

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média Kamera

Kamera

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**  
**AKTUÁLNÍ METODY SNÍMÁNÍ HRANÝCH FILMŮ**  
**David Hofmann**

Vedoucí práce: MgA. Tomáš Sysel

Oponent práce: MgA. Petr Koblovský

Datum obhajoby: 13. 9. 2019

Přidělovaný titul: BcA

Praha 2019

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

Film, Television, Photography and New Media  
Cinematography

**BACHELOR THESIS**  
**CURRENT METHODS OF SHOOTING NARRATIVE FILMS**  
David Hofmann

Thesis supervisor: MgA. Tomáš Sysel

Opponent: MgA. Petr Kobloušek

Defence date : 13.9. 2019

Title assigned : BcA

Prague 2019

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

**AKTUÁLNÍ METODY SNÍMÁNÍ HRANÝCH FILMŮ**

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

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

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

## **Poděkování autora**

Autor děkuje všem, kteří pomohli vzniku této práce. Jmenovitě jsou to MgA. Tomáš Sysel za vedení práce, Peter Zeitlinger ASC, BVK za poskytnutý rozhovor.





## **Abstrakt**

Bakalářská práce má za cíl promýšlet a popsat moderní nástroje, které formují současnou kinematografii a utváří nová východiska filmové tvorby. Předmětem práce je představit novou technologii a nástroje, které lze užívat jako nápomocné během příprav a samotného procesu natáčení. Nová technologie tak nabízí rozsáhlé užívání nástrojů, jako prostředků k vyprávění hraného filmu. Napříč novými technologiemi je stěžejní část práce věnována moderním metodám osvětlování, jakožto jednou z nejzásadnějších tvůrčích činností kameramana.

## **Abstract**

The aim of this bachelor thesis is to think about and describe modern tools that shape contemporary cinematography and create new starting points of filmmaking. The aim of this work is to introduce new technology and tools that can be used as a help during the preparation and the shooting process itself. The new technology thus offers extensive use of tools as a means of telling a feature film. Across the new technologies, the main part of the work is devoted to modern lighting methods, as the most important creative activity of a cinematographer.

## Obsah

<b>Úvod .....</b>	<b>10</b>
<b>1 Moderní aplikace usnadňující přípravy filmu.....</b>	<b>11</b>
1. <i>Aplikace nahrazující klasický režisérský hledáček.....</i>	<i>11</i>
2. <i>Aplikace sluneční kompas.....</i>	<i>15</i>
1.3 <i>Digitální fotoaparáty.....</i>	<i>16</i>
<b>2 Metody osvětlování hraných filmů.....</b>	<b>17</b>
2.1 <i>Subtraktivní metoda osvětlování (práce s přirozeným světlem).....</i>	<i>18</i>
2.2 <i>Příklady filmů natočených metodou přirozeného světla.....</i>	<i>21</i>
<b>3 Použití současných technologií při snímáních hraných filmů.....</b>	<b>26</b>
<b>Závěr.....</b>	<b>29</b>

## **Seznam použitého označování a zkratk**

ASC – Americká asociace kameramanů

ACS – Australská asociace kameramanů

AMC – Mexická asociace kameramanů

BVK – Německá asociace kameramanů

DSLR – Digitální zrcadlové fotoaparáty

LUT – Look Up Table

ND – Neutrální šedý filtr

*„Velkou nadějí pro mě je, že nyní vyšly tyto malé 8mm kamery a podobné věci a lidé kteří by normálně nemohli tvořit filmy nyní budou moct. A najednou víš, že jednoho dne nějaká malá tlustá holčička v Ohiu bude nový Mozart a natočí krásný film s malou kamerou svého otce. A jednou provždy bude zničena tzv. profesionalita filmů. A film se opravdu stane uměleckou formou.“<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, [dokumentární film], Directed by George Hickenlooper, Eleanor Coppola, Fax Bahr, USA, 1991.

## Úvod

V současné době jsme obklopeni vizuální kulturou sestávající z nepřehledného množství obrazových informací v podobě videí. Prudký vývoj technologií umožnil dostupnost nástrojů jako jsou mobilní telefony, tablety nebo digitální fotoaparáty, které mají schopnost zaznamenávat videa. Tento jev má silný přesah do filmové tvorby a zjednodušuje proces natáčení od příprav až po samotnou realizaci filmu. V textu jsou představeny metody a přístupy, které usnadní proces natáčení, příprav, komunikaci s režisérem a štábem.

Úvodní kapitola je věnována stěžejním nástrojům, které jsou značně užívány kameramany a filmaři obecně. Mezi nimi lze však nalézt i současné trendy na poli informačních technologií, jako jsou aplikace umožňující právě propojení již zmíněných chytrých telefonů a jím podobným zařízení. Ačkoliv jsou tato zařízení a jejich funkce významným nástrojem v současné tvorbě filmu, umožňují také nové přístupy v práci se světlem, která je významnou dovedností kameramana. S nástupem digitálních kamer se rozvinula metoda práce s přirozeným světlem. Postupně se tak proměňuje filosofie osvětlování filmových scén, což může značně zjednodušit a urychlit natáčení. Stále sílící trend je s odkazem na hlavní průkopníky metody přirozeného světla užívané v současné kinematografii podrobněji popsán v druhé kapitole.

V kontextu této práce lze mnohá z takových zařízení jako jsou smartphony, gopro a jím podobné kategorizovat do amatérských technologií. Přesto je lze plně využívat v hraném filmu, jako druhou kameru nebo dokonce hlavní. Svými rozměry a parametry mohou vytvářet novou estetiku obrazu, na kterou běžný divák není zvyklý. Právě tento jev vytváří určitý přesah vizuální kultury a čtení současného filmu oproti tradičním metodám. V poslední kapitole jsou uvedeny nestandardní technologie, které jsou stále častěji užívány v hraném filmu.

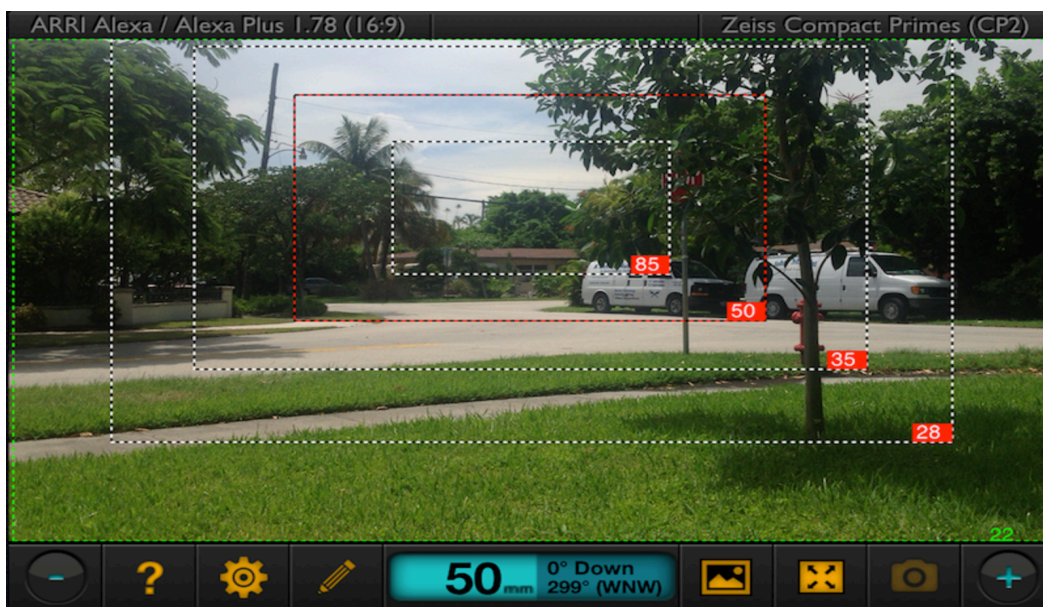
Cílem mé práce je promýšlet a popsat moderní nástroje, jež nepatrně formují současnou kinematografii a utváří nová východiska filmové tvorby. V textu jsou představeny významné osobnosti, díky kterým lze rozkrýt prozatím příliš neprozkoumané možnosti v profesi kameramana.

