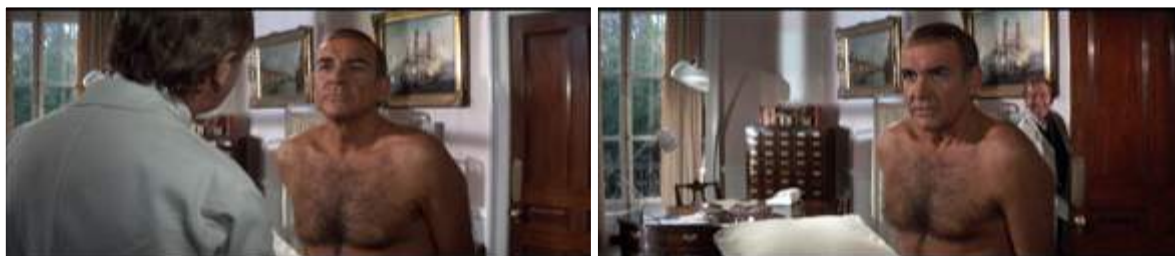
Pojetí světelných atmosfér v interiérech bývá někdy výrazněji ateliérově stylizované, avšak zpravidla s respektováním logiky prostoru a velice dobře jsou zpracované intimními večerní a noční scény.



## Pohyb kamery a rámování

Film je neskutečně nápaditý po stránce vnitrozáběrové montáže. Velice často využívá velice dlouhé záběry kombinující ať už stativ či jízdu s důmyslnou choreografií postav namísto standardního střihání mezi postavami.

Na první ukázce scény snímané ze stativu vidíme poměrně dlouhý záběr, který nejprve působí jako standardní protipohled, avšak během dialogu záběr pokračuje přesunem doktora do druhého plánu a následně jeho odchodem z místnosti pryč.



Tato jednozáběrová scéna z jízdy je pak odvyprávěna pouze záběrem na nohy ženy a veškeré dialogy slyšíme pouze mimo obraz.



Další jednozáběrová scéna používá pomalou jízdu pro přerámování velikosti záběru a udrží tak diváka celou dobu v akci, aniž by polevovala pozornost, jak by tomu bylo v případě statického záběru, jelikož postavy se zde výrazněji nepohybují. Na konci záběru terapeutka Bonda přiměje k předklonu a ten díky tomu vypadne ze záběru.



Další ukázkou tohoto principu je pak jednozáběrová scéna s Bondou s hercem Rowanem Atkinsonem. Nejprve před nimi kamera na bantamové jízdě projede celým podloubím, na konci se Atkinson vzdálí do druhého plánu a Bond následně odchází ven ze záběru.



Poslední ukáзка tohoto principu pak zahrnuje výrazné přerámování scény. Na obr. 1 vidíme Bondu v celku průhledem přes okénko, dostává se prakticky až na detail (obr. 2), následně však zjišťujeme, že se jedná o dveře, které otevírá (obr. 3) a pokračuje dál do prostoru, kde se dostáváme až na velký celek tanečního sálu (obr. 4).



Film využívá často netypické pohledy kamery a kompozice i během neakčních scén, což celkovou vizualitu posouvá o třídu výše oproti většinou standardnímu rámování takových situací v předchozích bondovkách.



### Scénografie a tonalita

Po stránce barevného pojetí film pracuje většinou s umírněnou barevnou paletou s občasnými výraznými výjimkami, které pak o to více vyniknou. Většinou se jedná o tlumené a pastelové tóny, které korespondují s atmosférou scén.





## Filmový trik

Jedním z témat filmu je tehdy nová digitální éra a zábavní herní průmysl. Můžeme tak vidět zajímavě zpracované holografické efekty, které byly nejspíše realizovány za pomoci masek a vícenásobné expozice, resp. prolnutí více vrstev obrazu.



Poměrně dobře je zpracována i scéna raket s plochou dráhou letu. Záběr na model letounu klíčovaný na obloze sice není úplně precizní, avšak následný záběr letu střel je už působivý, zejména díky vysoké rychlosti ubíhajícího pozadí. Sice můžeme vidět na hranách střel okraje způsobené klíčem, avšak pro běžného diváka jsou tyto detaily nepodstatné a iluze je zdařilá.



## A View To Kill (1985)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 2.39:1 na barevný negativ, distribuční kopie byla klasický pozitiv.

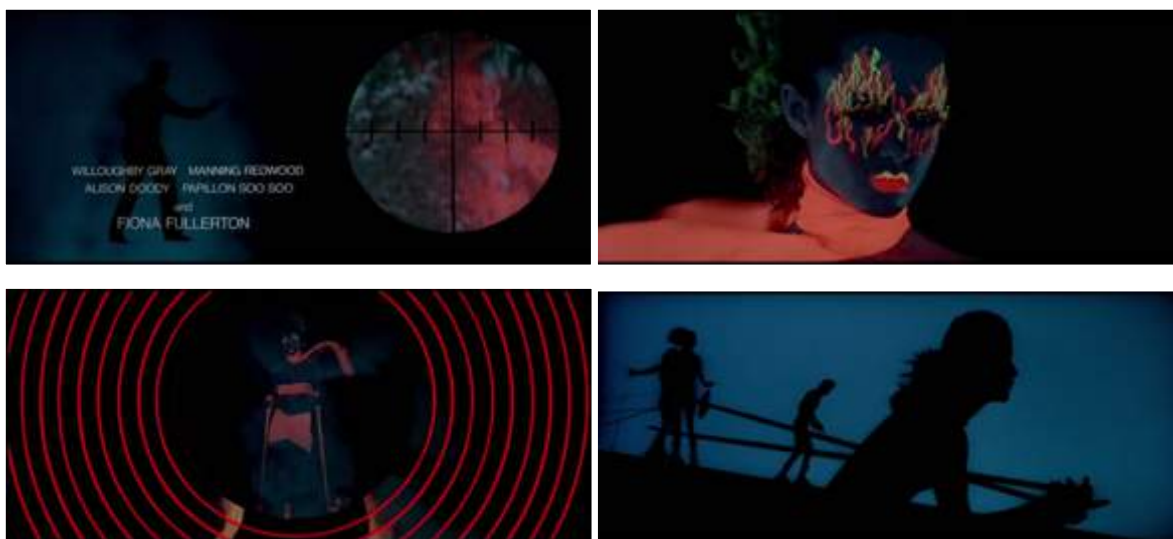
Stopáž: 2h 06m.

Režie: John Glen

Kameraman: Alan Hume

### Titulková sekvence

Opět můžeme vidět postupy známé z předchozích bondovek. Reálně natočení polonahé dívky, siluety kolážované s dalšími grafickými prvky. Velice zajímavě je tentokrát využito ultrafialového svícení a fluorescentních barev na tělech modelek.



Kromě úvodních titulků film bohužel nic nového ve vývoji stylu kamery nepřinesl. Neobsahuje rovněž ani žádnou vyloženě chybně natočenou scénu, která by stála za hlubší rozbor.

## The Living Daylights (1987)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 2.39:1 na barevný negativ, distribuční kopie byla klasický pozitiv.

Stopáž: 2h 10m.

Režie: John Glen

Kameraman: Alec Mills

### Alec Mills

Britský kameraman narozený r. 1932 v Londýně, většinu profesního života pracoval jako švenkr. Roku 1969 jako švenkr debutoval také na bondovce On Her Majesty's Secret Service a na této pozici pracoval i na několika dalších filmech s 007. Zajímavostí je, že s kameramanem Alanem Humeem jako švenkr natočil i Hvězdné války VI: Návrat Jediho (1983) a roku 1987 se právě v bondovce The Living Daylights ujal hlavní kamery. Do své bondovské kinematografie přidal o dva roky později ještě Licence To Kill (1989). V roce 1993 pak pod vedením režiséra Johna Glena ještě natočil film Kryštof Kolumbus a po delší pauze pak v roce 2001 završil svou kariéru opět pod stejným režisérem prací na snímku The Point Men. [17]

### Titulková sekvence

Tentokrát již velice slabé titulky, které recyklují již mnohokrát opakované zpracování. Titulkům chybí výraznější nápad či ústřední motiv. Většinou vidíme nikterak nápaditě barevně nasvícená těla dívek a jednoduché prolínačky bez propracovanějších koláží či jiných grafických prvků. Tyto titulky bych zařadil bohužel k těm nejméně povedeným.





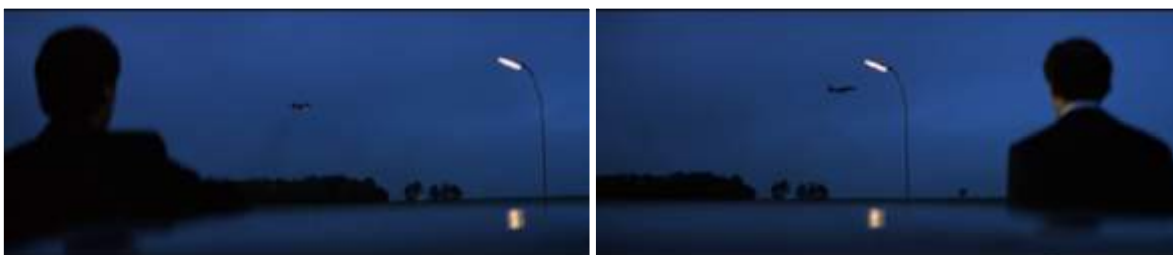
## Svícení

Film vzhledem k předchozím zkušenostem kameramana Alec Millse není příliš nápaditý, světla nevyjímá. Je jakýmsi mixem poměrně starých kameramanských řešení a relativně moderního pojetí. Předpokládám, že to bylo dáno především praxí, díky které Mills postupně dosáhl až na post hlavního kameramana a filmu tak chybí výraznější koncepce. Občas jsem měl pocit, jako bych sledoval nějakou z prvních bondovek, jindy naopak byla kamera naprosto současná a v dané době moderní.

Ve filmu tak například můžeme vidět velice zastaralý způsob řešení zhasnutí v místnosti, které působí velice zcizujícím dojmem. Nejspíše i nepřilíživě všímavého diváka musí tato světelná změna vyrušit. Nejprve máme místnost osvětlenou pocitově centrálním osvětlením a stolní lampou (obr. 1), následně postava v druhém plánu zhasíná, obraz se na okamžik ponoří do poměrně věrné noční atmosféry (obr. 2), avšak ta je vzápětí rozbita, jelikož se pokoj opět rozsvítí, tentokrát do filmové imitace noční atmosféry (obr. 3).



Výborné mi naopak přišlo toto řešení záběru pomalu letící stíhačky, kdy máme naprosto čistý prostor téměř pouze s přirozeným osvětlením soumraku a pouliční lampy (jen s lehkým dosvícením postavy).



Ačkoliv je celková obrazová konzistence filmu horší, tak záběr s velbloudy (obr. 1), který jinak v rámci sekvence atmosférou vybočuje, působí sám o sobě velice zajímavě. Na obr. 2 pak vidíme záběr navazující. Ačkoliv ten je rovněž v protisvětle a podexponovaný, stylizaci se nepodařilo udržet.



### Pohyb kamery a rámování

Jako jedno z mála zajímavějších řešení nabízí scéna, kdy Bond nasedne ke dvěma dívkám do kabrioletu. Neměnný záběr z kamery připevněné vzadu na voze je poměrně dlouhý a vše se odehraje bez stříhu či švenku, což působí v záplavě standardních stříhů osvěžujícím dojmem.



## Scénografie a tonalita

Opět se jedná o zvláštní mix současného a zastaralého stylu. Některé scény tak jako by vypadly celkovou atmosférou, zejména dekoracemi a sytým barevným pojetím z filmů točených o dvacet až třicet let nazpět, viz obě ukázky.



## Filmový trik

Vzhledem k roku vzniku a divácké náročnosti je poměrně zvláštní použití zadní projekce při scénách jízdy autem (obr. 1). O to uměleji působící, když o několik záběrů později stejná scéna pokračuje velice podobnými záběry z jízdy reálné (obr. 2).



## Licence to Kill (1989)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 2.39:1 na barevný negativ, distribuční kopie byla klasický pozitiv.

