OBRAZOVÉ ŘEŠENÍ FILMŮ WENSE ANDERSONA

BcA. Matěj Piňos

Diplomová práce 2015

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací  
Ateliér Audiovize  
akademický rok: 2014/2015

ZADání DIPLOMOVé PRÁCE  
(PROJEKTU, UMÉLECKÉHO DíLA, UMÉLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: BcA. Matěj Piňos  
Osobní číslo: K13377  
Studijní program: N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby  
Studijní obor: Audiovizuální tvorba – Kamera  
Forma studia: prezenční

Téma práce:  
1. Teoretická část:  
   Obrazové řešení filmů Wese Andersona

2. Praktická část:  
   Audiovizuální dílo nebo tematický soubor  
   audiovizuálních děl, délka minimálně 20 min.,  
   kamera

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:  
   Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obra-  
   zových příloh. Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce  
   spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž  
   odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.  
   Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska  
   a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část: Vystupní dílo:  
   - 3 ks DVD ve formátu DVD–video (PAL) s graficky upraveným bookletem  
   - 1ks datového DVD obsahující: graficky návrh bookletu (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty  
     v křivkách), návrh filmového plakátu formát 70 x 100cm (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty  
     v křivkách)
- 1ks datového DVD obsahující: film ve formátu SD/HD v odpovídajícím datovém toku a konjektoru MPEG2 ve dvou verzích: 1) česká verze (české znění či titulky vypálené do obrazu), 2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu).

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

Na samostatném nosiči CD/DVD-R, označeném "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně", odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (atelieř), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.
Rozsah diplomové práce:
Rozsah příloh:
Forma zpracování diplomové práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:
The Allusive Auteur:

Vedoucí diplomové práce: doc. Mgr. Juraj Fandli
Ateliér Audiovize
Datum zadání diplomové práce: 2. prosince 2014
Termín odevzdání diplomové práce: 12. května 2015

Ve Zlíně dne 2. prosince 2014

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka

MgA. Pavel Hruda
vedoucí ateliéru
PROHLÁŠENÍ AUTORA
BAKALAŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby;

- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;

- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 2;

- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;

- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licencii k jímu využíti jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávnění tímto způsobem omezena na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vyaloženy (až do jejich skutečné výše);

- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně ..............................................

Ve dne ................................. 2015

..............................................

Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b zveřejňování zveřejnění práci
(1) Vysoká škola neodkazuje zveřejnění disertační, diplomové, bakalářské a náročné práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudku oponentu a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejňování stanoví vnitřní předpis vysoké školy.
(2) Disertační, diplomové, bakalářské a náročné práce odevzdané uchazečům o obhajobu musí být tež nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejnění práce požírat na své náklady výprav, opisy nebo rozmožené.
(3) Platí, že odevzdávané práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.
2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3
(1) Do práva autorského těží nezasadí škola nebo školce či vzdělávací zařízení, užívením nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu v výuce nebo v ostatním podobně dílo vytvoří autorem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školnímu či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).
3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:
(1) Škola nebo školce či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpisuje autor těchto dílů za svého účelu bez vůleho dědictví, mohou se tyto osoby domáhá nařízení chybového príjmu jeho svět v soudu. Ustávování § 35 odst. 3 závazku nedostat
(2) Neměje obvyklé jen, že autor školního díla užívejší k poskytnutí jinému licenci, neměje to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školního či vzdělávacího zařízení.
(3) Škola nebo školce či vzdělávací zařízení je oprávněna požadovat, aby jim autor školního díla z výdělků jiného dosaženého v souvislosti se zúčtem díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 příměřeně připadl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolnosti až do jejich skutečné výše, přičemž se přiměřeně k výdělu dosaženém za školní dílo nebo školním či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.
ABSTRAKT


Klíčová slova: Wes Anderson, Robert Yeoman, director of photography, symetrie, kompozice, barva, originalita, Grandhotel Budapešť

ABSTRACT

My master`s thesis is focused on Wes Anderson`s work. The introduction represents Wes Anderson as an original auteur and director of photography Robert Yeoman, ASC. I am searching for common visual motifs in theirs films. Practical part gives attention to film analysis of Grand Budapest Hotel in three stages – preproduction, production and postproduction.

Keywords: Wes Anderson, Robert Yeoman, director of photography, symmetry, composition, colour, originality, Grand Budapest Hotel
PODĚKOVÁNÍ

Tuto práci věnuji svým rodičům za to, že mně dali to nejkrásnější dětství, jaké jsem mohl mít.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem na své diplomové práci pracoval samostatně. Prohlašuji také, že odevzdaná verze diplomové práce a verze elektronická nahráná do IS/STAG jsou totožné.

Ve Zlíně, dne 4.3.2015
OBSAH

1 OSOBNOST WESSE ANDERSONA ........................................................................................................ 11
  1.1 Životopis ......................................................................................................................................
  1.1.1 Ocenění ........................................................................................................................
  1.1.2 Další tvorba mimo film ............................................................................................... 12
  1.2 Auteurství ................................................................................................................................
  1.2.1 Inspirační zdroje tvorby ............................................................................................ 13
  1.2.2 Spolupracovníci ............................................................................................................

2 OBRAZOVÁ SLOŽKA FILMŮ ........................................................................................................ 19
  2.1 Složky podílející se na obrazu .......................................................................................... 19
  2.2 Další vizuální prvky .......................................................................................................... 20
  2.3 Vyjadřovací prostředky kamery ....................................................................................... 22
    2.3.1 Formát a volba snímací technologie ........................................................................ 23
    2.3.2 Světlotonalita ........................................................................................................... 24
    2.3.3 Barva .......................................................................................................................... 25
    2.3.4 Kompozice .................................................................................................................. 29
    2.3.5 Záběrování ................................................................................................................. 30
    2.3.6 Vnitřní a vnější pohyb .............................................................................................. 31
    2.3.7 Optika ........................................................................................................................ 35

3 ODKAZY NA TVORBU WESSE ANDERSONA ............................................................................... 37

4 OBRAZ A JEHO VZNIK VE FILMU GRANDHOTEL BUDAPEŠŤ ................................................... 39
ÚVOD

Pro svou diplomovou práci jsem si vybral tvorbu originálního auteura Wese Andersona. Je znám pro svůj osobitý rukopis, který bych chtěl podrobně analyzovat. V této práci se nebudu věnovat scenáristickým a režisérským finesám v práci s tématem, příběhem nebo herci, ale zaměřím se výhradně na filmový obraz a proces jeho vzniku.