## 1.Moderní aplikace usnadňující přípravy filmu

Úvodní kapitola je věnována moderním nástrojům, které lze využít jak v přípravách, tak při realizaci hraného filmu z hlediska kameramanské profese. V následujících podkapitolách jsou postupně představeny některé z nástrojů. Jedná se zejména o aplikace pro mobilní telefony a tablety, které jsou nápomocné práci kameramana a respektují současné technologie. Poslední část je věnována digitálním fotoaparátům a jejich stále přetrvávajícím technologickým benefitům.

### 1.1 Aplikace nahrazující klasický režisérský hledáček

Nejrozšířenější aplikací tohoto typu pro filmové tvůrce je aplikace společnosti Chemical Wedding s názvem Artemis Directors Viewfinder, která nahrazuje klasický režisérský hledáček. Pomocí této aplikace můžeme pořizovat fotografie a videa v námi zvoleném obrazovém formátu. Požadovaný formát nastavujeme v jednoduchém uživatelském rozhraní aplikace, dle dílčích parametrů. Těmi jsou typ kamery, nastavení módu v kterém natáčí a výběr objektivů. Aplikace dokáže simulovat záběr v podstatě všech používaných jak digitálních, tak i filmových kamer v kombinaci s námi zvoleným typem objektivů. Jednoduše také můžeme měnit a upravovat ořezové značky známé pod anglickým názvem „*framelines*“.



Obr. č.1 - Screenshot Rozhraní aplikace Artemis.

Aplikace Artemis však má i svá uskalí, které se pojí s optikou mobilního telefonu nebo tabletu, která simuluje daný objektiv, takže nikdy neuvidíme záběr s hloubkou ostrosti filmového objektivu. Další problém nastává při vykreslení širokoúhlých objektivů, kdy objektiv mobilního telefonu či tabletu nemá dostatečnou ohniskovou vzdálenost, aby dokázal reprodukovat plně vykreslený záběr širokoúhlého objektivu jak vidíme na obrázku č.2.



*Obr.č.2 - Screenshot rozhraní aplikace Artemis (širokoúhlý objektiv)*

Společnost Chemical Weding, která uvedla na trh téměř před deseti lety dnes již masově užívanou aplikaci Artemis Directors Viewfinder představila v roce 2017 na veletrhu IBC režisérský hledáček Artemis Prime. Jedná se o klasický režisérský hledáček, kdy vkládáme objektiv do mountu viz. obrázek č.4. Takový systém je však obohacen o iPad, který dokáže simulovat kameru a její nastavení. V praxi nasadíme objektiv do PL nebo Panavision mountu a na iPadu zvolíme jaký formát chceme v zařízení zobrazit.





Obr. č.3 – Artemis Prime

System oproti klasickému analogovému režisérskému hledáčku umožňuje změnu obrazového formátu bez výměny matnice. Samozřejmě tím, že pracujeme přímo s objektivem vidíme i hloubku ostrosti, což u aplikace Artemis Pro logicky nebylo možné. Artemis Prime dokáže zobrazit jak sférické, tak i anamorfové objektivy na které jsme dříve museli používat speciální hledáček. Jednoduše máme jeden hledáček, který pokryje vše okolo Super 35mm formátu. Výrobce uvádí, že již pracuje na verzi pro velkoformátové kamery a objektivy. Artemis Prime samozřejmě umožňuje všechny funkce, které má aplikace Artemis Pro tj. nastavení ořezových značek, simulace různých Lut, přidávání virtuálních standinů nebo předmětů do záběru a zápis metadat. Z hlediska příprav kameramana na daný projekt i samotné natáčení se jedná o zcela revoluční nástroj. Oproti klasickému analogovému hledáčku mohou režisér s kameramanem současně záběr sledovat či nahrávat, což usnadňuje jejich vzájemnou komunikaci společně i s ostatními členy štábu. Při technických obhlídkách, kde kameraman již zpravidla ví na jaké objektivy bude točit, může zaznamenávat fotografie a videa přímo z lokace v daném nastavení kamery s hloubkou ostrosti. Zároveň mohou být tyto záznamy z lokace nápomocny v přesných kamerových parametrech s danými objektivy i jako vizualizace pro postprodukcii.

Na internetových stránkách výrobce najdeme i recenze kameramanů, kteří tento nástroj použili v praxi. Kameraman Sion Michel píše: „*Artemis Prime umožňuje kameramanovi skutečně spolupracovat s režisérem a štábem, a to jak při natáčení, tak při obhlídkách. Skutečně pomáhá prodat záběr spolupracovníkům, zejména těm, kterým je obtížné vizualizovat záběr a opravdu potřebují vidět rám. Artemis Prime je toho nejlepším nástrojem. Urychluje celý filmový proces.*“<sup>2</sup> K výhodám aplikace se také vyjadřuje Denson Baker ACS: „*Artemis Prime jsem použil při obhlídkách pro film Ophelia s celou sadou objektivů Hawk Anamorphic. To nám umožnilo být velmi přesní při plánování natáčení, což znamenalo, že jsme mohli pracovat rychleji a soustředit více kreativní energie při natáčení do jiných věcí.*“<sup>3</sup>



Obr.č.4 - Natáčení filmu potomci lidí.

---

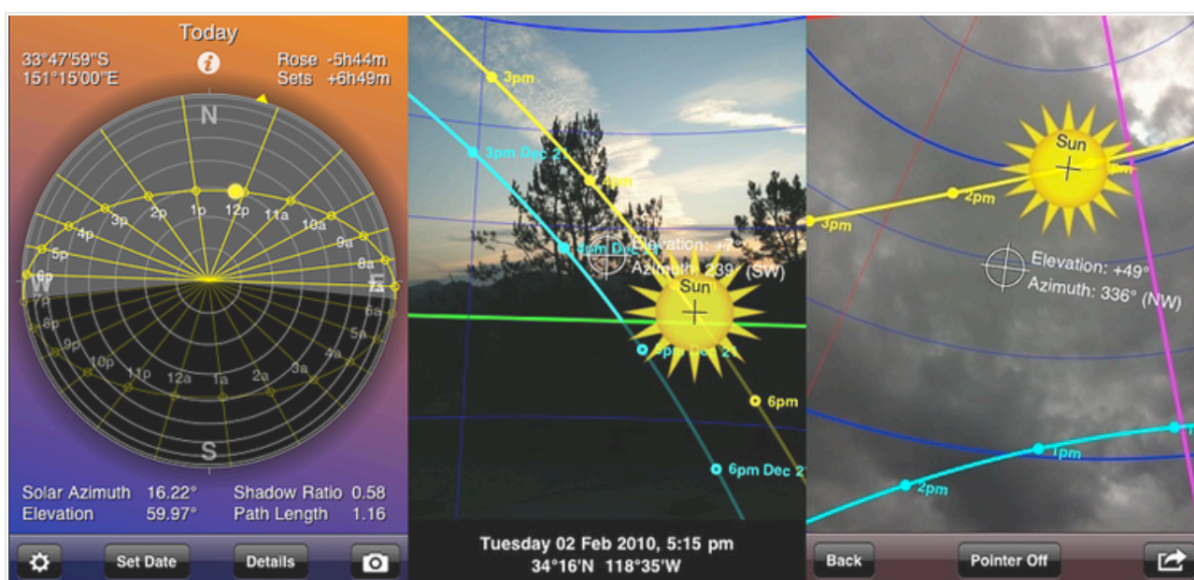
<sup>2</sup> Michael Sion, *Artemis Prime*, 2018, dostupné na: <https://www.chemicalwedding.tv/app%20Pages/artemisPrime.php> překlad David Hofmann, vyhledáno 20.7.2019.