Stopáž: 2h 13m.

Režie: John Glen

Kameraman: Alec Mills

### Titulková sekvence

Poslední titulky, které vytvořil Maurice Binder. Ačkoliv opět kombinují prakticky všechny možné postupy z filmů předchozích a nejedná se o žádný převrat ve stylu ani zpracování, dynamika titulků je poměrně zdařilá a celkový dojem dobrý.



### Svícení

Stejně tak jako předchozí bondovka, je i tato sice řemeslně vcelku kvalitně natočena, avšak opět chybí celková soudržnost vizuálu. Ve filmu tak můžeme najít na jednu stranu poměrně civilně či atmosféricky věrně nasvícené interiéry, na druhou pak vyloženě starý studiový model ateliérového svícení. Některé scény využívají změkčujících filtrů a difuzního světla, jiné jsou naopak svícené tvrdě a film má trochu problém se stylově ukotvit.

Na těchto ukázkách můžeme vidět poměrně moderní způsob svícení s důrazem na přirozenou světelnou atmosféru.



Následující dvojice obrázků ukazuje dvě velice podobné scény. Vlevo můžeme vidět realistické pojetí svícení měkkým světlem ve směru od okna, vpravo pak tvrdé ateliérové svícení bez důrazu na logiku světla v prostoru.



Na zbylých obrázcích pak vidíme ukázky již velice zastaralého pojetí studiového svícení.





## Pohyb kamery a rámování

Ve filmu vidíme sice i záběry atmosférou připomínající filmy z padesátých či šedesátých let, ale můžeme narazit na naprosto moderní vizuál. Záběr je navíc natočen zpomaleně (vyšší snímkovou frekvencí) a působí velice efektně. Bohužel je však stylově naprosto odtržen od zbytku.



Poměrně zajímavě je použita subjektivizující ruční kamera sledující Bonda, který vchází do domu, kde objevuje mrtvou ženu jeho přítele. Bohužel je takto ruční kamera použita pouze v této scéně.



## Scénografie a tonalita

Film často i v tomto směru připomíná spíše první bondovky. Ať už se jedná o použití barevných palet ve scénách či celkovým zpracováním některých dekorací.



## Filmový trik

Zde si v několika scénách tvůrci rovněž pomohli klasickými trikovými postupy. Např. trik s perspektivou při iluzi helikoptéry vlétající pod obří poklop (obr. 1 a 2) či ne příliš zdařilou zadní

projekcí (obr. 3), která kontrastuje s následným akčním záběrem reálné akce Timothy Daltona lezoucího po cisterně (obr. 4). Akční scény jsou natočeny velice dobře a skvěle zpracované jsou např. exploze, ať už s velice dobře zpracovaným realistickým modelem na obr. 5, tak ty v reálném měřítku. Tlaková vlna v záběru na obr. 6 dokonce roztřásla i kameru, což divákovi zprostředkuje sugestivní pocit výbuchu.



## VI. Léta devadesátá a nové milénium

Začátek devadesátých let se samozřejmě nesl v duchu nové geopolitické situace po rozpadu sovětského bloku. První bondovka nového stříhu s Piercem Brosnanem v hlavní roli se však ještě stále odehrává na pozadí konce studené války.

Dlouhá pauza mezi Licence To Kill (1989) a Goldeneye (1995) byla způsobena zejména produkčními neshodami a hledáním nového způsobu podání tohoto akčního žánru. Timothy Dalton počátkem devadesátých let ze série definitivně odešel, ačkoliv dle smlouvy s ním produkce původně počítala ještě na několik dalších dílů. Nahradil jej, pro mnohé diváky jeden z nejlepších představitelů Bonda, Pierce Brosnan. Ten vrátil Bondovi lehkost a vtip, který byl vlastní především Seanu Connerymu.

Téměř každý nový díl je od devadesátých let svěřen novému tandemu režisér-kameraman. Výjimkou je spolupráce dvojice Cambell-Méheux, která natočila bondovky Goldeneye (1995) i Casino Royale (2006). Rovněž režisér Sam Mendes, který natočil bondovky Skyfall (2012) a Spectre (2015), pokaždé však s jiným kameramanem. Jedná se o velice prestižní příležitost a autorská dvojice je často vybrána kromě předchozích zkušeností mj. i na základě současného kurzu. Téměř každý nový díl tak nese prvky různého rukopisu, což je pro diváka vždy zajímavé.

Na scénu vizuální postprodukce a filmového triku se pomalu, ale jistě začaly dostávat počítačové efekty, které se každým rokem zdokonalovaly a nové bondovky i v tomto ohledu samozřejmě musely držet krok s rostoucí konkurencí. Vznikaly takové akční trháky jako Mission: Impossible (1996), Skála (1996), Pátý element (1997) či dnes již kultovní Matrix (1999). Všechny tyto snímky samozřejmě výrazným způsobem posunuly laťku diváckého očekávání a vůbec pojetí moderního akčního žánru. Bondovky se však dokázaly s touto konkurencí měřit a doposud platí, že filmy s 007 patří mezi jedny z vůbec nejzásadnějších akčních filmů své doby s obrovským diváckým zájmem.

Po nástupu Daniela Craiga do hlavní role v roce 2006 ve snímku Casino Royale zaznívaly obavy a divácká averze z obsazení hlavní postavy. Po uvedení filmu se však všechny obavy rozptýlily. Nový Bond sice už nebyl ten vtipný a uhlazený, vzezřením spíše připomínal padoucha z bondovek starších, avšak celé sérii tato zásadní změna pomohla znovu nastartovat zájem o značku a přivedla do kin zástupy nových fanoušků.

## Goldeneye (1995)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 2.39:1 na barevný negativ, distribuční kopie byla klasický pozitiv.

Stopáž: 2h 07m.

Režie: Martin Campbell

Kameraman: Phil Méheux

### Phil Méheux

Doposud aktivní kameraman narozený r. 1941 ve Velké Británii. Jako hlavní kameraman působí od r. 1976, mezi jeho známější díla patří např. seriál Profesionálové (od r. 1978) a ve světě velkého filmu se proslavil právě bondovkou Goldeneye. Ačkoliv se jedná o jednu z nejpovedenějších a nejúspěšnějších bondovek vůbec, Méheux dokázal překročit svůj stín, když po deseti letech dostal druhou příležitost u bondovky Casino Royale (2006), která byla ještě úspěšnější, a dokonce nominována za nejlepší kameru v r. 2007 na cenu Bafta. Jeho bondovky vynikají nejen velice dobře zpracovanými světelnými atmosférami, ale celkovou moderní a dramatickou kamerou. Patří rozhodně mezi mé nejoblíbenější kameramany celé série s 007. [18]

### Titulková sekvence

S novým designerem úvodních titulků přišla konečně i revoluce v jejich zpracování. Celá pasáž výborně kombinuje záběry reálně nasnímané akce a 3D vizuálu, to vše je pak protkáno dalšími vrstvami efektů a v kombinaci s úvodní písní Tiny Turner dává vzniknout surreálné a velice působivé podívané. Po předchozích, již několikrát opakovaných postupech, toto působí jako zjevení.





## Svícení

S první bondovkou nové dekády konečně přišla i naprosto zásadní změna v pojetí kamery. Ve filmu již prakticky nenarazíme na scénu, která by vizuálně působila zastarale. Phil Méheux nastavil již od začátku filmu styl, který držel po celou dobu, a až na několik málo trikových scén s modely či klíčovacím pozadím, je film perfektně zpracovaný. Co již od první chvíle z hlediska světla upoutá, je vysoký důraz na realističnost světelných atmosfér, a přitom se samozřejmě stále jedná ve většině případů o scény svícené. Pouze již moderním stylem, kdy na sebe světlo nepatřičně neupozorňuje. Některé scény jsou přitom svícené prakticky noirovým způsobem, avšak tak rafinovaně, že stále působí přirozeně. Tvrdé svícení je nahrazeno výrazně měkčím, i hlavní světlo bývá často difuzní a dává tak scénám příjemnější kresbu.



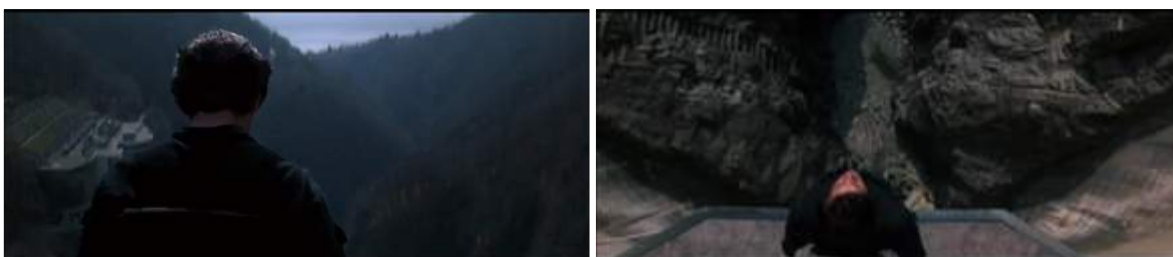
Zde je pak několik ukázek vyloženě až noirových šerosvitů.



### **Pohyb kamery a rámování**

Kamera zde velice přirozeně střídá stativ, jízdu, jeřáb, steadicam či ruční kameru. Rovněž samozřejmě celou paletu dotváří i záběry letecké, carmounty aj. Dle povahy scén je vhodně vybrán ten způsob, který je pro danou situaci nejdramatičtější a nejlépe zachytí snímanou akci, aniž by diváka tyto změny stylu jakkoliv rušily.

Zde je například ukázka naprosto skvělého jeřábového záběru. Začíná jako pomalý zdvih za zády herce, postupně odhaluje propast vodní elektrárny pod ním, a když je v absolutním nadhledu, způsobujícím až závrať, herec skáče dolů.



Na dalších dvou ukázkách je pak použití ruční kamery při dlouhé jednozáběrové scéně. Kamera vždy sleduje akci a vybírá si vždy to, co diváka nejvíce zajímá. Kamera je silně motivovaná, tzn. ve chvíli, kdy se herec někam pohne či podívá, kamera toto následuje, což opět umocňuje napětí scény.



Ukázka podobného principu, opět jednozáběrová scéna s ruční kamerou, tentokrát však výrazně akčnější pojetí s rychlými pohyby, či spíše strhy.



Další je pak dlouhý steadicamový záběr s propracovanou vnitřní montáží, kdy se postavy i kamera přemísťují v prostoru. Vidíme tak několik různých velikostí záběrů a umístění postav spojených díky promyšlené choreografii. Tento způsob práce s kamerou je samozřejmě pracnější a na přípravu takového záběru je potřeba více času, avšak ve výsledku může spojení několika záběrů do jednoho celkově čas ušetřit a pro diváka je takové záběrování atraktivní.



### Scénografie a tonalita

Tonalita mnoha scén je spíše temnější s minimem výrazných barevných prvků. Používá střídavě vybraných odstínů a barevným laděním se snaží o realističnost. Obraz často sklouzává skoro až k monochromatické paletě.



Některé scény jsou však stylizované v duchu starších bondovek, jedná se o stylizaci decentní a velmi dobře provedenou, takže i ta zapadá do zbytku filmu a nepůsobí odtrženě. Naopak funguje jako určitý most mezi starou a novou vizualitou.





## Filmový trik

Vzhledem k roku vzniku snímku máme možnost vidět určitý předěl ve vývoji a zpracování filmového triku a kombinaci jak analogových, tak digitálních postupů. Na obrázcích 1 až 3 je pak rovněž použito klíčovacího pozadí, záběry nejsou bohužel příliš přesvědčivé a klíčování působí poměrně uměle. Na třetím obrázku je pak klíčování doplněno o digitální kompozici plamenů v prvním plánu.

Rovněž se ve filmu stále poměrně hojně používá model, většinou zpracovaný velice detailně, avšak najdou se i výjimky. Např. model družice působí vyloženě zastarale a vykreslení naší mateřské planeta v těchto záběrech vypadá spíše jako Neptun (obr. 4).



Oproti tomu počítačovým trikem obohacené záběry působí velice dobře, jako ukázkou jsem vybral několik záběrů z noční trikové scény, kde je skvěle zpracované modré jiskření.