Film je spolupráce mnoha složek. Filmový obraz se skládá z mnoha dílčích aspektů. Tyto prvky musí být v perfektní rovnováze a musí se skvěle doplňovat, aby vzniklo kvalitní dílo. Wes Anderson dlouhodobě pracuje se svými spolupracovníky (kameraman Robert Yeoman, kostýmní výtvarnice Milena Canonero, hudební skladatel Alexandre Desplat, architekt Adam Stockhausen, nemluvě o plejádě stálých herců). Tento štáb skládá do mozaiky Andersonových fikčních světů své malé střípky.

Práci kameramana a vyjadřovacím prostředkům kamery věnuji v této práci, vzhledem ke svému oborovému zaměření, nejvíce pozornosti. Snažím se postihnout veškeré vyjadřovací prostředky, které kameraman má, pro převod třidimenzionální reality na plochu dvojdimenzionálního filmového obrazu projektovaného na plátno.

V praktické části diplomové práce se věnuji obrazu a jeho vzniku v Andersonově nejnovějším filmu Grandhotel Budapešť. Na základě dostupných materiálů se pokusím co nejvíce nahlédnout do zákulisí a popsat, jak bylo dosaženo světlotonální a barevné koncepce a jaké prostředy k tomu tvůrci zvolili.
I. Teoretická část
1 OSOBNOST WESIE ANDERSONA

1.1 Životopis


Anderson nejprve chodil na St. Francis Episcopal Day School a odmaturoval na St. John`s School v Houstonu (na škole, která mu byla předobrazem pro film Jak jsem balil učitelku (Rushmore)).

Jako dítě natáčel němé filmy s kamerou formátu Super-8, která patřila jeho otci. Do krátkých dílech obsazoval členy rodiny a kamarády. Tehdy bylo jeho ambicí stát se spisovatelem.

Na University of Texas v Austinu získal diplom z filozofie v roce 1990. Velmi důležitým okamžikem bylo setkání s Owenem Wilsonem, který se stal jeho přítelem a často obsazovaným protagonistou Andersonových filmů.

1.1.1 Ocenění


Anderson byl nominován v Cannes, několikrát na cenu BAFTA - jednou ji vyhrál. Zvítězil také v Berlíně, v Torontu či v Benátkách.
1.1.2 Další tvorba mimo film

Díky svému specifickému stylu bývá Wes Anderson najímán jako režisér reklam pro velké firmy. Mezi společnosti, pro něž tvořil, patří AT&T, Prada, Stella Artois a další. Každá reklama funguje stejně jako krátký film – Anderson vytvoří vlastní svět se svými pravidly, která nastolí i na takto krátkém formátu. Funguje zde i jakési vypointování takto krátkého formátu.

1.2 Auteurství


„Ústředním tématem jeho filmů je rodina a její interní vazby, případně vztahy (výstředných) jedinců vůči okolnímu světu. V rozporu mezi těmito protipóly vznikají paradoxy, které vyvolávají úsměvné reakce, ale pod povrchem se skrývá často palčivý problém. Nedospělost či naopak předčasná vyspělost hrdinů (Život pod vodou / Až vyjde měsíc) zrcadlí problém dnešní společnosti. Být dospělým, tj. dospět, je fakt, který
společnost nechce přijmout, protože je pohodlnější býtí nedospělým. Anderson mistrně vystihuje paradox, kdy děti touží být dospělými a dospělí se chovají jako děti. Je otázkou, zda se jedná o reflexi a nebo Anderson těží z faktu, že svět takový je a pouze ho využívá.\footnote{STEJSKAL, Tomáš. AŽ VYJDE MĚSÍC / ANDERSONŮV PRŮVODCE DĚTSKÝMI LÁSKAMI. [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: http://cinepur.cz/article.php?article=2345}

Formálně často filmy dělí na kapitoly. Anderson odkazuje na způsob, jakým jsou strukturovány knihy. „Anderson potřebe přebíhá od postmoderních ekletických hrátek přiznaných vizuálních i textových citací k latentnímu přesahu a končí iritujucí doslovností asociující adolescentní čtivo (ne nadarmo jsou jeho filmy často děleny do kapitol a mnohé z nich jsou stylizovány jako obrazový doprovod již sepsaného děje).\footnote{DOLOTINA, Kamila. GRANDHOTEL BUDAPEŠŤ / (NE)SMYSLNÁ ROZKOŠ ZMARU. [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: http://cinepur.cz/article.php?article=2881}


1.2.1 Inspirační zdroje tvorby


Z Hitchcockova filmu Okno do dvora (Rear Window, 1954) si vzal postavu, která je „uvězněna“ do interiéru a nemůže z bytu ven a jediná možnost je pozorovat okolní svět skrz okno, k čemuž využívá dalekohled. Anderson tento motiv využil např. v postavě Suzy ve filmu Až vyjde měsíc, jak vyhliží moment, kdy má přijít Sam. Ve stejném filmu pak čerpal i z dalších filmů, např. Black Jack (r. Ken Loach, 1979),

Andersonovy filmy obsahují odkazy i na další umělecká díla. Ať už se jedná o hudební branži (*Beatles*, *Rolling Stones*, *Velvet Underground*), komiksy (*Peanuts*) či literární tvorbu (*Fitzgerald*, *Salinger*, *Verne*).

1.2.2 Spolupracovníci

Již během studií se Anderson seznámil s bratry Wilsonovými, Owenem a Lukem. Především Owen se pak stal věrným spolupracovníkem, jak jako scenárista a producent, tak jako herec. Prvé platí i o synu Francise Forda Copolly, Romanu Copollovi, jenž se na filmech též podílí jako scenárista a producer.

Herecký ansámbl je velmi široký a čítá mnoho slavných jmen. Anderson má ale své oblíbence, na které nedá dopustit a ty s jistotou obsazuje. Kromě již zmínovaného bratrstvě duo Wilsonových je to Bill Murray, Jason Schwartzman, Edward Norton, Jeff Goldblum či Adrien Brody.