<sup>3</sup> Denson Baker, *Artemis Prime*, 2018, dostupné na: <https://www.chemicalwedding.tv/app%20Pages/artemisPrime.php> překlad David Hofmann, vyhledáno 20.7.2019.

Výše uvedená fotografie obr.č.4 publikována v magazínu Americké asociace kameramanů zachycuje natáčení filmu *Potomci lidí*. Z fotografie je zřejmé, že tvůrci hledali podobné řešení jako je nástroj Artemis Prime již před lety. Na snímku vidíme, jak kameraman Emmanuel Lubezki ASC, AMC a režisér Alfonso Cuarón zkoumají záběr pomocí analogového hledáčku Arri vybaveného malou videokamerou pro kontrolu a záznam záběru. <sup>4</sup>

## 1.2 Aplikace Sluneční kompas

Nejrozšířenější aplikací tohoto typu mezi kameramany a také fotografy je aplikace Sunseeker. Aplikace je schopna simulovat přesnou polohu slunce pro kteroukoliv roční dobu, hodinu a lokaci. Takové informace můžeme zobrazit na kompasu, mapě nebo pomocí módu rozšířené reality viz. Obrázek č.5.



Obr. č.5 Rozhraní Sunseeker

Dále aplikace poskytuje kompletní informace o sluneční aktivitě na zvolené lokaci (východ slunce, západ slunce, zlatá hodina, modrá hodina atd.). Všechny výše uvedené informace jsou pro kameramana velice cenné a značně ulehčují plánování natáčení na lokaci. Kameraman tak může na základě přesných informací s asistentem režie jednoduše sestavit natáčecí plán, který respektuje kameramanem preferované denní doby natáčení na lokaci s ohledem na polohu slunce.

<sup>4</sup> David Williams, *AC Gallery: Children of Men*, American Cinematographer, 2016, dostupné na: <https://ascmag.com/articles/ac-gallery-children-of-men> překlad David Hofmann, vyhledáno 7.8.2019.

Jednoznačně největší využití má aplikace při práci kameramana s přirozeným světlem, kdy je v podstatě závislý na poloze slunce vůči lokaci. Metodě osvětlování se podrobněji věnuji v jedné z následujících kapitol uvedených v textu.

### 1.3 Digitální fotoaparáty

V dnešní době jsou digitální fotoaparáty významným nástrojem kameramana. Velice usnadňují přípravný proces filmu, především během obhlídek, kamerových testů a hereckých zkoušek. Stěžejní výhodou digitálních fotoaparátů je schopnost zaznamenávat video. Právě taková funkce digitálních fotoaparátů spustila trend natáčet videa v dostatečné kvalitě již v minulých letech. Oproti mobilním telefonům a tabletům, digitální fotoaparáty disponují manuálními objektivy. Díky tomu jsme během kamerových testů schopni vidět záběr s hloubkou ostrosti, což tvůrcům věrněji interpretuje obraz filmové kamery. Se přetrvávajícím trendem natáčení videa na digitální fotoaparáty vznikly i různé redukce na filmové objektivy. Takže je možné pomocí redukce na pl mount fotoaparát osadit filmovými objektivy. V takovém případě lze fotoaparát použít jako tělo kamery a využít benefitů této technologie jako je snadné ovládání a manipulace oproti kameře filmové. Dokonce existují i fotoaparáty, se kterými je možno natáčet na anamorfické objektivy. Firma Panasonic v roce 2017 uvedla na trh digitální fotoaparát GH5, který disponuje speciálním 6K anamorfickým módem.<sup>5</sup>

Fotoaparáty mohou být nápomocny nejen v přípravách filmu. Digitální fotoaparáty a jejich parametrům a vysoké kvalitě je možné je využít nejen během příprav, ale současně jako druhou kameru. Malý rozměr a nízká váha zařízení nabízí kameramanovi nové možnosti snímání filmového projektu.

---

<sup>5</sup> Richard Lackey, *Panasonic GH5 Firmware 2.0: 6K 4:3 Anamorphic and HLG*, Cinema 5D, 2017, dostupné na: <https://www.cinema5d.com/panasonic-gh5-firmware-2-0-6k-43-anamorphic-and-hlg/> překlad David Hofmann, vyhledáno 25.7.2019.

## 2. Metody osvětlování hraných filmů

Osvětlování a vytváření filmových atmosfér je jednou z nejzásadnějších činností kameramanské profese. Z hlediska historie lze říci, že hlavním důvodem osvětlování filmovými svítilkami při natáčení byly nízké citlivosti filmových materiálů. V dnešní době máme k dispozici kamery digitální, které disponují vysokou citlivostí a umožňují tak točit i ve špatných světelných podmínkách. Mnohdy lze naexponovat noční městský exteriér bez filmových svítidel, což souvisí se značným světelným znečištěním, které se projevuje zejména ve městech.

Filosofie osvětlování filmových scén lze rozdělit na dva hlavní směry, které se radikálně liší přístupem kameramana v práci se světlem. Jedná se o metodu aditivního osvětlování a subtraktivního osvětlování. Aditivní metoda osvětlování, jak je zřejmé z názvu spočívá v přidávání filmových svítidel, které vytváří světlo a stín. Což v praxi znamená, že přirozené osvětlení prostoru přesvítlíme filmovými svítilkami v místech, které chceme akcentovat a pomocí clony či ND filtru naexponujeme nasvícené části scény. Ostatní nežádoucí části scény takovou expozicí potlačíme. Druhou metodou je subtraktivní metoda osvětlování. Známa je z anglického výrazu *“work with available light“*, kterou lze volně přeložit jako „práce s dostupným přirozeným světlem“. Metoda spočívá v odebírání a modulování světla přirozeného za účelem vytvoření požadované atmosféry.<sup>6</sup> Pod pojmem modulování světla je myšlena změna intenzity, charakteru či barevnosti světla. Subtraktivní metoda osvětlování se stává stále populárnější mezi mladší generací kameramanů a režisérů, proto je jí věnována následující podkapitola.

---

<sup>6</sup> Interview s Peterem Zeitlingerem, nar. 1960, kameraman, Itálie 15.7.2019.