## Tomorrow Never Dies (1997)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 2.39:1 na barevný negativ, distribuční kopie byla klasický pozitiv.

Stopáž: 1h 59m.

Režie: Roger Spottiswoode

Kameraman: Robert Elswit

### Robert Elswit

Robert Christopher Elswit je americký kameraman. Narodil se r. 1950 v USA. Vzdělával se na prestižní University of Southern California. Svoji kariéru začal jako operátor kamer pro vizuální efekty pro firmu Apogee Productions Inc.

Touto bondovkou prorazil do elity kameramanů. Elswit byl vždy zastánce černobílých filmů, film Dobrou noc a hodně štěstí, žurnalistické drama s Georgem Clooneym, za které dostal nominaci na Oscara, natočil na černobílý materiál. O dva roky později přišel absolutní vrchol jeho kariéry, a to film Až na krev. Za svůj špičkový výkon dostal cenu Akademie, a tím pádem vyšplhal na vrchol pomyslného žebříčku. Známy je i pro filmy ze série Mission: Impossible. Robert Elswit dosud patří mezi nejuznávanější kameramany. [19]

### Titulková sekvence

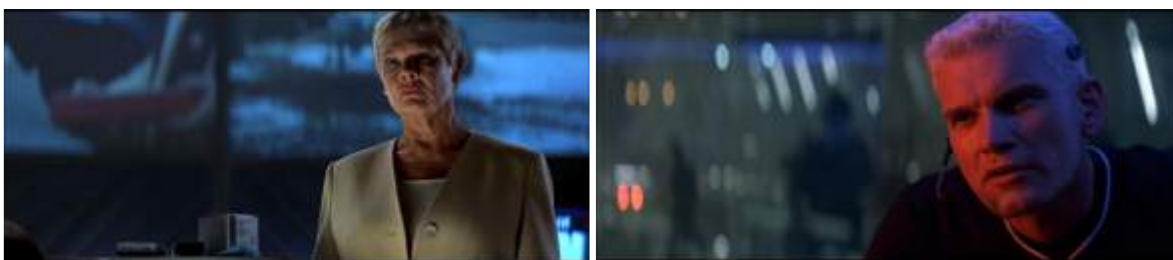
Už s první bondovkou nové dekády se konečně objevilo nové pojetí ve zpracování titulků a druhá bondovka s Piercem Brosnanem v hlavní roli to jen potvrdila. Titulky jsou naprosto odlišné od předchozích a kombinují celou škálu nápadů, jejichž realizace byla samozřejmě umožněna vývojem počítačové grafiky a postprodukčních technik. Koláže tentokrát obsahují převážně animované prvky, pracují opět s 3D objekty kombinovanými s 2D prvky. Jedním z ústředních motivů je rentgen, který prostupuje postavami i objekty, takže máme možnost např. nahlédnout do útrob zbraně během nabíjení, výstřelu apod. Nápadů je v celé sekvenci tolik, že by určitě vydaly i na více filmů, uvádím proto pouze několik ukázek.



## Svícení

Dá se říci, že kameraman Robert Elswit navázal na moderní vizuál Phila Méheuxe v bondovce Goldeneye (1995), avšak vnesl do něj přeci jen trochu odlišnou stylizaci. Daleko častěji pracuje s rozptýleným světlem a difuzními atmosférami, které dotváří za pomoci kouře. Oproti Méheuxovi pak má tvrdší podání světla, často používá výrazné kontrastní poměry světla ve scéně a pracuje i s výrazně barevně stylizovaným světlem. Difuze kouře sice celkově obraz výrazně změkčuje, avšak základní svícení je často poměrně tvrdé s výrazným bočním či kontrastním světlem.





## Pohyb kamery a rámování

Kamera je ve filmu velice akční, využívá opět celou škálu možností, avšak nesetkáme se zde prakticky téměř vůbec s kamerou ruční. Nejvíce jsou používány stativové záběry a jízdy. Akční scény jsou opět skvěle nasnímány, s ještě větší dynamikou. Na obr. 1 a 2 můžeme vidět začátek a konec krátkého záběru, který však využívá důmyslně tzv. dutch angle (naklopení kamery). Ve chvíli, kdy Bond udeří zlosyna, se kamera kácí s ním k zemi. Na obr. 3 a 4 pak vidíme zase začátek a konec záběru, kdy kamera rychlou jízdou kopíruje Bondův smyk pod letadlem.



Zde jsou ukázka dalšího prvku, který často pomáhá tempu scén. Jízda, která se vzdaluje před Bondem, avšak o něco pomaleji, než je jeho chůze, takže se Bond dostává blíže a do podhledu kamery. Pohyb a rámování kamery tak dodává i obyčejné chůzi rázem daleko větší náboj a dramaticnost. Podobně dynamizující jízdy jsou zajímavým novým prvkem, který můžeme vidět i v současných akčních filmech.



### Scénografie a tonalita

V rámci několika scén se vrátila i o něco výraznější barevná stylizace, než tomu bylo ve filmu předchozím, zejména použití syté červené a modré. Opět však nepůsobí nepatřičně a uměle, jelikož je vždy poměrně logicky použita vzhledem k povaze scény. V mnoha scénách je samozřejmě barevná paleta umírněnější.



### Filmový trik

Dva roky vývoje digitální postprodukce jsou na tomto filmu velice dobře vidět. Stačí např. porovnat digitálně vytvořenou družici na obr. 1 s modelem družice v předchozím filmu. Zde již vypadá daleko věrohodněji a rovněž Země působí autenticky. Na obr. 2 pak můžeme vidět střelu s plochou drahou letu, tentokrát opět vytvořenou digitálně a když ji porovnáme se střelami, které byly použité v bondovce *Never Say Never Again* (1983), jedná se opravdu o radikální posun směrem k realističnosti.



Jak dalece během dvou let pokročila kvalita klíčování a digitálních efektů pak můžeme vidět na následující scéně volného pádu, která kombinuje záběry reálné i klíčované.



## The World Is Not Enough (1999)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 2.39:1 na barevný negativ, distribuční kopie byla klasický pozitiv.

Stopáž: 2h 08m.

Režie: Michael Apted

Kameraman: Adrian Biddle

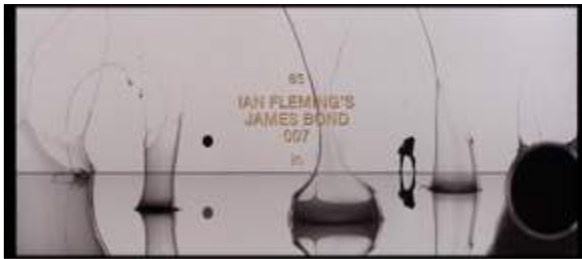
### Adrian Biddle

Narodil se r. 1952 v Londýně. Na začátku kariéry jakožto talentovaný plavec a potápěč pracoval jako podvodní kameraman mj. už i na bondovce *On Her Majesty's Secret Service* (1969). Dále pak pracoval v reklamní agentuře Riddleyho Scotta, a když se Scott rozhodl dát na filmovou dráhu, vzal si Biddlea s sebou. Začínal jako klapka na filmu *The Duellist* (1977) a poté už jako ostříč na filmu *Alien* (1979). Následně se opět vrátil k reklamě jako kameraman. Po úspěšné kampani pro Apple v roce 1984, nazvané rovněž 1984 a režírované Scottem si ho tento režisér přizval na film *Aliens* (1986), což byla jeho premiéra na pozici celovečerního hlavního kameramana.

V roce 1991 byl nominován na Oscara za film *Thelma a Louisa*. Jeho posledním filmem pak byl *V jako Vendeta* (2005), Biddle bohužel zemřel na konci stejného roku na srdeční zástavu. [20]

### Titulková sekvence

Během prvních vteřin vypadají titulky velice zajímavě řešené, zejména bílé pozadí s padajícími kapkami jakési černé dehtové vody se rozbíjejí o hladinu, avšak vzápětí se atmosféra mění na velice abstraktní barevnou koláž a postupně se začínou barvy a abstraktní tvary mísit už příliš divoce. Ačkoliv je základní nápad velice povedený a tekuté postavy vytvořené počítačovou grafikou jsou velice působivé, v kombinaci s velice divokými barevnými kombinacemi působí příliš psychedelicky a nelibě.



## Svícení

Biddle navázal celkovým vizuálem na předchozí dva filmy s 007, nicméně můžeme dobře dokumentovat odlišný způsob pojetí některých scén.

Na první ukázce vidíme svícení interiéru za použití kouře a rozptýleného světla. Zde bychom v zásadě nenašli příliš rozdílů od předchozího filmu, avšak můžeme si všimnout, že ačkoliv v prvním záběru je směr hlavního světla zleva, při protihledu směr hlavního světla skočí tzv. přes ozvu, tedy jde z opačného směru. Biddle toto obecně příliš neřeší a logikou světla v prostoru se nikterak důsledně nezaobírá. Do určité míry to může vycházet z jeho předchozích zkušeností natáčení reklam, kdy jde samozřejmě především o co nejkrásnější záběry. Málokdy v reklamě vidíme nějakou delší a souvislejší akci, kde by bylo potřeba tuto světelnou logiku dodržovat.



Rovněž poměrně zvláštním způsobem pojal např. tuto scénu. V pokoji sice svítí stolní lampičky a za oknem je jakýsi pokus o atmosféru soumraku, avšak žádná z těchto skutečností není příliš zohledněna ve svícení. Na obr. 1 vidíme Bonda nasvíceného pocitově asi od okna, hlavní světlo je poměrně tvrdé a celkově záběr tímto ateliérovým svícením připomíná první Bondovky. Na dalších záběrech pak vidíme jakési všudypřítomné světlo, možná by se dalo říci, že se jedná o centrální osvětlení, které není v záběru nikde vidět, ale charakter světla úplně neodpovídá ani tomu. Vidíme



např. postavu ženy blízko lampičky, která je zde však pouze pro scénografický efekt a na světelnou atmosféru nemá prakticky žádný vliv.



Podobně je pojatá i tato scéna, kdy bychom mohli mít velice dramatickou situaci s lampou zavěšenou nad pokerovým stolem, avšak ve scéně je opět rozsvíceno jakési centrální osvětlení, které tuto atmosféru rozbíjí. V bližším záběru pak navíc vidíme poměrně ploše nasvíceného herce, kdy je světlo vcelku neurčitě rozptýlené a bez zajímavějších poměrů kontrastu na tváři i v záběru celkově.



Poslední je ukázka dvou záběrů exteriéru domu, mezi kterými je ve filmu pouze krátký záběr spící ženy. První záběr je nasvícen výrazně do modra, po chvilce se stříhneme do dalšího záběru exteriéru tohoto domu, který je však svícen jinak a záběr působí trochu matoucím dojmem.



## Pohyb kamery a rámování

Jako první ukázkou jsem si vybral scénu, která zpracováním připomíná úvodní sekvenci z první "Bronsnanovky" Goldeneye, kde Bond skáče z přehrad. Zde podobným způsobem kamera na jeřábu sleduje jeho seskok z balkonu. Zejména na velkém plátně je pak výsledný efekt a pocit závratí samozřejmě ještě umocněn.



Ve filmu se často objevuje nový prvek, kterým je kamera zasažená vodou, ohněm či dalšími předměty. Pomáhá to opět diváka více vtáhnout do akce a navodit tak sugestivnější dojem. Na první dvojici obrázků vidíme Pierce Brosnana, který velkou část akčních scén hrál osobně. Následují pak dvojice obrázků s dalšími ukázkami tohoto principu.



Dalším zajímavý prvkem filmové řeči je pak kamera, která rychlým strhem předbíhá danou akci či odhaluje prostředí. Zde můžeme vidět tento princip použitý při scéně akční honičky. Vidíme vyběhat

Bonda s dívkou, kamera se strhne o 90 stupňů, aby zachytila v posledních zlomcích sekundy prchajícího zlosyna a následně vbíhá Bond s dívkou a běží za ním. Opět zajímavý prvek, kterým se dynamizují scény.