Velkou roli hraje také Andersonův dvorní kameraman Robert Yeoman, ASC. Ti dva se seznámili když bylo Andersonovi okolo pětadvaceti let a chystal svůj debut *Grázlové*. Anderson viděl film *Flákač* (*Drugstore Cowboy*), který režíroval Gus Van Sant a na němž Yeoman pracoval jako kameraman. Anderson poslal Yeomanovi scénář, a tím začala jejich spolupráce, která se časem přetvorila i do přátelství. Spolupráce probíhá tak, že Anderson má přesnou představu o filmu a ostatní, včetně kameramana se snaží ji co nejlépe naplnit. Yeoman o sobě prohlašuje, že je spíše tichý a stydlivý a za kamerou se tak může „schovávat“.


---

of Cinema-Television [USC], kde si vyzkoušel různé posty u filmu, ale nakonec se mu nejvíce zalíbilo u kamery, když ho spolužáci prosili, aby jim točil jejich filmy.  


Yeomana nejvíce ovlivnil film Stanleyho Kubricka Mechanický pomeranč (Clockwork Orange, 1971) a práce kameramana Gordona Willise na sérii filmů Kmotr. Mezi další kameramany, jejichž práce si velmi váží a měla na něj vliv, patří Vittorio Storaro a Freddie Young (především jeho film Lawrence z Arábie).


Anderson veškeré filmy točil na filmovou surovinu. Yeoman natočil nedávno některé další filmy digitální metodou záznamu primárního záznamu, nicméně sám o sobě prohlašuje, že vyrostl na filmu a že je mu bližší. Filmový materiál preferuje i kvůli jeho živočišnosti, líbí se mu „16mm look”, využitý u Až vyjde měsíc. Způsob, jakým se materiál chová,
preferuje i v nočních záběrech v exteriéru. Kvůli volbě klasické technologie si některé scény Yeoman s Andersonem předtácí, aby přesně zjistili, jak budou fungovat určité barvy a odstíny na surovině.\(^7\)

Všechny filmy se točí výhradně na jednu kameru, s níž operuje sám Yeoman. Pro kameramana je tedy velmi náročné obsáhnout veškeré Andersonovy požadavky, které jsou v některých záběrech velmi složité. Je to pro kameramana velká výzva. Režisér se vyžívá v dlouhých záběrech tzv. „tracking shots“ kdy je kamera na jízdě, či v rychlém panoramování tzv. „whiplash pan“ (strh kamery o 90°), které musí být velmi přesné. Anderson přiznává, že tento způsob preferuje, protože nerad do scén zasahuje střihem, a tak raději nechá herce a kameru pohybovat se v dlouhých záběrech. Je v tom i určitá dávka divadelnosti.

Způsob záběrování není takový, že se natočí scéna z různých úhlů a z různých velikostí záběrů. Natáčí se pouze to, co je předem vymyšleno dle scénáře a storyboardu. Všechny složky dopředu ví, jak záběr bude vypadat. Ve chvíli, kdy na plac přijdou herci, nic se nevymýšlí a nejsou zbytečné prostoje a zdržení.

Mezi další neméně významné spoluvůrce patří Milena Canonero (kostýmní výtvarnice), která spolupracovala mimo jiné i se Stanleyem Kubrickem či Sofii Coppolou. Pro Grandhotel Budapešť vytvořila rozmanitou plejádu barevných kostýmů od falových hotelových obleků, bleděmodrého fremína oblečení firmy Mendel až po šedé uniformy vojáků. Pro výpravné filmy je složité dodržet dobovou věrnost, nicméně Anderson fakta přetaví ve svůj prospěch. Canonero čerpala z reálných dobových hotelových uniforem třicátých let. V Londýně objevila nachovou a nafalovělou od firmy Hainsworth, která odpovídala Andersonově představě.

Adam Stockhausen je architekt, který se podílel na Darjeelingu s ručeným omezením, Až vyjde měsíc či Grandhotelu Budapešť. Jejich spolupráce probíhá tak, že Anderson má široké pole různých inspiračních zdrojů, jak jednotlivé obrazy z filmů (Roztržená opona, r. A. Hitchcock - odtud čerpali obrazy pro sekvenci honičky Kovacse a Joplinga v Grandhotelu Budapešť nebo film Mlčení, r. I. Bergman, kde kluk bloudí po chodbě,
která jim posloužila jako předloha). Gerald Sullivan je další architekt, který také s Andersonem dlouhodobě spolupracuje.

Mark Mothersbaugh skládal hudbu k prvním filmům od debutu Grázlové, Jak jsem balil učitelku, Taková zvláštní rodinka až k Životu pod vodou. Od animovaného filmu Fantastický pan Lišák je Andersonovým dvorním skladatelem Alexandre Desplat. Jejich spolupráce pokračovala dále na Až vyjde měsíc a vyvrcholila u Grandhotelu Budapešť.
2 OBRAZOVÁ SLOŽKA FILMŮ

Svět jeho filmů je natolik specifický, že si v něm může vytvořit prakticky cokoliv. Anderson vytváří říckní světy, které ale vycházejí z reality. Díky práci s výpravou a kamerou působí filmy ojediněle a podobají se máločemu z filmové tvorby. Spíše se blíží světům současné umělecké fotografie či designu, v nichž je vše obdobně pečlivě inscenované a naaranžované. Právě tato matematičnost a tím pádem i jistá předvídatelnost jsou často předmětem debat, jak nahlížet na Andersonovu tvorbu. Tím, jak vše působí vlastně stylizovaně uměle, lze těžko mluvit o „opravdovosti a uvěřitelnosti“. Nicméně právě přestylizovaností vede cesta k Andersonovým postavám a filmům. Divák se s tímto faktem musí smířit a přijmout ho. Pokud se tak stane, teprve potom se může dostat blíž k postavám a do světa jeho filmů.

"Když je vám jedenáct nebo dvanáct, můžete se do knih ponořit tak hodně, až začnete věřit, že fantazie je realita. V páté třídě, když máte své první lásky, naprosto vás to pohltí. Je to jako být pod hladinou, všechno je jiné."  