## 2.1 Subtraktivní metoda osvětlování (práce s přirozeným světlem)

Jak již bylo uvedeno v předchozí kapitole subtraktivní metoda osvětlování spočívá v práci s dostupným přirozeným světlem. Požadovaná filmová atmosféra je vytvářena modulováním nebo ponecháním světla přirozeného. Modulováním rozumíme změnu charakteru, intenzity nebo barevné teploty světla přirozeného. Takové změny světla docílíme různými prostředky pro stínění (flop, flag, cutter atd.), odrazení (odrazná deska, depron, stříbrná deska, zrcadlo) a modulování světla (difuzní frostové rámy, silk potahy, nd folie, barevné korekční folie, stmívače).

Jistou analogii v obdobném postupu modelování světla lze nalézt s historickým vývojem malby. Vezměme si pro příklad záběr na postavu v denním exteriéru v poledne při zatažené obloze. Jedná se o plochý obraz bez stínu, který lze připodobnit k středověké malbě, kde je hlavním výrazovým prostředkem jen barva. Následně je světlo modulováno pomocí výše popsaných prostředků. Začneme vytvářet stíny přechody světla, čímž zdůrazníme i směr světla. Obdobně světelně modulovaný obraz připomíná obraz renesanční, kde byl kladen důraz na světlo a jeho směr. V období baroka se začaly objevovat obrazy, ve kterých byl zobrazen světelný zdroj jež osvětloval scénu. K řešení podobných situací dochází v kameramanské praxi velmi často. Takové světelné zdroje nazýváme „*practical lights*“ nebo v hovorovém užití pouze „*practical*“. Práce s nimi se liší právě v přístupu k osvětlování. Při aditivní metodě osvětlování *practical* svítí v záběru, avšak fyzicky nic neosvětluje a jeho světelný účín je simulován filmovým svítidlem, které je umístěno mimo záběr. Naopak subtraktivní metoda používá *practical* jako světelný zdroj, který vidíme v záběru a současně i osvětluje scénu. Nadále není podporován žádným filmovým svítidlem, pouze modulujeme jeho charakter, intenzitu, barvu nebo směr.

Ne vždy je nutné světlo modulovat. Jako příklad lze uvést čelní snímání postavy v interiéru která je umístěna bočně k oknu. V takové situaci bude mít přirozené světlo na jedné straně obličeje a na druhé stín. Takovým postupem dosáhneme přirozené hloubky obrazu bez modulování světla. Stranu stínu můžeme ještě podpořit přiložením prostředku pro stínění (např. „*flopu*“) a tím získáme větší kontrast. Takové metoda se nazývá „*negative fill light*“, kterou lze volně přeložit jako negativní doplňkové světlo. Chceme-li zachovat kresbu ve stínech, použijeme prostředky pro odrazení světla.

Častá komplikace nastává při natáčení v interiérech, kde jsou většinou světlé či dokonce bílé stěny. Zde se světlo odráží do všech stran a důsledkem toho je snímaná scéna světelně plochá. Kontrast scény se dá zvýšit potažením černých látek na stěny, které nemáme v záběru. Popřípadě i na strop, abychom zamezili odražení světla všemi směry. Podobné metody se dají využít i při natáčení denních exteriérů, které pokud nenatáčíme v ranních nebo podvečerních atmosférách bývají světelně poměrně ploché. Pomocí stínidel (v exteriérech např. butterfly s černým potahem na zastínění co největší plochy) můžeme odebírat jak boční, tak i přední světlo a tím vytvářet přechody světla a stínu. Takto můžeme odebírat a difuzovat ostré sluneční světlo nebo naopak světlo odrážet. Záleží na světelné situaci, kterou v daném momentě řešíme.

Práce s přirozeným světlem má své výhody, ale také svá úskalí. Z pohledu producenta filmu je metoda přirozeného světla velmi výhodná. Není zde hrazen pronájem filmových svítidel, což znamená menší počet osvětlovačů a rychlejší průběh natáčení. Velkou výhodou využití přirozeného světla je pro tvůrce svoboda snímání v rámci pohybu kamery a herců. Právě svobodu snímání popisuje režisér Yorgos Lanthimos v rozhovoru o svém posledním filmu *Favoritka*, který je snímán výhradně v přirozeném světle: „*Nerad pracuji v prostředí, kde jsem obklopen stativy a světly, flopy a difuzními rámy, a když potřebuji přejít k jinému záběru, musím všechno změnit. Můj ideální set je jen kamera, mikrofon a herci.*“<sup>7</sup>

Mnohdy je práce s přirozeným světlem rychlejší než proces zasvěcování. Oproti tomu metoda odebírání a modulování světla v exteriérech se může stát podobně časově náročná jako proces zasvěcování filmovými svítilny. Obrovskou komplikací práce s přirozeným světlem je závislost intenzity světla na počasí a denní době, což může velice znepríjemnit světelné návaznosti snímaných scén. Modelovou situací může být snímání denního interiéru, kdy sluneční světlo střídavě zachází za mraky, což rapidně mění expozici. Kameraman Emanuel Lubezki ASC, AMC ve snímku režiséra Terrence Malicka *Strom života*, často umisťoval herce blízko oken. Lubezki řešil problém měnící se expozice v průběhu záběru změnou clony. „*Zní to*

---

<sup>7</sup> Jim Hemphill, *Royal Trappings: The Favourite*, American Cinematographer, 2019, dostupné na: <https://ascmag.com/articles/royal-trappings-the-favourite> překlad David Hofmann, vyhledáno 18.7.2019.

*jednoduše, ale je to neuvěřitelně děsivé! Řekněme, že svítí slunce a odráží se do místnosti. Zahájíte scénu na cloně 8 sledujete děti, Brad vstoupí do záběru a poté slunce zastíní mraky, najednou expozice poklesne na clonu 1.3 ve stejném záběru.“<sup>8</sup>* Řešení situace se zdá být jednoduché. Pomocí aditivní metody osvětlování přesvítíme filmovými svítilny interiér na konstantní hladinu osvětlení, které nebude závislé na okolních vlivech počasí nebo denní doby. Takové řešení však vytváří jistá omezení ve snímání filmu se kterými tvůrci musí počítat. Samozřejmě z logiky věci vychází, že využívání přirozeného světla při snímání filmu působí na diváka přirozeněji a reálněji. Avšak ne vždy je takový princip osvětlování žádoucí. Záleží na žánru snímané látky, někdy záměrně obraz stylizujeme a odcizujeme realitě.

Peter Zeitlinger ASC, BVK popisuje svou filosofii zasvěcování filmových scén: *„I když mám budget dělám radši metodou přirozeného světla, protože je to hezčí, působí to skutečněji a můžu se hýbat s kamerou, nemusím se pořád dívat, kde jsou světla nebo něco co nechci mít v obraze. Rozdíl mezi projektem, kde mám budget na světla a kde nemám budget je ten, že v projektu kde mám budget mám k dispozici kamion světel, který ale nemusím nutně zapnout. Práce s přirozeným světlem nespočívá jen ve výběru vhodných lokací pro natáčení. Spočívá také v aranži scény, například se pokouším postavit herce už do světla polovičního, aby měli okno ze strany. Například i pohyby kamery a herců, se snažím dělat tak abych nemusel světlo upravovat a rovnou to fungovalo. V tomto případě musí i režisér přistoupit na tento styl snímání a spolupracovat. Takže práce s přirozeným světlem spočívá také v tom že režisér a herci umějí spolupracovat s obrazem.“<sup>9</sup>*

---

<sup>8</sup> Benjamin B., *Emmanuel Lubezki, ASC, AMC creates emotionally resonant imagery for Terrence Malick's The Tree of Life.*, The American Society Of Cinematographers, 2011, dostupné na: [https://theasc.com/ac\\_magazine/August2011/TheTreeofLife/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/August2011/TheTreeofLife/page1.html) překlad David Hofmann, vyhledáno 14.7.2019.