### Filmový trik

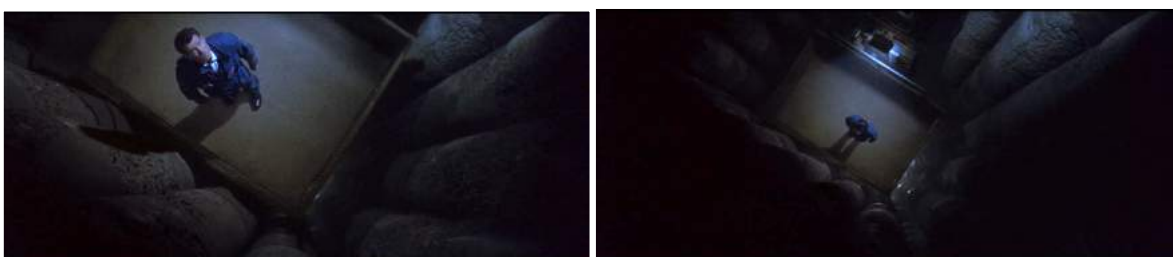
Znovu je hojně použito digitálních efektů, které opět pokročily o něco kupředu. Na prvním záběru vidíme ukázkou jakéhosi rentgenového vidění skrze Bondovy brýle. Na druhém pak iluzi holografické projekce. Vše je vytvořeno za pomoci kombinace reálné akce s digitální kompozicí 3D objektů.



Rovněž je použito digitální kompozice s použitím klíčovacího plátna a několika vrstev nasnímané akce. Na obr. 1 a 2 můžeme vidět tři nezávisle natočené plány. Popředí s oknem, následně samotnou akci a za ní pak pozadí s vodou a krajinou. Tyto tři plány byly následně postprodukčně spojeny do výsledného záběru. Výsledek je poměrně zdařilý, avšak měřítkem dnešní digitální postprodukce působí přeci jen trochu nedokonale.



Zde použití podobného principu. Tentokrát byla živá akce natočena nejspíš bez zeleného plátna a následně byla tato akce postprodukčně vložena do 3D scény. Odjíždějící výtah s Bondem pak díky zachované sbíhavosti perspektivy mohl být realizován jednoduše, pouze postupným zmenšováním natočené akce.



## Die Another Day (2002)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 2.39:1 na barevný negativ, distribuční kopie byla klasický pozitiv.

Stopáž: 2h 12m.

Režie: Lee Tamahori

Kameraman: David Tattersall

### Titulková sekvence

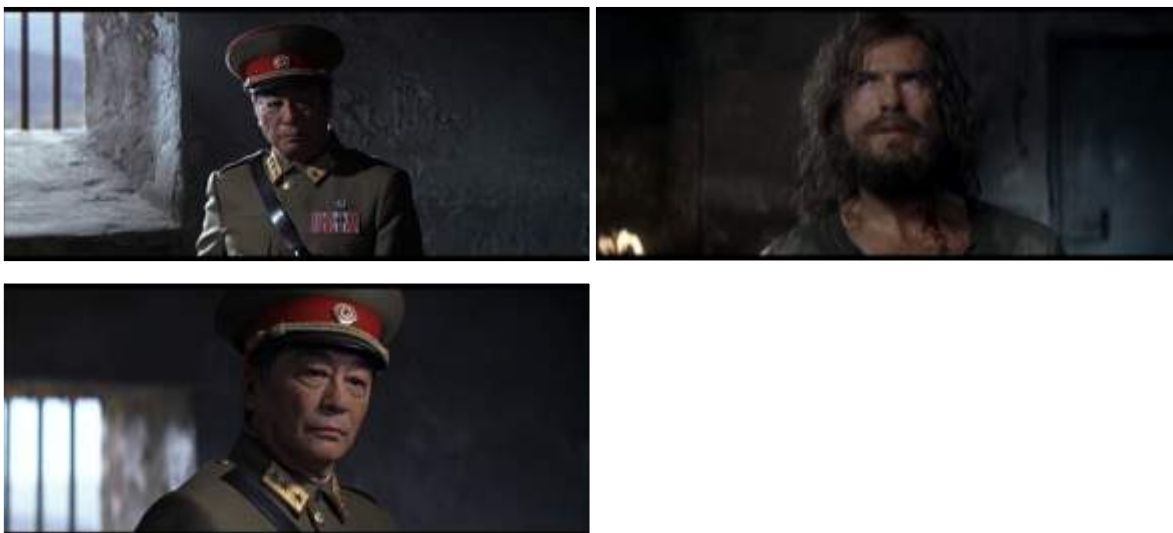
Tentokrát je ústředním motivem slunce či oheň a led. Opět se jedná převážně o 3D grafiku s občasnými výjevy z filmu. 3D záběry se snaží navodit pocit realističnosti např. i díky použitím rozostření hloubky pole, simulující snímání objektivem. Zpracování není špatné, avšak celková soudržnost titulků je horší, v kombinaci s nepříliš vhodně zvolenou skladbou zpěvačky Madonny tak výsledek působí trochu rozpačitě.



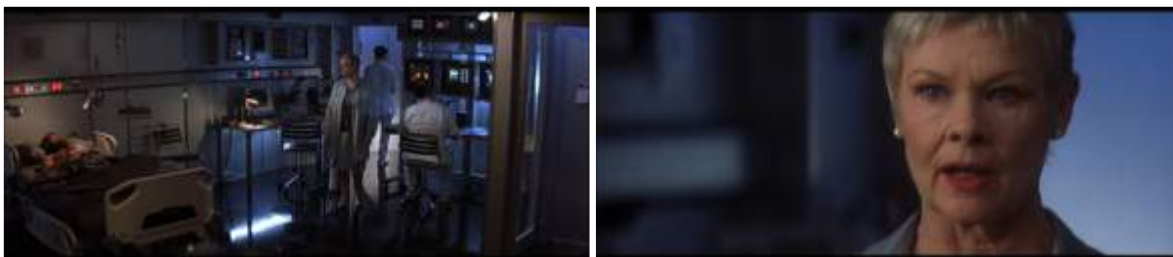
### Svícení

Oproti předchozímu filmu je zde kladen o něco větší důraz na světelnou logiku, ačkoliv jsou scény velice často výrazně stylizované. Osobně se mi tato stylizace líbí a svícení působí propracované, byť má výsledný obraz typicky hollywoodský charakter a občas je tonalita během barevných korekcí až příliš upravená.

Ne vždy je však charakter prostoru důsledně respektován. Na prvních dvou obrázcích můžeme vidět světelnou stylizaci, která působí přirozeně vzhledem k rozmístění postav a světelného zdroje. Při střihu na další záběr (obr. 3) však již vidíme, že je tvář vojáka naprosto nesmyslně výrazně osvětlena, prakticky ještě s větší intenzitou, než je tomu u Bonda na obr. 2, který je přitom otočen čelem k oknu. V rohu za Bondem sice můžeme pozorovat pár mihotajících se svíček, avšak charakterem ani teplotou tomu světlo na tváři vojáka rozhodně neodpovídá.



Zde je ukázka typicky hollywoodského stylu, kdy máme kombinaci teplých a chladných světelných zdrojů v rámci jedné scény.



Podobně laděnou scénu pak můžeme nalézt později ve filmu.



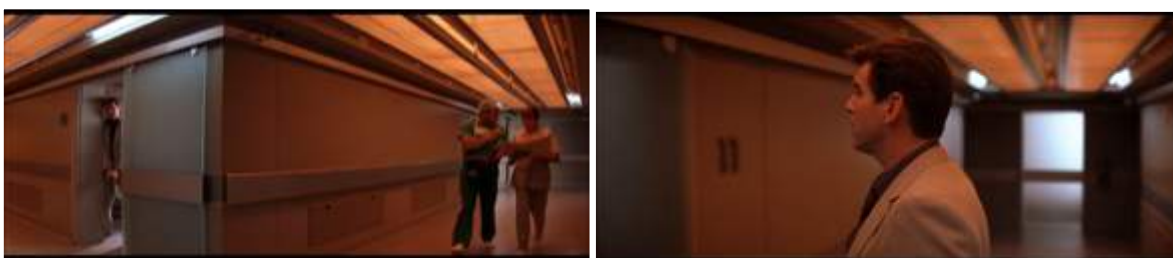
Atmosféra následující scény se mi zdála jako jedna z nejlepších. Svícení přes okna, resp. rolety v nenásilné kombinaci s dalšími světly, kouřem a teplou barevnou korekcí, vytváří velice autentický pocit kubánského interiéru.



Zde je obdobným způsobem svícena výrazně stylizovaná scéna. Hlavní světlo jde od okna, na zdi pak vidíme malou lampičku, která však umístěním i charakterem světla odpovídá bočnímu osvětlení na tváři staršího herce.

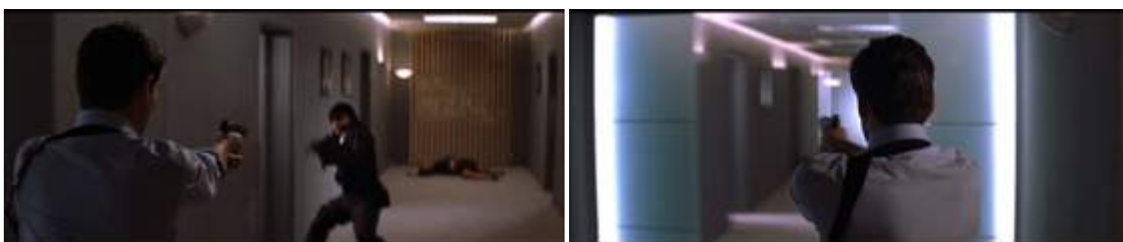


Zde pak opět ukázka s kombinovanými teplotami světelných zdrojů. Výrazně a nezvykle teplé měkké horní světlo kontrastuje s několika málo chladnějšími zdroji, výsledný obraz pak nepůsobí monochromaticky, ačkoliv výrazně nižší teplota světla obrazu dominuje.



### **Pohyb kamery a rámování**

Jedním z originálních řešení pohybu kamery je tento pohled přes záda Bonda. Jedná se o začátek a konec jednoho záběru, kdy se kamera přesouvá za zády Bonda souběžně s jeho otočením o 90 stupňů. Opět velice dobrý nápad pro zdynamičtění akční scény.

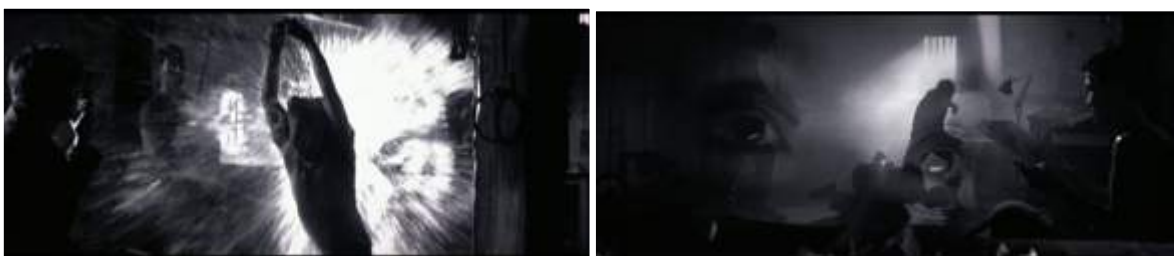


### Scénografie a tonalita

Celková tonalita je ve filmu často výrazně stylizovaná mj. i díky pokroku digitální barevné postprodukce. Na začátku filmu tak můžeme vidět výrazně desaturovaný obraz, který pomáhá navodit ponourou atmosféru na severokorejské základně. První scéna je více laděna do teplejších odstínů, zbytek úvodních scén je pak v odstínech chladných.



Pro bondovky doposud netypicky pak můžeme ve filmu najít i černobíle stylizovanou sekvenci mučení.



Prakticky všechny slunečné denní scény odehrávající se na Kubě jsou pak zbarveny do výrazně teplých tónů.