Jedna z možností, jak nahlížet na svět Andersonových filmů, je právě očima dvanáctiletého dítěte. Pokud se cítíme natolik dospělí, že si tento fakt ani nechceme připustit, potom mohou jít Andersonovy filmy kolem nás bez povšimnutí. Nicméně myslím, že každý z nás má v sobě špetku dítěte, které se do dětství rádo vrací, a tak se filmy dotýkají jak dětí, tak i dospělých.

2.1 Složky podílející se na obrazu

Obraz, který divák vnímá na plátně je souhrnem všech složek, jež se na něm podílejí. Velkou měrou, větší než u běžných filmů, se na něm podílejí kostýmy a výprava, které zase mají různé předobrazy v inspiračních zdrojích v architektuře, fotografích, dobových a místních reálních atd.

2.2 Další vizuální prvky

Anderson rád využívá font Futura nejen jako font k názvu a titulkům, ale např. i k různým cedulím a nápisům ve scéně. Za jeho podpis můžeme považovat nápis vytiskněný fontem FUTURA Bold.


Obr. 3 – Wes Anderson, Grázlové, 1996
Obr. 4 – Wes Anderson, Jak jsem balil učitelku, 1998
Obr. 5 – Wes Anderson, Taková zvláštní rodinka, 2001
Obr. 6 – Wes Anderson, Život pod vodou, 2004
Obr. 7 – Wes Anderson, Darjeeling s ručením omezeným, 2007
Obr. 8 – Wes Anderson, Fantastický pan Lišák, 2009
Obr. 9 – Wes Anderson, Až vyjde měsíc, 2012
Obr. 10 – Wes Anderson, Grandhotel Budapešť, 2014
2.3 Vyjadřovací prostředky kamery

Anderson dlouhodobě spolupracuje s kameramanem Robertem Yeomanem, který točil všechny jeho filmy, kromě animovaného Fantastického pana Lišáka, který natáčel kameraman Tristan Oliver, který má s animovaným filmem větší zkušenosti.

Kamera v Andersonových filmech není nikdy samoúčelná. Nemůže na sebe zbytečně vázat pozornost a odtahovat diváka od příběhu. Celá mízanscéna je natolik pitoresktní a pozoruhodná, že práce kamery musí být spíše subtilnější a nesnaží se diváka zbytečně vytrhovat z pozornosti.

### 2.3.1 Formát a volba snímací technologie

<table>
<thead>
<tr>
<th>Film</th>
<th>Formát</th>
<th>Formát</th>
<th>Kamera</th>
<th>Negativ</th>
<th>Proces</th>
<th>Kopie</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Grandhotel Budapešť</td>
<td>1.37 : 1 (1930s)</td>
<td>Arricam ST, TechnoCooke, Cooke S4, Varotal</td>
<td>35 mm (Kodak)</td>
<td>Vision 2383</td>
<td>D-Cinema</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Grand / Budapest Hotel</td>
<td>1.85 : 1 (1985)</td>
<td>Zeiss Super Speed a</td>
<td>35 mm (Kodak)</td>
<td>Vision 2383</td>
<td>D-Cinema</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Až vyjde měsíc / Moonrise Kingdom</td>
<td>1.85 : 1</td>
<td>Canon objektivy</td>
<td>35 mm (Kodak)</td>
<td>Vision 2383</td>
<td>D-Cinema</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Fantastic Mr. Fox</td>
<td>1.85 : 1</td>
<td>Nikon D3, Nikon and Cooke Varotal</td>
<td>35 mm (Kodak)</td>
<td>Vision 2383</td>
<td>D-Cinema</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Darjeeling s ručením / Darjeeling Limited</td>
<td>2.35 : 1</td>
<td>Panavision Panaflex Platinum, Panavision Primo</td>
<td>35 mm (Kodak)</td>
<td>Vision 2383</td>
<td>D-Cinema</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Život pod vodou / Life Aquatic with Steve Zissou</td>
<td>2.35 : 1</td>
<td>Panavision Panaflex Millennium XL, Panavision Primo</td>
<td>35 mm (Kodak)</td>
<td>Vision 2383</td>
<td>D-Cinema</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Jak jsem balil učitelku / Rushmore</td>
<td>2.35 : 1</td>
<td>Panavision Panaflex</td>
<td>35 mm (Kodak)</td>
<td>Vision 2383</td>
<td>D-Cinema</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Šťastný pan Lišák / Bottle Rocket</td>
<td>2.35 : 1</td>
<td>Panavision Panaflex</td>
<td>35 mm (Kodak)</td>
<td>Vision 2383</td>
<td>D-Cinema</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

Kameraman Yeoman natáčí Andersonovy filmy výhradně na filmovou surovinu, a to převážně na 35mm materiál od Kodaku. Volba 16mm materiálu na Až vyjde měsíc měla významotvornou funkci vzhledem k obsahu filmu a jeho zasazení do přírody. Šestnácticentimetrový film má výraznější zrno a je „živější“ než čistý obraz z digitální kamery.

Negatív je od roku 2004 zpracovávan digitální cestou, tedy cestou hybridní výroby filmové kopie (negativ - digitální intermediát - pozitiv).


Anderson i při svých krátkých filmech a reklamní tvorbě spoléhá na klasickou surovinu, např. reklama Prada Candy byla realizována na kamery Arricam LT a SR.

2.3.2 Světlotonalita

„Světlotonalita je termín vytvořený k vystižení podstaty procesu vedoucího k zobrazení pomocí světla. Poněvadž to, co je nazýváno světlem, je samo o sobě neviditelné, a oko nám proto o přítomnosti světla, v průhledném prostředí, neposkytne žádnou informaci, nabývá termín světlotonalita nezastupitelný význam, teprve když se setká světlo s hmotou. Vyjadřuje totiž jejich vzájemný vztah. Protože hmota je tím, co je pak nejen zrakem vnímatební, tedy i zobrazovatelné, zobrazovatel nepracuje – jak by se zdálo –
s pouhým světlem, ale i s touto zobrazovanou hmotou, a pracuje s nimi tak, že vytváří světlotonální obrazovou strukturu.”¹⁰

„Když můžu udělat něco jen s jedním světlem, udělám to raději s jedním světlem. Když to můžu udělat bez světla, udělám to bez světla.”¹¹

V rozhovoru pro Studio Daily mluvil Yeoman o filmu Až vyjde měsíc. Snažil se jít ruku v ruce s přístupem režiséra, který je perfekcionalistický, ale řeší věci jednoduše. Proto např. atmosféry denních exteriérů Yeoman snímal v přirozeném osvětlení, kdy využíval jen bílé odrázné desky. Interiéry vždy potřebují více světla a pozornosti. Např. ve scéně v kostele využil pro hladinu expozičního osvětlení velké „tungsten light baloons” a přidal směrová svítidla, 5K a 10K. Scéna probíhá během bouřky, takže simulovali i efekt blesků.¹²

Všechny snímky se vyznačují úžasným zachycením jak palety barevného podání, tak světlotonálních polotónů veškerých povrchů a drapérií i v těch nejmenších detailech, které dotvářejí Andersonův specifický filmový svět.