<sup>9</sup> Interview s Peterem Zeitlingerem, nar. 1960, kameraman, Itálie 15.7.2019.



## 2.2 Příklady filmů natočených metodou přirozeného světla

V současné době lze stále častěji shlédnout filmy, které jsou natočeny metodou přirozeného světla. Ačkoliv je každý projekt velmi individuální a drží se jistých pravidel, lze říci, že tvůrci pracující s přirozeným světlem zachycují určitou autenticitu. Citlivá atmosféra vytvářena světelnými zdroji jako je denní světlo, svíce nebo louče je zachycena ve filmu *Favoritka* řeckého režiséra Yorgose Lanthimose, který vyšel v roce 2018.

Film *Favoritka* je dobové drama odehrávající se na území Velké Británie. Příběh rozkrývá osud nepříliš populární královny Anny, která vládla na počátku 18. století. Lanthimos se v projektu rozhodl nastavit koncept práce s přirozeným světlem nejen s odkazem na dobu, kdy skutečně elektrické světelné zdroje nebyly k dispozici, ale současně je on sám odpůrcem umělého osvětlení. Lanthimos říká: *"Nerad pracuji v prostředí, kde jsem obklopen stativy a světly, flopy a difuzními rámy, a když potřebuji přejít k dalšímu záběru, musím všechno změnit. Můj ideální set up je jen kamera, mikrofon a herci."*<sup>10</sup> Film je současně natočen na klasický filmový materiál 35mm, což podporuje charakteristický výraz celého filmu. Pro spolupráci režisér oslovil kameramana Robieho Ryana BSC, ISC, který již v předchozích projektech (*Fish Tank*, *American Honey*) s metodou přirozeného světla pracoval. Ačkoliv je kameraman jeden ze zastánců takového přístupu, v rozhovoru přiznává, že je během své práce zvyklý přirozené světlo dále modulovat jinými zdroji. Ve filmu *Favoritka* však žádné z takových zdrojů nebyly použity, což povyšuje snímek na zcela novou úroveň a zajisté vyžaduje důsledné přípravy a profesionalitu. Ryan říká: *„Bylo úžasné vidět, jak film zobrazuje velmi jasná okna, která dávají zadní světlo hercům a pak vidět tváře, které jsou stále exponované. Při tomto natáčení jsem se naučil hodně o hodnotě toho, nepoužívat žádné prostředky pro svícení.“*<sup>11</sup> Celý snímek je tedy natočen bez jakýchkoliv filmových svítidel, což vykazuje k náročným podmínkám během natáčení nočních interierových a exteriérových scén. Hlavním zdrojem osvětlení v takových scénách byly svíčky nebo louče. Ryan říká: *„...měli jsme spoustu svíček. Například ve scéně, kde byla svíčkami zasnícená královna bylo sakra hodně*

---

<sup>10</sup> Jim Hemphill, *Royal Trappings: The Favourite*, American Cinematographer, 2019, dostupné na: <https://ascmag.com/articles/royal-trappings-the-favourite> překlad David Hofmann, vyhledáno 18.7.2019.

<sup>11</sup> Jim Hemphill, *Royal Trappings: The Favourite*, American Cinematographer, 2019, dostupné na: <https://ascmag.com/articles/royal-trappings-the-favourite> překlad David Hofmann, vyhledáno 18.7.2019.

svíček. Představte si, že všude kolem kamery byly svíčky, herci se museli obcházet svíčky, aby se dostali ke královně.“<sup>12</sup>



Obr. č.6 – *Favoritka* scéna při svíčkách

Taková scéna však může působit problém s dostatečným naexponováním filmového materiálu. Pro natáčení byl primárně použit filmový materiál Kodak 500T a příležitostně 200T nebo 50D. Film *Favoritka* však není unikátní pouze svým přístupem a prací se světlem. Formálně je velice radikální a progresivní v použití širokoúhlých objektivů a moderních postupů v pohybu kamery. Poslední zajímavostí k snímku je prohlášení Lanthimose, který jako inspiraci pro snímek *Favoritka* zmiňuje film *Spalovač mrtvol* režiséra Juraje Herze, což jednoznačně odkazuje na nadčasovost Českého filmu.

Další z významných zastánců práce s přirozeným světlem je kameraman Emmanuel Lubezki ASC, AMC. Společně s režisérem Terrencem Malickem, kterého lze považovat za průkopníka v práci s přirozeným světlem, natočili v roce 2011 film *Strom života*. Snímek lze charakterizovat jako poetické drama, které zobrazuje dospívání mladého chlapce a jeho komplikovaný vztah s otcem. Příběh se odehrává v době 50.let v Texasu. Vizualně silné drama je umocněno jak prací s přirozeným světlem, tak volbou režiséra natočit snímek na filmový materiál.

---

<sup>12</sup> Valerie Ettenhofer, *The Cinematography of 'The Favourite'*, 2019, dostupné na: <https://filmschoolrejects.com/cinematography-of-the-favourite/> překlad David Hofmann, vyhledáno 28.7.2019.

V roce 2011 vydal magazín ASC rozsáhlý článek, který se věnuje rozhovoru s kameramanem Emmanuelem Lubezkim a jeho autorskému přístupu ve filmu *Strom života*. Americký režisér společně s kameramanem vytvořili jakýsi testament, kterého se drželi po celý čas natáčení. Testament tvůrců představuje specifický přístup k projektu a obsahuje mnoho omezení, která se především soustředí na práci se světlem: „*Natáčet jen s dostupným přirozeným světlem, natáčet v protisvětle pro kontinuitu a hloubku, používat techniku negative fill k odstínění takzvaných světelných sendvičů, kdy máme dva zdroje světla na obličej. Natáčet v západu slunce, při rozbřesku, stmívání a nikdy nenatáčet s předním světlem od kamery.*“<sup>13</sup> Lubezki však přiznává, že vždy není možné všechny stanovené podmínky splnit a dochází k situacím, kde je potřeba stanovit určitý kompromis.

Lubezki v průběhu rozhovoru rozkrývá čtenáři svůj pohled na kvality přirozeného světla: „*Když někoho umístíte před okno, dostanete odraz od modré oblohy a mraků a slunce, který jde po trávě do místnosti. Získáte všechny tyto barvy a jinou kvalitu světla.*“<sup>14</sup> Sám autor pocituje tíživost situace, kdyby měla být v obdobné scéně použita světla filmová. Současně se vyhýbá i dalším zásahům do přirozeného světla v podobě bílých odrazných desek nebo bílých karet, aby uchoval autenticitu obrazu.

Komplikované situace, kde během natáčení docházelo k náročnosti práce s expozicí, což především při práci s filmovým materiálem představuje možné komplikace, byly ve filmu scény rodinných večeří. Lubezki řekl: „*Například při jedné z těchto scén byl Brad o 2 stopy tmavší než chlapec sedící vedle okna. To si můžete dovolit pouze na filmový materiál. Musel jsem naexponovat Brada a ti, kteří byli blíže k oknu, byli o mnoho stop přeexponovaní.*“<sup>15</sup> Přesto kamareman obdivuje velkou expoziční pružnost filmového materiálu.