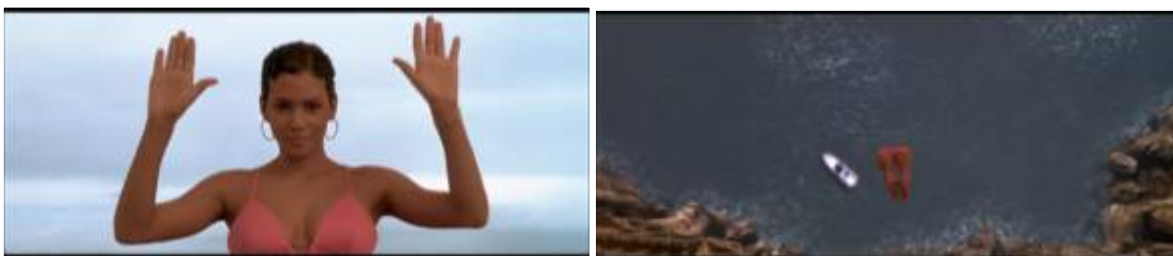




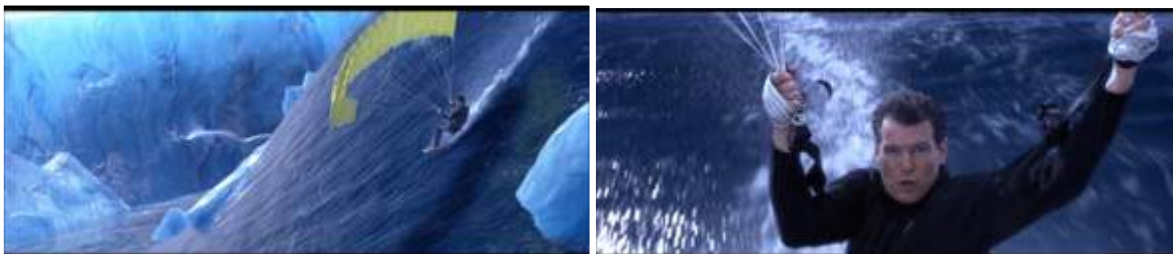
## Filmový trik

Vzhledem k vývoji digitální postprodukce byla velká část akčních scén realizována jako CGI (computer-generated imagery), česky přeloženo jako počítačem generovaný obraz. Tvůrci se tím bohužel nechali trochu unést, a ačkoliv v tehdejší době mohly tyto scény působit velice moderně, mnohé efekty bohužel velmi rychle zestárly a z dnešního pohledu působí již vyloženě nepovedeně. Více jako animovaný film, než pokus o reálný obraz.

Na první ukázce můžeme vidět herečku, která se vrhá do vln. Je to podobný typ záběru, který jsem již rozebíral v předchozím filmu či v Goldeneye. V obou případech to však byly reálně natočené záběry, které patřily k těm nejzajímavějším v celém filmu. Zde je celý záběr vytvořený v počítači a působí jak pohybem kamery, tak pohybem a zpracováním postavy a prostředí velice uměle.



Rovněž pak celá CGI scéna Bonda surfujícího na obří vlně působí z dnešního pohledu již velice zastarale.



Některé efekty však byly zpracovány velice precizně, tyto trikové scény nezestárly a vypadají velice dobře i po letech. Můžeme tak vidět např. zpomalený záběr zastřeleného padoucha, ve kterém se najednou zjeví postava Q, prochází normální rychlostí stěnou i skrze postavu a zastaví se až u kamery. Následně zjistíme, že se jednalo o simulaci bojové situace, kterou měl Bond puštěnou v brýlích virtuální reality.



Tato jednoduchá scéna je rovněž velice dobrá. Kamera je na pomalé jízdě a na prázdné drezíně se objeví postupným skládáním před Bondem vůz. Na obr. 4 pak můžeme vidět použití tohoto maskovacího efektu ještě v další scéně, kdy vůz přijede do záběru a Bond z něj následně vystupuje. Opravdu velice dobře zpracovaný trik.



Některé počítačové modely pak již dosáhly naprosto skvělé úrovně, jak je možné vidět na těchto záběrech družice, která již působí velice realisticky.



## Casino Royale (2006)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 2.39:1 na barevný negativ, distribuční kopie byla klasický pozitiv.

Stopáž: 2h 24m.

Režie: Martin Campbell

Kameraman: Phil Méheux

### Titulková sekvence

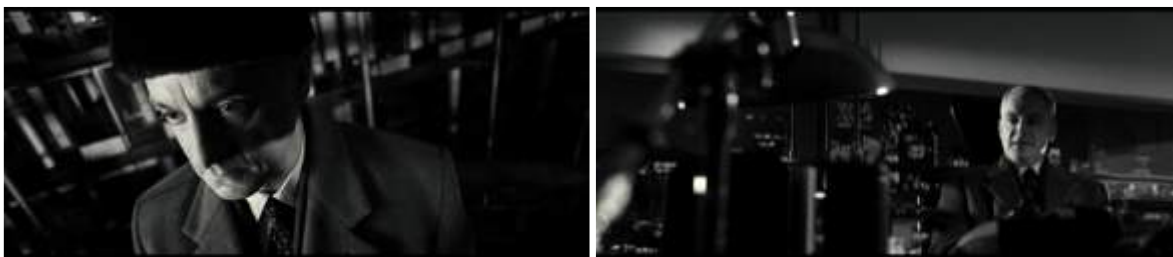
Úvodní titulky se opět navrátily k čistšímu a jednoduchému stylu. Ačkoliv nekopírují žádný z předchozích filmů, nesou si v sobě hravost prvních bondovek. Ústředním motivem jsou symboly hracích karet a zbraně. Jedná se prakticky o první titulky, které nezobrazují ženy. Využívají 3D grafiky, ale vykreslované v 2D, takže působí spíše jako plošková animace. Grafika je velice dobře barevně i kompozičně laděná.



### Svícení

Celkový obrazový styl by se dal popsat jako poměrně surový. Ačkoliv je opět výrazně stylizovaný, nese v sobě prvky velice civilního svícení, kdy záběry nejsou vždy a za každou cenu dokonalé a líbivé. Rovněž film občas využívá noirových postupů, jindy kamera připomíná téměř dokumentární styl.

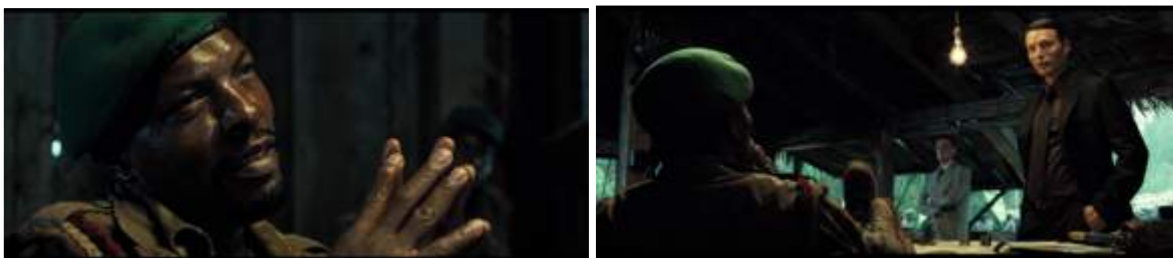
Zpracování vizuálu je totiž po všech stránkách naprosto famózní a jedná se o naprosto přelomový díl v celé sérii. Ve filmu již chybí ona ironická nadsázka a stává se z něj spíše thriller moderního ražení s velice propracovanou režii s důrazem na hereckou akci, které kamera bezpochyby maximálně možným způsobem pomáhá. Film se nebojí pracovat s celou paletou výrazových prostředků kamery, díky čemuž neustále něčím překvapuje. Hned na samém úvodu je použito velice netypicky černobílého obrazu a tradičního noirového svícení.



O malou chvíli později pak vidíme sekvenci stále ještě černobílých záběrů, avšak tentokrát je ruční kamera velice naturalistická, s přeexpozicí obrazu, téměř absolutním kontrastem a naprosto bez přikrášlení. Svícení je velice funkční, odpovídající povaze scény. Brutalita scény je zobrazena velice mrazivým a věrohodným způsobem, je naprosto nová a v bondovkách doposud nevídaná. Z Daniela Craiga jde nefalšovaný strach, což je pro diváka rovněž novinka. Mnoho scén je v této bondovce podáno velice surově a bez přikrášlení, přitom si film stále zachovává bondovské fluidum.



Zde pak ukázka jedné z dalších scén, charakterem světla odpovídající žárovce zavěšené v prostoru. Zároveň je ale sekvence velmi dobře dosvícená.



A zde pak ukázka noční atmosféry s rozsvícením, které působí rovněž velice přirozeně, ačkoliv je zdroj teplého světla schovaný atypicky za dekorací.



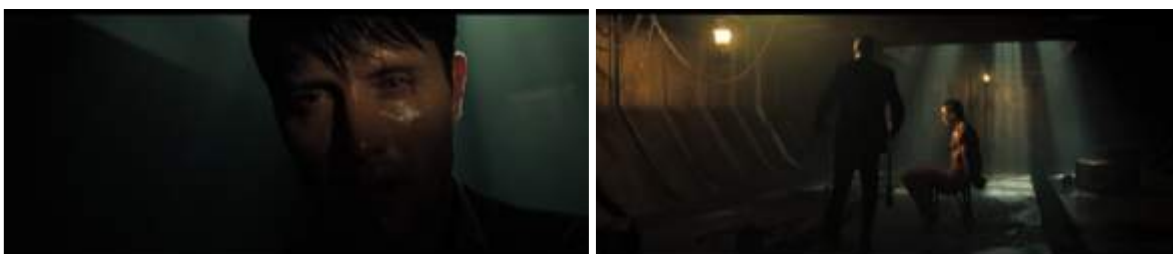
Dále pak dvě další ukázky užitých stylů svícení.



Zde je kamera spíše jakýmsi neo-noirovým způsobem v něčem opět podobná akční černobílé scéně z počátku filmu, velice hrubá, s tvrdým svícením.



V porovnání s touto scénou mučení, kde je svícení naopak klasicky noirové a více sedí pomalému tempu akce.



Při této scéně silně emoční scéně v koupelně je naopak použito velice měkkého horního světla.



### Pohyb kamery a rámování

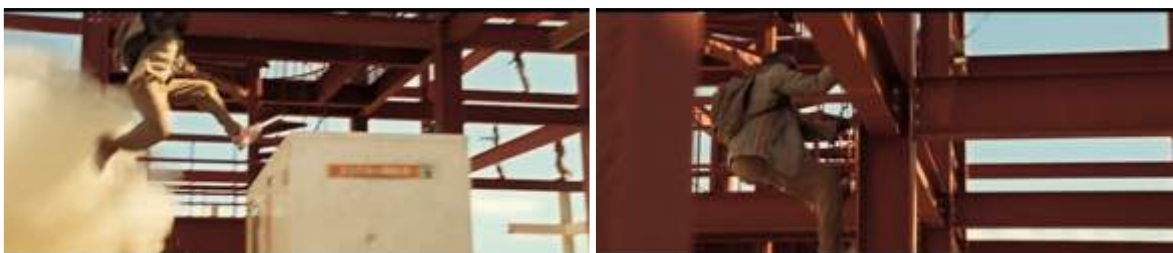
Casino Royale je v mnoha ohledech přelomový film nejen ve vztahu k předchozím bondovkám, ale rovněž co se týče objevování nových výrazových prvků akčního soudobého žánru. S naprostou samozřejmostí využívá úplně všech prostředků, které umístění či pohyb kamery umožňuje. Ne snad, že by toho předchozí bondovky rovněž nevyužívaly, ale až v tomto filmu je vše použito v takovém rychlém sledu a s takovou jistotou a precizností, že nezbyvá než smeknout. Dá se říct, že se na začátku filmu nadechnete a vydechnete až se závěrečnými titulky. Tempo okolo ústřední pokerové partie sice trochu poleví, ale napětí, se kterým jsou scény točené, stejně nenechá divákovi ani chvíli, aby se nudil.