2.3.3 Barva

Prvotně se barevné podání Andersonových filmů odvíjí od výpravy a kostýmů. Velmi záleží na tom, v jakém prostředí se děj odehrává a co mají postavy na sobě, případně s jakými rekvizitami hrají. Kostým plní svou funkci jak v rámci příběhu, tak samozřejmě i ve vizuální stránce. Postavy s sebou často nosí nesmyslné proprie ty nebo jsou silně naddimenzovány (např. červené čepice v Životě pod vodou – odkaz na Cousteau a zároveň silný barevný prvek v obraze).

Druhotně je silným faktorem ovlivňujícím celkový obraz celková barevná reprodukce. Andersonovy filmy jsou veskrze v teplých tónech, které mají vliv na emocionální vyznění. Teplé barvy má člověk spojeny s pozitivními emocemi, kdežto studené s negativními.

Každý z Andersonových filmů má svůj specifický barevný tón. V Životě pod vodou je celkové barevné podání v teplých tónech, doplněných o modrou v pozadí. Do studeného hávu se změní při přepadení lodi, což má být za ranního rozbřesku, kdy Slunce ještě nevyšlo. Během akční scény se Slunce vyhoupne nad obzor a obraz se postupně překlene opět do teplého podání. Na konci filmu, kdy Zissou čelí realitě, se teplý barevný háv ztratí a barvy jsou věrně reprodukovány.


![Obr. 14 – Wes Anderson, Až vyjde měsíc, 2012](image)

Taková zvláštní rodinka je v pastelových tónech žluté, modré a oranžové a celkově je obraz opět podán v teplém odstínu. Z tohoto hávu jasně vystupuje scéna Richieho sebevraždy, která je reprodukována v odstínech studené modré.
V Grandhotelu Budapešť převládají jasnější barvy, které se tolik běžně u filmu nevyužívají – velké plochy červené, řízavé a růžové. Pro kameramana právě tyto barvy v spektrálně jasných a čistých polohách mohou být problematické ve spojení se správnou reprodukcí pleťových tónů. Do scény ve zmrzlinářském autě, kam spadnou Agatha a Zero, je umístěna spousta růžových balíčků. Yeoman se snažil dosvítit jejich tváře bílým světlem, aby v pleťovce neměli jen červenou odrážející se z růžového okolí.

Obr. 16 – Wes Anderson, Taková zvláštní rodinka, 2001

Obr. 17 – Present & Correct, Wes Anderson, Grandhotel Budapešť, 2014
2.3.4 Kompozice

Symetrie. To je klíčové slovo kompozice Andersonových filmů. Velmi často jsou i herci (včetně jejich detailů obličejů) přesně rámováni na střed, což je atypické. Častější je rámování do zlatých řezů, které jsou pro vnímání nejpřirozenější. Atypická středová kompozice má výrazný výtvarný efekt a silně na sebe upozorňuje.

2.3.5 Záběrování

Vzhledem k neustálému pohybu kamery a herců se velikost záběru mění v průběhu jeho délky. Anderson nechává postavy v prostoru ztracené (Sam a Suzy na louce v Až vyjde měsíc), ale ihned jde k nim blíž a odehrává scénu v polocelcích a polodetailech. Obecně lze tvrdit, že používání velikosti záběrů není nijak výrazné a nekonvenční.


---

Anderson využívá montáž i k vyjádření vtipu. V *Až vyjde měsíc* je dlouhá jízda, při které vedoucí táboru provádí kontrolu. Dojde ke stromu, kde jsou špalky. Skaut Skotak staví dům na stromě. V prvním záběru vidíme kmen stromu a schody, které vedou nahoru, ale nevíme jak vysoko. To se dozvíme z dalšího záběru, kde je dům na stromě v obrovsky naddimenzované (nerealistické) výšce.

2.3.6 Vnitřní a vnější pohyb

Pohybem vnitřním rozumíme pohyb herců na scéně, tj. choreografii pohybu, kdy kamera je statická a dynamická je akce v rámci obrazu. V tomto případě na sebe kamera upozorňuje minimálně, funguje jako skrytý a objektivní pozorovatel dané situace.

Pohybem vnějším je pohyb samotné kamery, k čemuž se využívá různých prostředků, ať už jednoduchého panoramování na stativu či složitějších kamerových jízd a pohybu pomocí jeřábů až po kameru volně pohyblivou v prostoru na steadicamu apod. V této
variantě je kamera velmi vtažena do děje, je akční a dynamická a váže na sebe pozornost.  

Vnější a vnitřní pohyb bývají často v symbióze, tedy v choreografii pohybu herců se pohybuje zároveň i kamera.


14 Neustálým pohybem kamery je proslulý např. kameraman Emmanuel Lubezki a jeho filmy s Gasparem Noem či Terrencem Mallickem.

Choreografie a pohyb herců jsou v jeho filmech velmi specifické. Herci se pohybují po geometricky přesných a čistých trajektoriích, často v pravých úhlech, málokdy volně svobodně. Anderson sám o sobě prohlašuje, že se tento způsob velmi blíží divadlu. S tím souvisí i jeho způsob záběrování, kdy se snaží komponovat scény do dlouhých
záběrů a nevytváří tak klasickou střihovou skladbu, ale vypráví více kamerou. Cesta jak proniknout blíže k protagonistům je právě v té míře stylizace, na kterou je nutno přistoupit.