---

<sup>13</sup> Benjamin B., *Emmanuel Lubezki, ASC, AMC creates emotionally resonant imagery for Terrence Malick's The Tree of Life.*, The American Society Of Cinematographers, 2011, dostupné na: [https://theasc.com/ac\\_magazine/August2011/TheTreeofLife/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/August2011/TheTreeofLife/page1.html) překlad David Hofmann, vyhledáno 14.7.2019.

<sup>14</sup> Benjamin B., *Emmanuel Lubezki, ASC, AMC creates emotionally resonant imagery for Terrence Malick's The Tree of Life.*, The American Society Of Cinematographers, 2011, dostupné na: [https://theasc.com/ac\\_magazine/August2011/TheTreeofLife/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/August2011/TheTreeofLife/page1.html) překlad David Hofmann, vyhledáno 14.7.2019.

<sup>15</sup> Benjamin B., *Emmanuel Lubezki, ASC, AMC creates emotionally resonant imagery for Terrence Malick's The Tree of Life.*, The American Society Of Cinematographers, 2011, dostupné na: [https://theasc.com/ac\\_magazine/August2011/TheTreeofLife/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/August2011/TheTreeofLife/page1.html) překlad David Hofmann, vyhledáno 14.7.2019.

Lubezki v kontextu přirozeného světla zdůrazňuje důležitost jakési kontinuity světla v záběru, která později napomáhá stříhu. Pohotovou prací se světlem musí kamareman zajistit propojení záběrů, které vyžaduje kreativní přístup. Jako příklad lze uvést protisvětlo, u kterého divák nedokáže odhadnout, zda byla jedna scéna natočena v létě a druhá v zimě a současně umocňují atmosféru filmu: „*Ve scéně, kde Jacka jeho otec učí bojovat, jsou obě postavy v protisvětle. Také jsme používali protisvětlo, protože dává pocit hloubky, zatímco přední světlo je ploché. Neustále jsme však v protisvětle točit nemohli, protože by to bylo nudné.*“ Po technické stránce byl v exteriérových scénách důležitý nástroj „negative fill“ nebo černá polystyrenová deska, což eliminovalo určitý „sendvič“ sestávající ze dvou podobných světelných zdrojů a napomohl tak pocitu větší hloubky.

Oproti práci s denním světlem je téměř vždy nejnáročnější natáčení nočních scén. Ačkoliv se tvůrci pevně drží výše uvedeného testamentu, výjimečně byla v nočních interiérech použita některá jednoduchá světla. Takovými zdroji jsou zamýšleny například žárovky, které byly v takových případech použity nad hlavou herce. Další možné prostředky pro dosažení minimálního světelného zdroje byly také mobilní telefony a obyčejné baterky.<sup>16</sup>

Emanuel Lubezki ve snímku *Strom života* předvedl brilantní práci s přirozeným světlem, která přesahuje velkofilmový Hollywood. Další z filmů, kde Lubezki využil kvalit přirozeného světla je film *Revenant*. Jedná se o dvou a půl hodinový snímek režiséra Alejandro González Iñárritu. Film se odehrává v roce 1823 na Americkém západě, konkrétně v Jižní Dakotě. Film vypráví příběh lovců kožešin, kteří musí uprostřed hlubokých lesů odolávat nesčetným indiánským útokům v krajině, která sama o sobě představuje smrtelnou hrozbu. Lubezki a Iñárritu se rozhodli v tomto projektu pracovat s digitální kamerou a přirozeným světlem. K natáčení využívali především ranní a podvečerní atmosféry.

Po technické stránce je ve filmu *Revenant* důležitá práce s barevnou paletou, která je určena převážně přirozeným světlem během dne. Zajisté působí krajina zcela jinak při západu slunce, kdy se v zásadních scénách vytrácí slunce za horou a utváří tak magickou atmosféru. „...světlo bylo modřejší a chladnější, listy by ztratily

---

<sup>16</sup> Benjamin B., *Emmanuel Lubezki, ASC, AMC creates emotionally resonant imagery for Terrence Malick's The Tree of Life.*, The American Society Of Cinematographers, 2011, dostupné na: [https://theasc.com/ac\\_magazine/August2011/TheTreeofLife/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/August2011/TheTreeofLife/page1.html) překlad David Hofmann, vyhledáno 14.7.2019.

*jejich barva, mech se změní ze žluté na zelenou, stromy ztmavnou a celé prostředí má pocit hrůzy nebo strachu“.* Barevná paleta je významným faktorem, který se projeví na všech vrstvách scény jako je krajina, tváře herců nebo kostýmy.

Zajímavou zkušeností během natáčení byly noční scény, ve kterých tvůrci světelně pracovali především s ohněm. Nepříznivé podmínky jako silný vítr však přirozené světlo z ohně příliš rozptylovaly a bylo potřeba vytvořit si pomocný prostředek: *„...vytvořil jsem polštář konstantního světla na stmívač a pak nechal oheň blikat jako obvykle ve větru.“* zmiňuje Lubezki. Další světelná situace, která během natáčení s užitím ohně nastala se projevila na tváři herce jako parazitní světlo, které záběry ničilo. *„Požádal jsem o interkom, aby se podivné světlo úplně zrušilo, jen abych si uvědomil, že za mraky vyšel úplněk a digitální kamera toto měsíční světlo zaznamenala. Abychom zablokovali měsíční svit, museli jsme za kamerou postavit zed' 40 stop x 30 stop.“*<sup>17</sup> Popisuje Lubezki, který současně zmiňuje, že někdy měsíční stříbrné světlo dokonce používal jako prostředek k exponování záběru.

Svou zkušenost s natáčením v obdobných podmínkách během osobního rozhovoru popsal také kameraman Peter Zeitlinger ASC, BVK, který při natáčení filmu Tommaso režiséra Abela Ferrara používal podobné prostředky. *„Někdy zapnu třeba jenom telefon, aby osvítil půlku obličeje. Dneska tím, že máš světlo všude, můžeš vlastně používat jakékoliv světlo. Při těchto filmech jako byl třeba Tommaso používám i sestavy zrcadel pro modulování světla. Například jsem potřeboval zasvítit noční interier bytu jakoby světlo šlo ze vzdálené pouliční lampy. Kdybych měl neomezené možnosti použil bych plošinu s lampou, v tomto případě jsem použil soustavu dvou zrcadel které mi prodloužili a zostřili přirozené světlo pouliční lampy.“*

---

<sup>17</sup> *Grizzly Adventure*, British Cinematographer, 2016, dostupné na: <https://britishcinematographer.co.uk/emmanuel-lubezki-amc-asc-the-revenant/?fbclid=IwAR1aKYNDeVqI4aVRvMhivOlsaSi-JYSRApNhMZFG5gLc8OOmiS-YpYz5GV0> překlad David Hofmann, vyhledáno 16.8.2019.