Velká část scén se odehrává během honiček, které jsou v duchu tzv. parkouru. Je to nový způsob pohybu, kdy se běžec snaží o co nejplynulejší a nejrychlejší přemístění prostorem. Překonává velice neobvyklým, a přitom přirozeným způsobem překážky. Tomu bylo přizpůsobeno i snímání a pohyb kamery. Jedna ze záporných postav byla ztvárněna nehercem a zakladatelem parkouru Sebastianem Foucanem, který všechny akční scény točil sám a projevil se mj. jako velice nadaný herec. Daniel Craig pak mnohé tyto scény rovněž absolvoval sám, avšak ve složitějších situacích jej nahradil kaskadér.

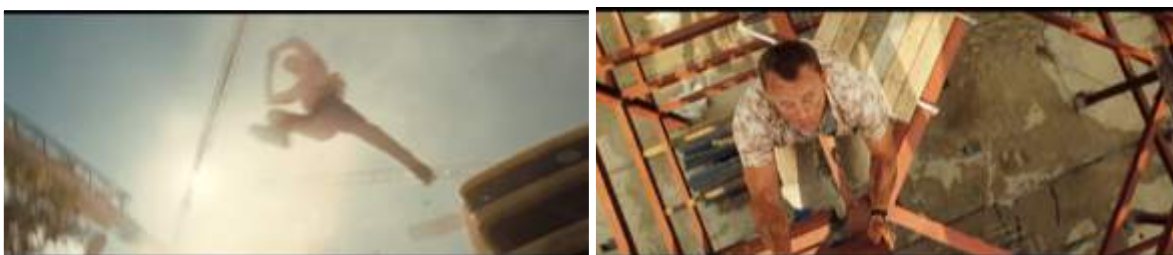
Zde například můžeme vidět jednotlivé fáze záběru, kdy herec přeskakuje plot, kamera jde přitom do protipohybu (odshora dolů) a celou dobu na něj švenkuje, tedy z nadhledu až do podhledu. Celý záběr je velice krátký a pohyb tudíž velmi rychlý, což ostatně platí pro většinu akčních záběrů ve filmu.



V dalším záběru kamera sleduje herce, který postupně skáče a šplhá po ocelové konstrukci.



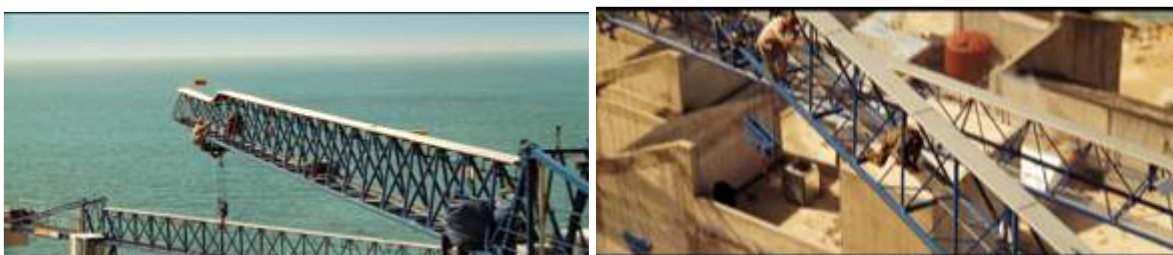
Velmi často je využíváno extrémních podhledů či nadhledů.



Zde kamera sleduje Bonda stoupajícího po jeřábovém háku, následně kamera přešvenkuje přes příhradovou konstrukci do jejího vnitřku, kde vidíme další postavu.



Velká část akce je pak snímána ze vzduchu.



Dechberoucí je pak i tento záběr, kdy subjektivní kamera kouká přes rameno herci, kterého následně vyruší Bond.



V tomto záběru je pak zajímavě řešeno vyústění akční scény, kdy dojde k výbuchu zlosyna. To však pozorujeme netradičně, pouze jako záblesk, který se mihne na tváři Bonda během této kamerové jízdy.

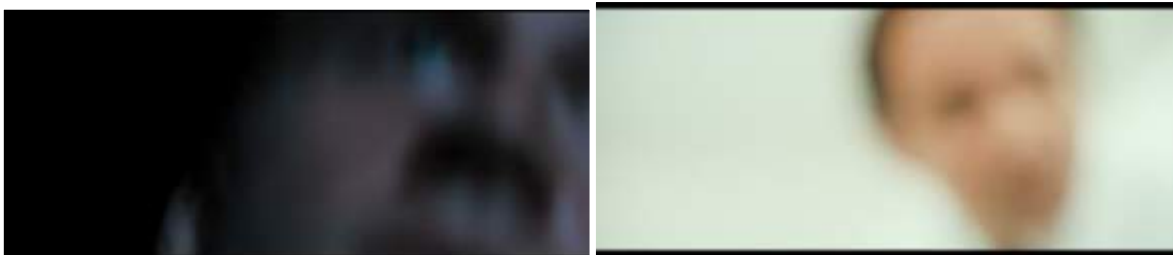


Velice zajímavě je pak zpracovaná celá sekvence, kdy Bond pozřel otrávený nápoj. Kamera se rovněž pohybuje se závratí, obraz je rozmazaný. Během následného pokračování scény v exteriéru pak svým charakterem a snímáním širokým ohniskem stále evokuje nevolnost.



Zajímavou subjektivní kameru pak můžeme vidět pohledem omráčeného Bonda taženého touto postavou či následně v nemocnici.



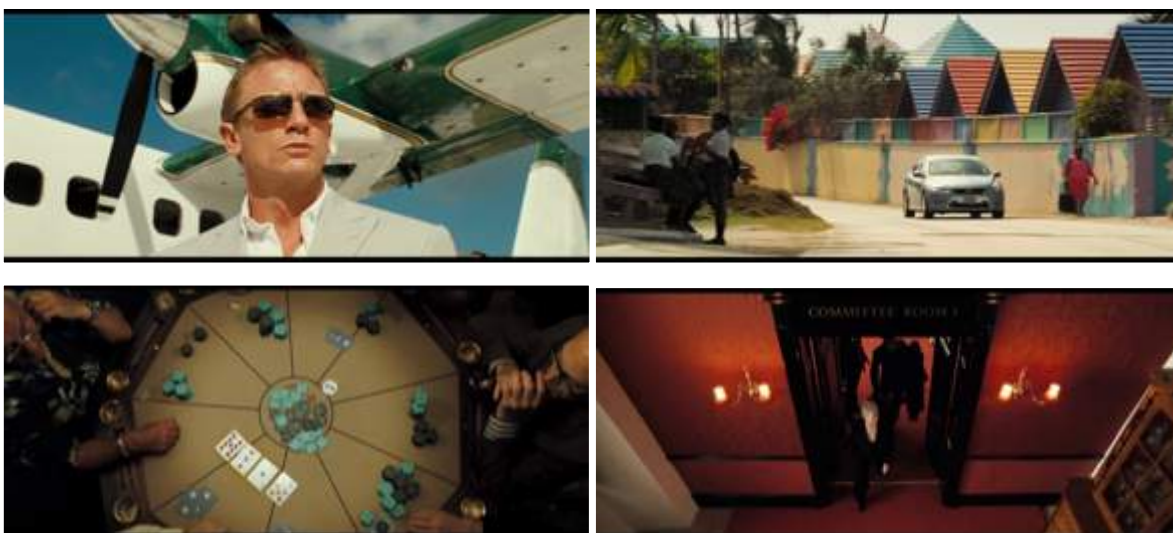


Skvělá je pak kamera během silných scén pod vodní hladinou. Samozřejmě nejen svým pohybem a rámováním, ale zejména světelným řešením.



### Scénografie a tonalita

Barevné ladění scén je spíše střídavější, více monochromatické. Můžeme však najít i takové, které mají výraznější barevnost. Opět uvádím několik ukázek.



### Filmový trik

Filmový trik ve filmu prakticky až na pár naprostých výjimek nenajdeme. Naprostá většina akce je totiž natočena reálně. Po předchozí bondovce protkané nekonečnými CGI scénami působí Casino

Royale v 21. století jako zjevení. Když vidíme skutečné herce skákat po jeřábech či utíkat před buldozerem, který drtí prostředí okolo nich, jedná se o nezapomenutelný divácký zážitek.

Asi jediným výraznějším trikovým záběrem je nepříliš povedená digitální kompozice na obr. 2., natočena na klíčovacím pozadí. Herečka není příliš přirozeně nasvícena a prostředí okolo ní včetně pozadí rovněž působí uměle. Naprosto se tak neváže se záběrem předcházejícím (obr. 1) natočeném při reálném západu slunce. Dokonce je velmi těžké poznat, že se jedná o tutéž herečku.



## Quantum of Solace (2008)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 2.39:1 na barevný negativ, distribuční kopie byla klasický pozitiv.

Stopáž: 1h 46m.

Režie: Marc Forster

Kameraman: Roberto Schaefer

### Roberto Scheafer

Přesné datum narození tohoto kameramana bohužel není známo, nejspíš koncem 50. let minulého století. Místo narození je New York. Od dětství tíhl k fotografii, jeho cesta k pozici hlavního kameramana však byla velice dlouhá. Nejprve působil jako fotograf, následně se mu podařilo pracovat jako asistent pro menší produkci, avšak když zjistil, že se nikam neposouvá, odjel zpět do New Yorku a následně do Evropy pracovat jako fotograf na volné noze.

Později se mu podařilo opět pracovat pro film, avšak nabídka byla na pozici filmové produkce. Jelikož potřeboval peníze, nabídku přijal. Po pěti letech však zjistil, že pro něj nikdy nebude místo v kamerové sekci, na které tak čekal a opět odešel. Později se souhrou okolností dostal na pozici švenkra a operátora steadicamu pro větší produkce. Odtud již byla cesta k hlavní kameře otevřená. Jeho prvním větším snímkem byla komedie Čekání na Guffmana (1996), známý je však např. pro filmy Stranger than Fiction (2006) či právě Quantum of Solace či Kite Runner (2007). Je dvorním kameramanem režiséra Marca Foster, se kterým natočil většinu celovečerních snímků. [21]

### Titulková sekvence

Opět využívá kombinace 3D grafiky a 2D vizuálu. Ústředním motivem je tentokrát slunce a poušť, ze které se formují ženské postavy. Titulky vynikají velice příjemnou tonalitou pracující s barevnými gradienty. Cele zpracování je opět špičkové a znovu naprosto originální.



## Svícení

Oproti Casino Royale je svícení opět o něco více stylizované v klasickém hollywoodském duchu. Ačkoliv se spoustou akčních scén blíží surovému stylu dílu předchozího, posun ke standardnějšímu světelnému modelu je znatelný. Např. na první ukázce vidíme dva záběry, kde zejména Bondova tvář je viditelně stylizovaná použitím více světelných zdrojů.



Zde pak na prvním obrázku můžeme vidět scénu dosvícenou shora od zábradlí, záběr tak trochu charakterem připomíná starší způsob ateliérového svícení. Na obr. 2 pak ne úplně šťastné použití spodního světla na tvář herečky, které je nelichotivé. Vzhledem k povaze scény však záměrně vybrané, aby postava působila přísněji. Bylo naštěstí použito velice měkké světlo, což herečce trochu pomáhá.



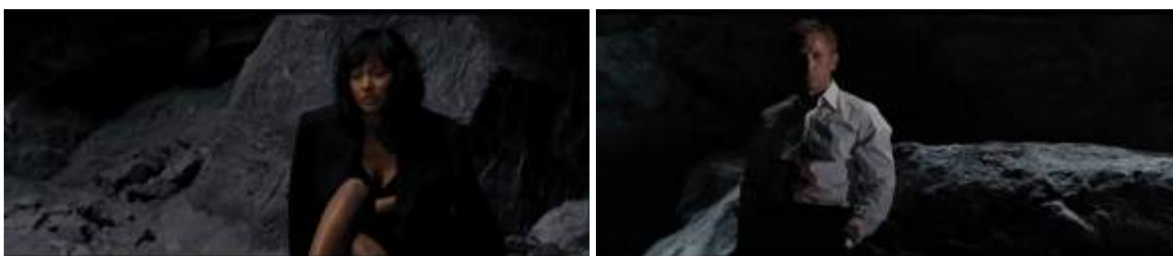
Zde pak vidíme dva záběry ze scény, kde je v bližším záběru herečka nasvícena velice měkkým hlavním bočním světlem v kombinaci s lehkým měkkým doplňkem.