Dalším klíčovým poznávacím ryzem Andersonova stylu je pohyb kamery. S trochou nadsázky by se dalo říct, že kamera je buď přísně statická, anebo pořád v pohybu. Robert Yeoman operuje s kamerou sám, nemá švenkra. Zajímavá je kombinace využití jak amerického kličkového systému stativové hlavy, tak i evropského stylu používání kulové nebo ploché hlavy se švenkpákou. Při záběrech, které jsou statičtější a jde o přesnost, volí Yeoman kličkový systém. V momentu, kdy je kamera na jízdě, anebo dělá „whiplash pan“, je volbou klasická hlava se švenkpákou, se kterou se dá operovat akčněji a dělat rychlé kamerové strhy.


Expozice Až vyjde měsíc je také vystavěna na představení prostoru kamerou. Navíc na sebe poutá velkou pozornost, neboť se neváže na pohyb postav. Vjede do prázdného prostoru, počká, až postava přijde do záběru, vyjde z něj a teprve poté pokračuje v jízdě. Působí to velmi zvláštním efektem, který je také z hlediska filmové logiky a jejích pravidel nereálný. To platí i o pohybu v prostoru, kudy by se kamera nemohla pohybovat. V Až vyjde měsíc projede kamera otevřeným dlouhým stolem, který těsně poté, co kamera projede, Mr. Bishop (Bill Murray) zavře a usedne k němu. Diváka to může vyrušit, ale i toto do Andersonových světů patří.

V úvodní sekvenci Až vyjde měsíc jízda začíná na obrazu domu visícím na stěně (nevíme, že se jedná o tentýž dům), představí se mimoděk i gramofon, který později hraje velkou roli. Kamera vyjíždí na schodiště, vbíhá malý kluk a jde pro gramofon. Kamera se rozjíždí a ukazuje další pokoj. Kluk vchází s gramofonom. Kamera je přísně statická, kluk vloží desku a začne hrát. Na to následuje „whiplash pan“ a objevuje další
prostor, chodbu, dvoje dveře, před kterými stojí starší bratr malého a z druhých vykoukně. Kamera opět udělá strh o 90°, vidíme v předním plánu dalekohled a v druhém přichází Suzy. Poté následuje strh, nicméně v tomto principu se nám představí celá rodina a interiér domu. Tím, jak jsou všichni oddělení do svých pokojů, takových kukaní, se předznamenává, že rodina asi není úplně funkční. A jako tečka na závěr je Suzy s dalekohledem. Za každého počasí hledí ven a něco vyhlíží. Celá tato komplikovaná sekvence je v pohybu přísně geometrickém, kamera se pohybuje v pravých úhlech – doprava doleva, nahoru dolu, švenky o 90 stupňů.

2.3.7 Optika

Snímací úhel je podmíněn často omezenými podmínkami, ve kterých se snímá. Kamera projíždí úzkými prostory, interéry, zobrazuje malé pokojíky. Jde o zachycení postav v jejich prostředí, a tudíž by potřeba oddělovat postavy od pozadí byla nesprávným krokem. I proto jsou povětšinou zvoleny objektivy se střední a krátkou ohniskovou vzdáleností. Především u anamorfických objektivů lze zpozorovat soudkovité zkreslení, které ohýbá linie směrem ven. Nedokonalost objektivů, která se také projevuje v měkkosti a nerovnoměrnosti jejich kresby je přetavena v pozitivum, které dodává obrazu živost a jedinečnost a ne mechanickou přesnost.

Oblíbenou volbou ohniskové vzdálenost je objektiv 40mm. Tento základní objektiv je u režiséřů často preferován pro svou variabilitu. Lze s ním snímat jak záběry v celcích, tak i bez většího zkreslení úzké záběry na postavy. Při snímání portrétu při této ohniskové vzdálenosti je mezi kamerou a hercem „málo vzduchu“ a divák má tedy pocit, že je postavě velmi blízko.

Hloubka ostrosti zde není výrazotvorným elementem, resp. nejde nijak primárně o to s ní pracovat na hranici minimální ostrosti či velké ostrosti do hloubky pole (velkou hloubku ostrosti ve stavbě do hloubky pole využíval Orson Welles). Jde o to být postavám blízko a přiblížit se jim. To platí i o vykreslení pozadí – všech detailů drapérií, barevných stén atd. – důraz je kladen na zobrazovaný předmět.

Objektivy s proměnlivou ohniskovou vzdáleností využívá k transfokaci, jinak se vždy točí na objektivy s pevnou ohniskovou vzdáleností.
Jak jsem balil učitelku, Taková zvláštní rodinka, Život pod vodou a Darjeeling
s ručením omezeným jsou v anamorfickém formátu. Zde Yeoman zvolil anamorfická skla
od firmy Panavision – Panavision Primo Lenses. Grandhotel Budapešť je snímán
v různých formátech – pro širokoúhlý formát zvolil objektivy TechnoCooke, které jsou
ve spodní polovině „měkké“, ale dodávají specifický obraz, který se Andersonovi líbil.
3 ODKAZY NA TVORBU WESIE ANDERSONA


Tomáš Pavlíček, režisér studující na FAMU, je také velkým obdivovatelem Wese Andersona a ve svých filmech má obdobné motyvy či vizuálně kreativní nápady. S kameramanem Ladislavem Moulisem realizovali krátký film Krásná Neznámá, který na Andersona jednoznačně odkazuje, ale přitom zůstává v českých realiích.
II. Praktická část
4 OBRAZ A JEHO VZNIK VE FILMU GRANDHOTEL BUDAPEŠŤ


Český distributor CinemArt o filmu uvádí: „Pan Gustave (Ralph Fiennes) je legendou mezi hotelovými zaměstnanci. V bezčasí mezi dvěma světovými válkami, v bohem zapomenuté zemi, kde toho nepříliš funguje, je luxusní Grandhotel Budapešť oázou spolehlivosti, již zosobňuje právě tento šéf hotelového personálu. Přání svých hostů plní pan Gustave, ještě než jsou vyřčena, a většinu z nich navíc zcela nezištně miluje, a to i ve fyzickém slova smyslu. Když mu jedna taková vděčná zákaznice odkáže mimořádně vzácný obraz a vzápětí navěky zavře oči (ne zcela dobrovolně), nejenže náhle závratně zbohatne, ale navíc se stane trnem v oči naštvaných pozůstalých, terčem nájemného vraha a hračkou v rukou místní policie. Ve všech těchto nevděčných rolích mu pomáhá obstát jeho osobní šarm a mladý pikolík Zero Moustafa (Tony Revolori), z něhož chce vychovat svého nástupce.”