### 3. Použití současných technologií při snímání hraných filmů

Poslední kapitola rozkrývá možnosti, které technická zařízení nabízí při natáčení hraného filmu. Doposud mohla být vnímána jako technická podpora zjednodušující průběh natáčení od příprav, až po samotnou realizaci filmu. Mnoho benefitů již bylo v předchozích kapitolách zmíněno, přesto lze na zařízení nahlížet jako na nástroje, jež formují novou estetiku současného hraného filmu. Ačkoliv máme tendenci být vůči takovému přístupu mírně skeptičtí, nová generace filmařů opouští od tradičních forem a hledají nová východiska. Představa, že je možné například natočit celý film na iPhone by ještě před několika lety byla nemyslitelná. Dnes však takové možnosti posouvají hranice filmu a udávají tak zcela nový směr, jak číst film.

Použití nových technologií při snímání jako jsou chytré telefony, tablety nebo gopro kamery má nesporné výhody v rámci parametrů a rozměrů, které jsou pro tvůrce rozhodující. Nabízejí tak nové možnosti záběrů, které rozměrná profesionální filmová kamera neumožňuje. Parametry rozumíme především malý rozměr a váha zařízení. Samozřejmě taková volba zařízení vychází ze samotného konceptu filmu a v mnoha případech tak umocní celkový výraz výsledného snímku. Mezi představitele, jež jako jedni z prvních začali velmi úspěšně experimentovat s „iphony“ v současném filmu je například režisér Steve Soderberg. K natáčení filmu *Nepříčetná* v roce 2017 zvolil chytrý telefon Iphone 7. Jako hlavní důvody použití mobilního telefonu pro snímání celovečerního filmu Soderberg uvádí: „*Tento film potřeboval malou kameru, chtěl jsem mít svobodu v tom umístit kameru kam budu chtít. Z mého pohledu to bylo kreativní rozhodnutí né nějaké omezení bubgetem, mohl jsem film natočit na jakoukoli filmovou kameru. Když se na film podívá zpětně, nemyslím si že by byl tak dobrý kdybych jej točil klasickým konvenčním způsobem na filmovou kameru. Myslím si, že tato estetika obrazu se dokonale hodí k vyprávěnému příběhu.*“<sup>18</sup> Pokud jde o estetiku obrazu, jež vypráví film, kameraman se vždy snaží vybrat technologii, která s daným příběhem co nejvíce souzní. Ať už se jedná o technologii klasického filmového materiálu, digitálního obrazu, nebo mobilních telefonů. Se zařízeními jako jsou mobilní telefony, tablety atd. tak vzniká nová estetika filmového obrazu, z které mohou tvůrci těžit pokud vyhovuje jejich uměleckému záměru. Což Soderberg docíl

---

<sup>18</sup> Steven Soderbergh, *Unsane Exclusive Interview*, YouTube, 19.3.2018, dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=n7zC9gfi60E&fbclid=IwAR24O5iEGue1BVMdXTMuwl3LTu1Fx5FCfUEInW7P-l1Em5Ff4gkAPfHZiXc>, vyhledáno 12.8.2019.

ve filmu *Nepřičetná*. Mobilní technologie mají klady, které byly zmíněny výše v textu, ale samozřejmě jako každá technologie také své zápory. „Tyto zařízení jsou velice lehké, tudíž jsou značně náchylné k otřesům a vibracím. Dalším nevýhodou jsou záběry s delší ohniskovou vzdáleností, na iphony snadno seženete širokoúhlé předsádky, ale když chcete udělat záběr teleobjektivem musel jsem šáhnout po svém DSLR.“<sup>19</sup> Tím vlastně Soderberg uvádí, že film *Nepřičetná* je natočen na mobilní telefon v kombinaci s digitálním fotoaparátem. Soderberg však nebyl prvním, kdo se pro snímání celovečerního filmu rozhodl použít chytrý telefon.

Další z progresivních režisérů, který se rozhodl natočit snímek na zařízení iPhone je Sean Baker. Film *Tangerine* z roku 2015 je komediální drama, které se odehrává v *Los Angeles*. Snímek vypráví příběh dvou transgenderových prostitutek, který se odehrává v průběhu jednoho dne, na Štědrý večer. Volba natočit snímek na iPhone byla oproti Soderbergovi podmíněna finančními prostředky, které neumožnily film natočit na filmový materiál. Sean Baker říká: „Upřímně řečeno, mnoho nezávislých filmů dnes vypadá dost stejně jako DSLR. A opravdu jsem nechtěl, aby *Tangerine* měl tento vzhled.“<sup>20</sup> Sám režisér přiznal, že kameraman z tak radikálního rozhodnutí nebyl z počátku nadšen a ani jeden si nebyl jistý, zda chtějí být „ti“ co se řadí k iFilm tvůrcům, jak si říkají filmaři, kteří točí na chytré telefony. Cílem projektu bylo vytvořit si vlastní vizuální jazyk s užitím netradiční technologie, jít do jakéhosi rizika a nového přístupu. Ačkoliv se rozhodnutí natočit film na iPhone zdá být radikální, vyžaduje jisté sebevědomí tvůrců. Film *Tangerine* s odkazem na užitou technologii zaznamenal velký úspěch na poli současného nezávislého filmu. Zajímavé je, jak působí filmy natočené mobilním telefonem na diváka, tím že tyto zařízení postrádají hloubku ostrosti vytváří obraz surovou až realistickou emoci.

Při natáčení filmu *128 tisíc*, který zachycuje situaci zabavování majetku exekutory v bytě mladé dívky, jsme hledali přesně takový realistický surový obraz. Nakonec jsme se rozhodli jít cestou kombinace filmové kamery a malé amatérské digitální kamery. Malou amatérskou kamerou zaznamenávali situaci zabavování

---

<sup>19</sup> Steven Soderbergh, *Unsane Exclusive Interview*, YouTube, 19.3.2018, dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=n7zC9gfi60E&fbclid=IwAR24O5iEGue1BVMdXTMuwl3LTu1Fx5FCfUEInW7P-l1Em5Ff4gkAPfHZiXc>, vyhledáno 12.8.2019.

<sup>20</sup> Rod Bastanmehr, *'Tangerine' Was Shot on an iPhone, But Director Sean Baker Still Pines for Celluloid*, VICE, 2015, dostupné na: [https://www.vice.com/en\\_us/article/exqzak/talking-tangerine-with-filmmaker-sean-baker-253?fbclid=IwAR24O5iEGue1BVMdXTMuwl3LTu1Fx5FCfUEInW7P-l1Em5Ff4gkAPfHZiXc](https://www.vice.com/en_us/article/exqzak/talking-tangerine-with-filmmaker-sean-baker-253?fbclid=IwAR24O5iEGue1BVMdXTMuwl3LTu1Fx5FCfUEInW7P-l1Em5Ff4gkAPfHZiXc) překlad David Hofmann, vyhledáno 29.7.2019.

majetku herci, kteří ztvárnili exekutory a my jakožto štáb jsme jim do toho nijak nezasahovali. V konečném důsledku bylo využití této až amatérské technologie pozitivní. Ve střihu filmu byly tyto záběry prokombinovány se záběry z profesionální kamery a velice pomohly autenticitě celé situace.