Na této ukázce můžeme vidět použití osvědčené kombinace studeného a teplého světla v záběru.



Poslední je pak ukázka stylizovaně svícené noční jeskyně, kdy je poměrně netypický jak charakter, tak i poměrně neutrální barevná teplota světla.



## Pohyb kamery a rámování

Tempo filmu je již od prvního momentu naprosto ohromující, často se během jedné vteřiny vystřídá i několik záběrů. Celkově úvodní akční scéna připomíná spíše rapid montáž, kdy je divák naprosto vtažen do situace. Téměř každý záběr je přitom jiný, málokdy se záběry opakují. Celá sekvence působí velice naturalisticky, veškeré kolize a dramatické situace jsou nasnímány opravdu s velkým umem. Celá sekvence začíná ve velkých detailech kombinovaných se záběrem, kdy se kamera postupně přibližuje k horskému tunelu a následně začne scéna honičky samotné. Vybral jsem pouze malý zlomek záběrů použitých ve scéně.



Tento způsob rychlého záběrování včetně paralelního střihu akcí a zejména pak divoká ruční kamera jsou společným jmenovatelem prakticky všech akčních scén ve filmu. Rámování je z velké části spíše pokusem udržet danou akci v záběru, z čehož je vytvořen celkový styl. Když si člověk film pouští snímek po snímku, málokdy se podaří najít takovou část záběru, která by nebyla rozmazána pohybovou či jinou neostrotí. Nutno říci, že tento zběsilý způsob snímání však, ačkoliv není příliš uchopitelný při rozložení na jednotlivé záběry, velice dobře funguje jako celek.



Zajímavým způsobem v neakční scéně je například řešen tento záběr, kdy se z objektivní kamery stává subjektivní pohled Bonda po pokoji.



### Scénografie a tonalita

Ladění scén je poměrně desaturované, často působící až monochromaticky, výjimečně se v nějaké scéně objeví výraznější barevná plocha či prvek. Celkové barevné ladění filmu je kombinací pískového nádechu a chladnější modré.



### Filmový trik

Do bondovek se s Quantum of Solace opět vrátil filmový trik. Tentokrát už výhradně digitální. Provedení již nepůsobí tak uměle a v některých scénách si divák nejspíš triku ani nevšimne, jako je tomu u prvního záběru, kdy Bond dopadá na střechu auta. Zkušený divák pozná, že se jedná o klíčovaný záběr, zejména díky rozdílnému světlu na Bondovi a nepřírozené hloubce ostrosti, avšak záběr je tak krátký, že do celé scény zapadne vcelku bez povšimnutí.



Na této ukázce pak můžeme naopak vidět záběr pádu Bonda a zlosyna, kdy už je trikovost scény přeci jen viditelnější. Opět se jedná o kombinaci reálné akce snímané na klíčovacím pozadí a CGI prostředí. Druhá polovinu záběru, tedy celý pád a dopadnutí, je pak již celá vytvořená na počítači, takže ani postavy už nejsou natočeny reálně.



Zde je pak počítačem vytvořený výbuch a roztříštění skleněných tabulí, vše působí velice realisticky.



Naopak v této poslední ukázce, kdy jsou použity různé trikové postupy, ať už se jedná o klíčované pozadí či digitální modely, je opět poměrně dobře viditelný zásah počítačové postprodukce.







## Skyfall (2012)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 2.39:1 digitálně na kamery Arri Alexa (převážně verze Studio).

Stopáž: 2h 23m.

Režie: Sam Mendes

Kameraman: Roger Deakins

### Roger Deakins

Tohoto kameramana asi nemusím dlouze představovat, jedná se o jednoho z těch vůbec nejznámějších a nejúspěšnějších.

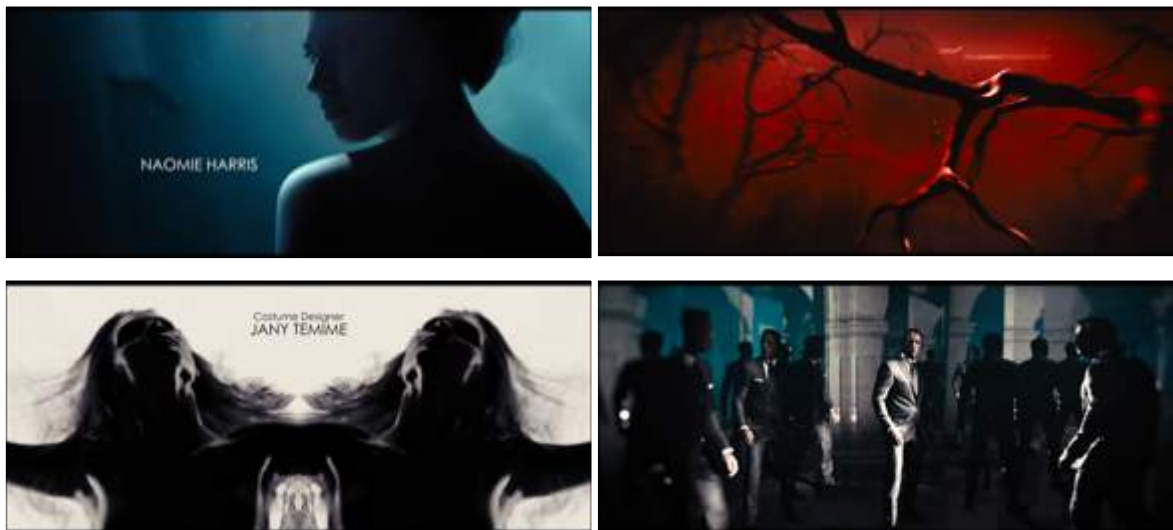
Na cenu Akademie celkem jedenáctkrát nominovaný Roger Deakins je již dlouhá léta znám svým citem pro strhující záběry. Narodil se 24. května 1949 v britském Torquay. Lásku k umění zdědil zřejmě po své matce-herečce. Již od mládí se věnoval malování a není proto divu, že studoval obor grafický design na Bath School of Art and Design. Během studií však objevil kouzlo fotografie a rozhodl se přestoupit na prestižní National Film and Television School.

Krátce po promoci se Roger Deakins začal věnovat kameře. Začal prací u dokumentárního filmu, kterému se věnoval až do 80. let 20. století. Poté se jeho pozornost přesunula k celovečerním filmům. Stále však tvořil filmy omezené spíše pro britské publikum. První spoluprací s americkým režisérem se stal snímek Měsíční hory z roku 1990, kterým se dostal do povědomí tvůrcům i v USA. Přelomovým bodem v kariéře se mu však stala spolupráce s bratry Coenovými a to na filmu Barton Fink. Dá se říci, že po první úspěšné spolupráci se Roger Deakins stal jejich dvorním kameramanem. Za kameru se postavil u téměř všech jejich filmů.

První nominaci na cenu Akademie obdržel v roce 1995 za snímek Vykoupení z věznice Shawshank. Poté se na nominační listině jeho jméno objevovalo pravidelně. V roce 2018 konečně prolomil dlouholetou smůlu a získal zlatou sošku za snímek Blade Runner 2049 (2017). Do dnešní doby čítá Deakinsova filmografie více jak padesát titulů nejrůznějších žánrů. [22]

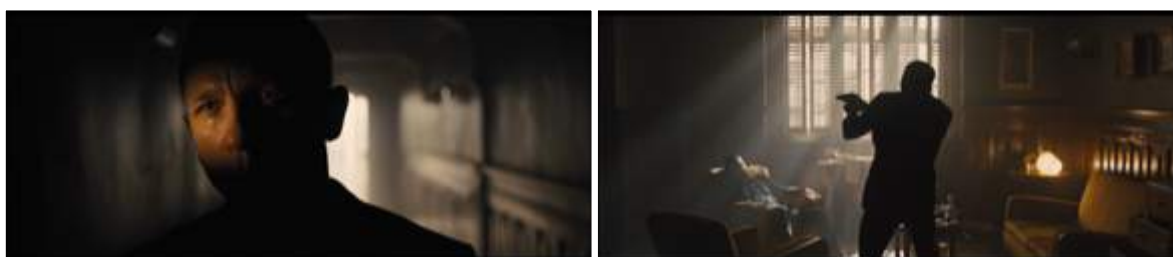
## Titulková sekvence

Opět se jedná o originální a velice působivé zpracování kombinující počítačovou grafiku s reálně natočenou akcí, tentokrát se však již rozdíl mezi reálem a počítačovými efekty natolik prolínají, že se jedná opravdu o kompaktní celek. Titulky začínají sérií výjevů pod vodní hladinou. V kontrastu s modrou pak je rudá barva krve a ohně.



## Svícení

Kameraman Roger Deakins má poměrně výrazný rukopis, který můžeme vidět i v tomto filmu. Obraz je velice sofistikovaný, každý záběr je světelně promyšlený do posledního detailu a vysoce stylizovaný, přitom působí stále přirozeně.



Deakins pracuje s velice měkkým světlem, přitom má výrazně kontrastní podání scén. Velice vhodně používá pro dokreslení atmosféry kouře, ale nikoliv jako manýru, vždy jen optimální intenzitu vzhledem k povaze dané scény.

Zde můžeme vidět atmosféry některých nočních interiérových scén.



Často využívá měkkého horního svícení.



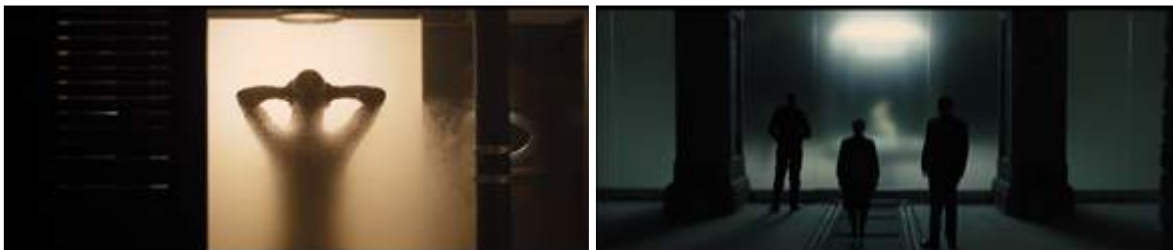
Některé scény rovněž využívají vysoce stylizovaného kontrastu teplého a studeného světla.



V této scéně se bravurně podařilo zachytit atmosféru temného kasina, skoro až navozující dojem, že se scéna odehrává o století dříve.



Zde pak ukázka změkčení obrazu za pomoci zamlženého či mléčného skla. Scény jsou rovněž natočeny s použitím minima světelných zdrojů, a přitom působí skoro až magicky.



Na závěr jsem si připravil ukázkou porovnání denní a noční atmosféry v témže prostředí.



A následnou proměnu obrazu během přiletu helikoptéry a rostoucího požáru.



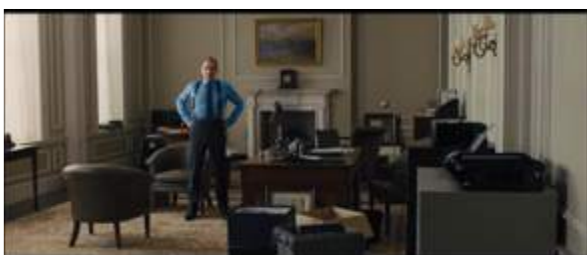
## Pohyb kamery a rámování

Kamera je zde z hlediska pohybu velice konvenční. Akční scény sice nepostrádají dramatickostí, ale zpravidla využívají velice jednoduchých a osvědčených prostředků jako jsou švenky, jízdy, kamerový zdvih či kameru ze vzduchu. Občas můžeme ve scénách vidět i ruční kameru, avšak nejen během akčních záběrů, někdy je použita velice subtilně i v klidných scénách. Výjimečně je použit nějaký netradiční způsob snímání, jako např. na obr. 2, kdy kamera klouže souběžně s hercem dolů po eskalátoru. Na moderní akční film je až nezvykle často také využito čistě statických záběrů, aniž by přitom film ztrácel tempo.