Zaměřím se na samotný proces vývoje filmu z hlediska obrazové podoby, jíž budu paralelně analyzovat. Proces rozdělím do tří vývojových fází – první je preprodukce, druhou samotná realizace, tedy natáčení a třetí postprodukcí – střih a barevné korekce.


Velká část filmu se odehrává ve velkém hotelu, který Anderson marně hledal. Nakonec v malém německém městě Goerlitz při hraničních s Polskem našel nákupní středisko,
které poté přeměnili v samotný hotel. Pro město Lutz, ve kterém se příběh odehrává, jim byla předobrazem Praha. Obhlídky trvaly několik měsíců a kromě lokačních scoutů se jich účastnil i kameraman. Některé scény si dokonce společně i předtočili, kdy jim jako stand-ins sloužili lidé ze štábu. Toto poté Anderson přetavil v animatic (v minulosti používal na filmech propracované storyboards), který nosil při natáčení ve svém iPadu stále při sobě. Zde měl přesně dané záběry včetně jím předmluvených dialogů a voiceoveru.\(^1\)

Zvolení Goerlitzu mělo i produkční důvod. Štáb zvažoval i natáčení v Praze, ale vzhledem k tomu, že v České republice nebyl dořešen systém pobídek, rozhodli se natáčet v Německu, kde to bylo výhodnější. Goerlitz a okolí unikl bombardování během druhé světové války a zachoval si tak svůj barokní šarm. Toho využil i Quentin Tarantino s Robertem Richardsonem pro film *Hanební pancharti* či Roger Deakins, který zde natáčel část pro film *Predčítač*.\(^2\)

Yeoman a Anderson spolu zhlédli množství starých filmů jako Červené střevíčky (*The Red Shoes, r. Michael Powell, Emeric Pressburger, 1948*), Dvacáté století (*Twentieth Century, r. Howard Hawks, 1934*), Miluj mne dnes v noci (*Love Me Tonight, r. Rouben Mamoulian, 1932*) a Lidé v hotelu (*Grand Hotel, r. Edmund Goulding, 1932*). Anderson si zamiloval staré komediální kousky od Ernsta Lubitsche z 30. let – Obchod za rohem (*The Shop Around the Corner*), Útěk z ráje (*Trouble in Paradise*), Šťastná vdova (*The Merry Widow*) a Být, či nebýt (*To Be or Not to Be*). Z toho vyšla i volba část Grandhotelu Budapešť snímat v akademickém formátu, který použili pro sekvence, které se odehrávají okolo roku 1930.


---


velmi měkký ve spodní centrální polovině. Kameraman toto většinou neradi vidí, ale Wes přijal tuto nedokonalost k vytvoření osobitého vzhledu.  

Po zbytek filmu byly použity objektivy Cooke S4 Prime a Angenieux Optimo 24-290mm zoom. Cooke jsou známé svým nenapodobitelným „The Cooke look“ a objektivy firmy Angenieux jsou považovány za nejkvalitnější transfokátory na trhu.

Tak jako ostatní filmy, i Grandhotel Budapešť byl natočen na jednu kameru, kterou zapůjčilo Arri Berlin.


Při dlouhých kamerových jízdách je pro režiséra důležité být co nejblíže hercům. Velmi často tedy jezdil společně s kameramanem na kamerové jízdě. Proto Yeoman zvolil velký typ vozíku – Chapman Hybrid 3, který je robustní a Anderson tak mohl jezdit pouze s video-monitorem v ruce a být tak v těsném kontaktu s herci.

Key Grip na filmu byl Sanjay Sami. Společně s Yeomanem hledali nové způsoby jak dané záběry v pohybu zachytit. Využili poměrně nevidanou věc – Towercam od firmy MAT v Berlíně. Jedná se o vysouvací jeřáb na principu, na němž pracuje Technocrane, tedy způsobu vysouvajícího ramene do určité výšky. Tento princip využili v obrazech, kdy trestanci a Mr. Gustave utíkají z vězení a kamera je sleduje ve vertikálním pohybu. Když se lampa dotkne země, tak dokonce Towercam obrátil vzhůru nohama, aby se s kamerou mohli dostat až na samotnou zem.


STASUKEVICH, Iain. 2014. „5-Star Service“. American Cinematographer vol. 95, no. 3, 30-41.
Dalším důvodem je fakt, že při využití jednoho typu materiálu dostává film jednotnou vizuální soudržnost. 

Tak výpravný film, jakým Grandhotel Budapešť bezesporu je, skýtal množství volného pole pro imaginaci i pro výpravu v čele s Adamem Stockhausenem. Rozhodli se, že nákupní středisko, které přemění v hotel, zařídí nejprve ve stylu třicátých let, kdy byl hotel v plné síle a krásě. Prostor zaplnili množstvím červených koberců a různých lampiček a přitom zůstal interiér vznosně vzdušný. V přímém kontrastu pak působí nepříliš vizuálně přitažlivá sedmdesátá léta v zašedlých odstínech oranžové, kdy je cítit, že hotel má svá nejlepší léta za sebou. Architekt se rozhodl, že vestaví do dekorace umělou představbu a sníží strop, který pak s kameramanem vyplnili množstvím zářivkového osvětlení.

V celém interiéru hotelu bylo velké množství diegetických zdrojů světla – různé lampičky, lustry atd. Kontrast mezi studeným denním světlem a teplým umělým se jim velmi líbil. Doplňkové světlo bylo využito jen velmi málo. Yeoman vytvořil konstantní denní světlo tak, že svítil proskleným stropem dvacetí 4K HMI odražením z Reflections. Štáb tak byl schopen natáčet kdykoliv a nebyl vázán na krátký den, který v Německu panoval v zimě, kdy je světlo od osmi ráno do čtyř odpoledne.

Stadthalle byla dalším místem, které se do filmu promítlo jako více lokací. Jednou sloužila jako zámek Lutz, kdy hlavní osvětlovač Helmut Prein využili dva 5k tungsten heliové balóny v interiéru. Hlavní hlediště Stadthalle zase posloužilo jako prostor pro hotelovou jídelnu. Yeoman svítil třemi Zasa 20”x20” 30K tungsten heliovémi balóny pro hladinu. Hlavní světlo bylo 12 Maxi odražené skry rámu s plnou difúzi a modulovaný 40 stupňovým egg crate. Pro úzké záběry poté přidal ještě jednou vrstvu mezi odraznou deskou a difúzi. Pro dotvoření pak sloužily Keylite 5K tungsten Illico, China balls v rozmezí od 250 wattů do 1K, 1K a 2K tungsten Jem Balls.