Kameraman Peter Zeitlinger ASC, BVK užívá velice často ve své tvorbě nové často až amatérské technologie: „*Používání těchto technologií má strašnou sílu, když vezmeš do ruky malé gopro nebo osmo můžeš docela jednoduše udělat diametrálně jiný záběr, než s velkou filmovou kamerou. Mám rád tyhle malé zařízení hlavně kvůli jejich rozměru můžu velice lehce vymyslet zajímavý záběr, samozřejmě někdy tyto zařízení využít nejdou protože nesplňují požadavky formátu nebo rozlišení daného projektu.*“<sup>21</sup>

Peter Zeitlinger s režisérem Wernerem Hercogem takto experimentovali již v roce 2009 při natáčení filmu *The Bad Lieutenant*, kdy užívali stetoskopickou kameru aby se dostali co nejbližší snímanému objektu a změnili tím perspektivu snímání.



*Obr.č.7 – Peter Zeitlinger a Werner Hercog při natáčení stetoskopickou kamerou.*

---

<sup>21</sup> Interview s Peterem Zeitlingerem, nar. 1960, kameraman, Itálie 15.7.2019.



## Závěr

Hlavním cílem mé bakalářské práce bylo představit a popsat moderní nástroje. Dozvěděli jsme se o informačních technologiích jako jsou aplikace, které mají hlavní výhodu v tom, že dokáží zaznamenávat data a díky tomu lze lépe komunikovat s režisérem, organizovaněji plánovat natáčení a zprostředkovávat data postprodukcí. Lze říci, že takový nástroj snad nemá žádné nevýhody a můžeme se jen těšit na zdokonalené verze, které umožní zjednodušit průběh natáčení. Z dalších nástrojů jakými jsou mobilní telefony a tablety, lze na základě výše popsaných informací říci, že malá zařízení v sobě zajisté ukrývají jistý potenciál současné kinematografie. Ačkoliv takové nástroje nejsou zcela použitelné pro snímání jakéhokoliv žánru, udávají novou formu vyprávění filmu. V takovém obraze není hloubka ostrosti, což v sobě nepatrně vzbuzuje pocit surového záznamu připomínajícího dokumentární estetiku. Pro diváka tak může být nová estetika filmu velice blízká, jelikož sám každodenně zaznamenává nepřeberné množství videí na mobilní telefon. Jedinou nevýhodou je kvalita záznamu, která se však s časem může zajisté zdokonalit. Nakolik se mobilní zařízení stanou budoucností filmu můžeme jen hádat. Prozatím lze chytré telefony v kontextu natáčení vnímat jako okrajovou záležitost, která však ve filmech jako *Tangerine* nebo *Nepřičetná* zarezonovala.

Obdobně lze nahlížet na nové metody osvětlování, které jsou umožněny díky nástrojům s vyšší citlivostí. V textu jsme se především zabývali otázkami a možnostmi práce s přirozeným světlem. Takové světlo v obraze působí autenticky, je citlivější a divák se dokáže více ztotožnit s obrazem a tím i příběhem. Taková emoce je podmíněna především světlem, na které jsem v běžném každodenním rytmu našeho života zvyklí. Přirozené světlo ve filmech jako je *Favoritka* nebo *Revenant bylo* skvělou volbou vzhledem k režijnímu záměru. Přesto však není zcela využitelné pro jiné látky a žánry, které potřebují jistou míru stylizace nebo naopak odcizení. Nemůžeme však potvrdit, že metoda přirozeného světla je vždy nejjednodušším řešením. Ideální stav je nalézt cestu, jak kombinovat aditivní metodu společně se subtraktivní tak, abychom mohli být vystaveni co nejintenzivnějšímu vizuálnímu zážitku.

S odkazem na kameramanskou profesi a téma práce je nutné podotknout, že díky stále rostoucímu vývoji technologií se postupem času stává proces natáčení svobodnějším a jednodušším. Což umožňuje kameramanům být kreativnější a vnášet do světa pohyblivých obrazů nové přístupy, které ve spolupráci s režiséry utvářejí významná díla a rozkrývají tak divákům dosud nepoznané.

## Seznam použité literatury

### Internetové zdroje

Michael Sion, *Artemis Prime*, 2018, dostupné na: <https://www.chemicalwedding.tv/app%20Pages/artemisPrime.php> překlad David Hofmann, vyhledáno 20.7.2019.

Denson Baker, *Artemis Prime*, 2018, dostupné na: <https://www.chemicalwedding.tv/app%20Pages/artemisPrime.php> překlad David Hofmann, vyhledáno 20.7.2019.

David Williams, *AC Gallery: Children of Men*, American Cinematographer, 2016, dostupné na: <https://ascmag.com/articles/ac-gallery-children-of-men> překlad David Hofmann, vyhledáno 7.8.2019.

Richard Lackey, *Panasonic GH5 Firmware 2.0: 6K 4:3 Anamorphic and HLG*, Cinema 5D, 2017, dostupné na: <https://www.cinema5d.com/panasonic-gh5-firmware-2-0-6k-43-anamorphic-and-hlg/> překlad David Hofmann, vyhledáno 25.7.2019.

Jim Hemphill, *Royal Trappings: The Favourite*, American Cinematographer, 2019, dostupné na: <https://ascmag.com/articles/royal-trappings-the-favourite> překlad David Hofmann, vyhledáno 18.7.2019.

Benjamin B., *Emmanuel Lubezki, ASC, AMC creates emotionally resonant imagery for Terrence Malick's The Tree of Life.*, The American Society Of Cinematographers, 2011, dostupné na: [https://theasc.com/ac\\_magazine/August2011/TheTreeofLife/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/August2011/TheTreeofLife/page1.html) překlad David Hofmann, vyhledáno 14.7.2019.

Valerie Ettenhofer, *The Cinematography of 'The Favourite'*, 2019, dostupné na: <https://filmschoolrejects.com/cinematography-of-the-favourite/> překlad David Hofmann, vyhledáno 28.7.2019.

*Grizzly Adventure*, British Cinematographer, 2016, dostupné na: <https://britishcinematographer.co.uk/emmanuel-lubezki-amc-asc-the-revenant/?fbclid=IwAR1aKYnDeVqI4aVRvMhivOIsaSi-JYSRApNhMZfg5gLC8OOmiS-YpYz5GV0>

překlad David Hofmann, vyhledáno 16.8.2019.

Steven Soderbergh, *Unsane Exclusive Interview*, YouTube, 19.3.2018, dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=n7zC9gfi60E&fbclid=IwAR24O5iEGue1BVMdXTMuwl3LTu1Fx5FCfUElnW7P-IIE5Ff4gkAPfHZiXc> vyhledáno 12.8.2019.

Rod Bastanmehr, *'Tangerine' Was Shot on an iPhone, But Director Sean Baker Still Pines for Celluloid*, VICE, 2015, dostupné na: [https://www.vice.com/en\\_us/article/exqzak/talking-tangerine-with-filmmaker-sean-baker-253?fbclid=IwAR24O5iEGue1BVMdXTMuwl3LTu1Fx5FCfUElnW7P-IIE5Ff4gkAPfHZiXc](https://www.vice.com/en_us/article/exqzak/talking-tangerine-with-filmmaker-sean-baker-253?fbclid=IwAR24O5iEGue1BVMdXTMuwl3LTu1Fx5FCfUElnW7P-IIE5Ff4gkAPfHZiXc) překlad David Hofmann, vyhledáno 29.7.2019.

## **Filmové dokumenty**

*Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, [dokumentární film], Directed by George Hickenlooper, Eleanor Coppola, Fax Bahr, USA, 1991.

## **Rozhovory**

Interview s Peterem Zeitlingerem, nar. 1960, kameraman, Itálie 15.7.2019.