## Scénografie a tonalita

Vzhledem pokroku v digitální postprodukci se stále posouvají možnosti práce nejen s počítačovým trikem, ale i s tonalitou obrazu díky barevným korekcím. Kameraman Roger Deakins sice naprostou většinu práce odvedl již během natáčení samotného, ale jemné nuance, případně selektivní výběr barevné palety byly následně doladěny až během obrazové postprodukce. Ve filmu tak můžeme vidět jemně odstupňované barevné odstíny, ale i výraznější kontrasty. Obraz je celkově poměrně tlumený, až na pár výjimek v úvodu filmu se celý zbytek odehrává během pošmourného denního počasí, potemnělých interiérech či v noci.



## Filmový trik

Trikových záběrů je ve filmu velice poskrovnu. Jedná se o podobný koncept jako Casino Royale, tedy naprostá většina je natočena reálně. Jediné dva výraznější trikové záběry jsou asi tyto. Na prvním je Bond během akční sekvence honičky na motocyklech natočen před klíčovacím pozadím a dosazen digitální kompozicí. Obraz je však tak dobře upravený, že si toho divák nemá příliš možnost všimnout.



Druhým trikem je pak záběr na Javiera Bardema, tedy hlavního zlosyna, který si z úst vyjme protézu a následně tím odhaluje svou propadlou tvář se zkaženými zuby. Toto je opět naprosto perfektně vytvořený počítačový trik, který využívá kombinace reálně natočené akce a digitálního triku. Výsledek působí velice realisticky.



## Spectre (2015)

### Základní technické údaje

Film byl natočen ve formátu 2.39:1 kombinací filmové suroviny a digitální kamery.

Stopáž: 2h 28m.

Režie: Sam Mendes

Kameraman: Hoyte van Hoytema

### Titulková sekvence

Opět surreálním způsobem propojuje snovou počítačovou grafiku a reálně natočené záběry. Hlavním motivem je tentokrát chobotnice čili symbol organizace Spectre a Bondova minulost. Během titulků tak můžeme vidět i některé zásadní výjevy z předchozích filmů. Titulky se nesou v temném duchu převážně v chladných odstínech kombinovaných s ohněm.



### Svícení

Kameraman Hoyte van Hoytema zvolil velice tlumené ladění celého filmu, pracuje hodně s šerosvity a atmosférou by se dalo mnoho scén popsat jako noirových či neonoirových. Obraz vykazuje mnoho podobných znaků s předchozí bondovkou kameramana Deakinse, avšak Hoytema spíše volně navázal atmosférou a má svůj rukopis. Používá často rovněž velice měkkého světla, menšího kontrastu a expozičně se pohybuje v nižších hladinách. Na následujících ukázkách jsou záběry z vybraných scén.





Někdy svícení může připomínat starší bondovky, jako například v této scéně. Je to díky celkové stylizaci, ale i díky charakteru osvětlení místnosti.



Jindy pak stylem obraz připomíná spíše skandinávské drama.



Rozhodně je každá scéna pojata vždy velice zajímavě, a ačkoliv jsou jednotlivé scény často stylově různé, jako celek film drží výborně pohromadě.





### Pohyb kamery a rámování

Hned v úvodu filmu je v bondovkách doposud nevídaná věc, a to úvodní scéna působící, jako by byla natočena celá v jednom záběru. Kameraman si opět všimne, ve kterých místech byl šikovně ukrytý střih, ale i tak jsou v celé scéně pouze dva a rozhodně se jedná o skvělou choreografii všech složek.

Scéna začíná pohledem jeřábové kamery na obří loutku maškarního průvodu, následně se dostává za ni a klesá dolů mezi lidi, kde si všímá muže v bílém obleku. Po chvíli jej však opouští a přebírá si naopak muže v černém kostýmu kostlivce.



Tento pár pak sleduje až ke vchodu, kde se na chvíli pozastaví na plakátu akce. Zde je právě ukrytý první střih.



Kamera, nyní již na steadicamu, pokračuje s párem až do výtahu, a následně ke dveřím pokoje.



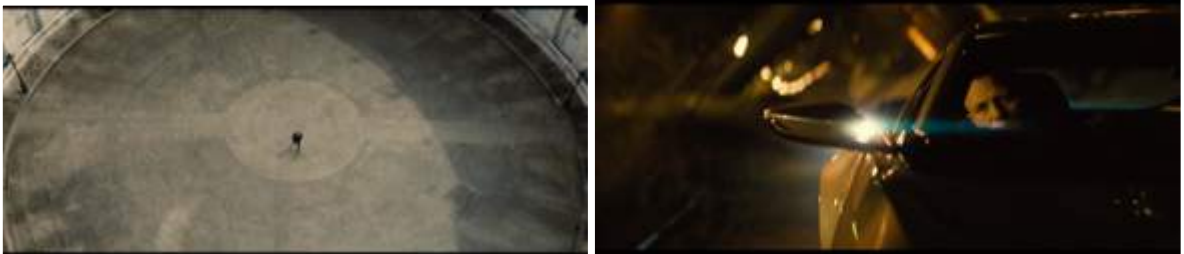
Bond sundává masku, nechává dívku a odchází oknem na římsu. Kamera během průchodu druhým oknem opět díky skrytému střihu mění způsob uchycení a tentokrát je znovu na jeřábu. Kamera jej následně sleduje až k úkrytu za zídkou, kde Bond tasí zbraň a kamera najíždí na okno.





Samozřejmě, že se nejedná o vyloženě nový způsob snímání, podobně byly natočeny dokonce celé filmy. Např. o rok dříve film *Birdman* (2014), potažmo filmy natočené opravdu pouze v jednom záběru jako experimentální *Timecode* (2000) či *Russian Ark* (2002). Bondovka je to v tomto směru však první. a tento záběr rozhodně úvodní část filmu zpestřuje o další prostředek filmové řeči.

Zde pak ještě ukázky zajímavých kopolizic.



### Scénografie a tonalita

Barevným laděním se film opět trochu podobá předchozí bondovce *Skyfall*. Zpravidla výrazně desaturovaný obraz s temnějším laděním. Barevnost se většinou pohybuje v rámci subtilní palety buď teplých nebo naopak až ocelově chladných tónů. Ve filmu až na úplné výjimky nenajdeme výrazné barvy. I ty, které ve scénách původně byly, jsou postprodukčně znesycené. Některé scény působí téměř monochromaticky.





## Filmový trik

V této bondovce je sice opět o něco více trikových sekvencí, ale i tak je s nimi poměrně šetřeno. Zde můžeme vidět digitální kompozici reálně natočené scény a digitálního výbuchu a následného pádu zdi domu.



Během scény bitky v helikoptěře je pak rovněž využito klíčovacího pozadí.



A zde pak můžeme vidět ukázkou 3D modelu letadla zakomponovanou do reálně natočeného záběru. Celková věrohodnost výsledné kompozice je pak na špičkové úrovni.



## VII. Závěr

Během těch několika týdnů, které jsem věnoval psaní své diplomové práce, jsem měl možnost dokonale poznat téměř tři desítky filmů s agentem 007, ve kterých se za více jak půl století vystřídala celá plejáda tvůrců i herců. Byl to svým způsobem výlet do dějin filmu samotného.

Bondovky jsou již dlouhá léta celospolečenským fenoménem a troufám si říct, že byste těžko hledali někoho, kdo by o nich alespoň neslyšel. Je to značka, přitahující k plátnu téměř až magicky stále nové zástupy diváků, a pro filmové tvůrce je to pak velice prestižní možnost, jak rozšířit svou biografii.

Ačkoliv filmy s Jamesem Bondem prošly velice dramatickým vývojem a z odlehčených akčních komedií se postupně přerodily v seriózní dramata, neztrácejí nic ze svého kouzla a pro diváka jsou pak vždy zárukou jedinečného a nevšedního zážitku.

Doufám, že díky mé diplomové práci měl její čtenář možnost lépe poznat vývoj tohoto žánru z hlediska celkového pojetí kamery a filmového triku, a že mu byla tato práce přínosem. Obrazová atraktivita bondovek je pro diváka totiž naprosto zásadní a snažil jsem se proto analyzovat a popsat vizuální prvky, které do velké míry pomohly úspěchu celé série. Mezi ty určitě patří celková exotičnost prostředí, ve kterém se hlavní hrdina pohybuje, typicky pohádková scénografie plná smyšlených i reálných vynálezů, všudypřítomné akční honičky, ale v neposlední řadě i jedinečné světelné atmosféry, nápadité rámování, kamerová choreografie a filmový trik.

Rozhodně však nesmíme zapomenout, že zejména bez příběhu, kvalitní režie, jedinečných výkonů herců, hudby a rytmického stříhu by se bondovky rovněž nikdy nestaly tak úspěšným celospolečenským fenoménem.

## VIII. Seznam užitych zdrojů

- [1] „*A licence to drive*“ [online]. Dostupné z:  
<http://jerrybuildsbricks.com/a-license-to-drive/>
- [2] KAMP, David, „*The Birth of Bond*“ [online]. Dostupné z:  
<https://www.vanityfair.com/culture/2012/10/fifty-years-of-james-bond>
- [3] „*Ted Moore*“ [online]. Dostupné z:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Ted\\_Moore](https://en.wikipedia.org/wiki/Ted_Moore)
- [4] „*Goldfinger (film)*“ [online]. Dostupné z:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Goldfinger\\_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Goldfinger_(film))
- [5] „*Bell Rocket Belt*“ [online]. Dostupné z:  
[https://jamesbond.fandom.com/wiki/Bell\\_Rocket\\_Belt](https://jamesbond.fandom.com/wiki/Bell_Rocket_Belt)
- [6] MIROKUKII, „*Freddie Young*“ [online]. Dostupné z:  
<https://www.csfd.cz/tvurce/74413-freddie-young/>
- [7] „*Michael Reed (cinematographer)*“ [online]. Dostupné z:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Michael\\_Reed\\_\(cinematographer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Reed_(cinematographer))
- [8] „*Live and Let Die (film)*“ [online]. Dostupné z:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Live\\_and\\_Let\\_Die\\_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Live_and_Let_Die_(film))
- [9] „*List of James Bond films*“ [online]. Dostupné z:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_James\\_Bond\\_films](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_James_Bond_films)
- [10] „*Claude Renoir*“ [online]. Dostupné z:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Claude\\_Renoir](https://en.wikipedia.org/wiki/Claude_Renoir)
- [11] „*Jean Tournier*“ [online]. Dostupné z:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Jean\\_Tournier](https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Tournier)
- [12] „*The Living Daylights*“ [online]. Dostupné z:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Living\\_Daylight](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Living_Daylight)
- [13] „*Alan Hume*“ [online]. Dostupné z:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Alan\\_Hume](https://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Hume)



[14] „*For Your Eyes Only (film)*“ [online]. Dostupné z:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/For\\_Your\\_Eyes\\_Only\\_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/For_Your_Eyes_Only_(film))

[15] „*Never Say Never Again*“ [online]. Dostupné z:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Never\\_Say\\_Never\\_Again](https://en.wikipedia.org/wiki/Never_Say_Never_Again)

[16] „*Douglas Slocombe*“ [online]. Dostupné z:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Douglas\\_Slocombe](https://en.wikipedia.org/wiki/Douglas_Slocombe)

[17] „*Alec Mills*“ [online]. Dostupné z:  
<https://www.imdb.com/name/nm0589893/>

[18] „*Phil Méheux*“ [online]. Dostupné z:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Phil\\_M%C3%A9heux](https://en.wikipedia.org/wiki/Phil_M%C3%A9heux)

[19] PLAYEASY, „*Robert Elswit*“ [online]. Dostupné z:  
<https://www.csfd.cz/tvurce/67270-robert-elswit/>

[20] „*Adrian Biddle*“ [online]. Dostupné z:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Adrian\\_Biddle](https://en.wikipedia.org/wiki/Adrian_Biddle)

[21] „*Roberto Schaefer*“ [online]. Dostupné z:  
<http://www.cinematographers.nl/PaginasDoPh/schaefer.htm>

[22] PÁNOVÁ, Pavla, „*Roger Deakins*“ [online]. Dostupné z:  
<https://www.csfd.cz/tvurce/66944-roger-deakins/>