Yeoman rád natáčí denní exteriéry v přirozeném světle a využívá maximálně odrazných desek pro dotvoření doplňkového světla. Také mnoho nočních exteriéru bylo natočeno day-for-night. Začali natáčet při západu slunce a volně přesli do noci. Do

24 STASUKEVICH, Iain. 2014. „5-Star Service“. American Cinematographer vol. 95, no. 3, 30-41.
25 STASUKEVICH, Iain. 2014. „5-Star Service“. American Cinematographer vol. 95, no. 3, 30-41.
26 Day-for-night, tzv. americká noc, je způsob natáčení iluze noci za denního světla. Obvykle se využívá podexponování a modrého filtru Wratten 80A pro materiál určený na denní světlo.
záběru byly také přidány různé zdroje přirozeného světla a celková expozice byla nastavena o 1 ½ EV méně kvůli celkovému dojmu. Svícení tak obrovských ploch by bylo velmi náročné a efekt day(dusk)-for-night dává filmu specifický vzhled, který se zde hodí.

Na animovaném filmu Fantastický pan Lišák si Anderson vyzkoušel různé animátorské metody, které poté implementoval do dalších filmů. V Grandhotelu Budapešť jsou takové sekvence také. Jednak když Zero a Mr. Gustave jedou gondolou a poté následují na saních uprchlého Joplinga na lyžích. Ve způsobu provedení nejde o co nejlepší přizpůsobení se skutečnosti využitím modelů, ale spíše o dotvoření nastavené poetiky. Miniatury byly postaveny ve studiu Babelsberg. Anderson vše řídil na dálku tou dobou už z Londýna. Veškerá akce byla zaznamenána jak na film, tak na digitální techniku, konkrétně na RED Epic a Canon EOS 5D Mark II.


Vzhledem ke zvolené klasické technologii výroby filmu, resp. kombinované, tedy primárního záznamu na film a poté digitálního postprodukčního zpracování, byla velmi důležitá kontrola denních prací během natáčení. Denní práce byly korigovány v Arri Berlin Maiken Priedman a na plac dodány v HD rozlišení. Yeoman poznamenal, že se jim veškeré problémy vyhnuly i díky tomu, že měl fantastického ostřiče Christian Almesbergera a ten svůj kamerový tým. Yeoman byl tou dobou již na jiném projektu, nicméně finální obraz se od vykorigovaných denních prací přišli nelišil. „Všechny Wesovy filmy mají tendenci být teplejší, ale v některých scénách je obraz i studenější, jako těžba ve vězení. Wes má rád sytost na vysoké úrovni, ale v tomto případě jsme to nehnali tak vysoko.“

Střih probíhal v Londýně. Materiál byl přepsán do digitálního intermediátu v rozlišení 2K. Poté produkce zajistila Jill Bogdanowicz z Los Angeles, která si přivezla platformu

27 STASUKEVICH, Iain. 2014. „5-Star Service“. American Cinematographer vol. 95, no. 3, 30-41.
DaVinci, na které byly provedeny finální barevné korekce.

TECHNICKÁ DATA FILMU

FORMÁT : 2.39:1, 1.85:1, 1.37:1

TECHNOLOGIE : 35mm and Digitální záznam

KAMERA : Arricam Studio, Red Epic and Canon EOS 5D Mark II

OPTIKA : Techno-Cooke, Cooke S4 and Angenieux Optimo

MATERIÁL : Kodak Vision3 200T 5213

POSTPRODUKČNÍ ZPRACOVÁNÍ : Digitální Intermediát

STASUKEVICH, Iain. 2014. „5-Star Service“. American Cinematographer vol. 95, no. 3, 30-41.
ZÁVĚR

Ve své diplomové práci jsem shrnul, popsal a analyzoval obrazové řešení filmů Wese Andersona. Velké úsilí jsem věnoval hledání zdrojů, ve kterých uvádí, jakým způsobem dosáhne svého specifického stylu.

Velkou pomoci mi bylo množství rozhovorů, které Wes Anderson i Robert Yeoman poskytlí různým médiím. Mým cílem bylo se s Andersonem a případně Yeomanem spojit osobně, což se bohužel nepodařilo.

„Preferuji filmový vzhled a disciplínu na place. Když se točí digitálně a kamera nehlučí, lidé se vůbec nesoustředí. Rozhlédnu se kolem a všichni koukají do svých telefonů. Celý proces je velmi znehodnocen a znečištěn. Jsem toho názoru, že snímání na film způsobuje to, že se lidé soustředí. Když se kamera rozjede, všichni si dobře uvědomují, jak je ten moment důležitý a dávají pozor. Tato energie se pak na filmu zákonně projeví.‖

V tomto směru mi nezbývá než souhlasit. Volnost, kterou s sebou přinesla digitální éra, je pro tvůrce přínosem ve zlevnění výroby a neomezeném „materiálu“. Bohužel to ale má i velká negativa, na která naráží Yeoman. To má za následek, že z celého procesu, který byl krásný a kouzelný (stejně jako Andersonovy filmy) se tato poetika začíná vytrácet. Jak obrázek vypadá už vidi ihned všichni na place na monitoru s velkým rozlišením. Kamery se staly tak kvalitními, že o obrazových výhodách negativu se momentálně už hovořit příliš nedá.

Každý lidský dotek prostřednictvím matérie, celuloidu, dostává do filmu lidských faktor, i včetně možných chyb. Počítače a binární soustava jedniček a nul nepočítají s chybou, ale s jejím odstraněním. Filmy nevznikají pro stroje, ale pro člověka, který není bezchybný, ale tvorem plným omylů a přešlapů. Ve chvíli, kdy umře filmová surovina, bude to znamenat smrt filmu v tom smyslu, jak ho známe více než sto let.

---

Seznam použité literatury


INTERNETOVÉ ZDROJE

[12] https://www.youtube.com/watch?v=kgWmLupiRk8