

Kameraman Vladimír Smutný a jeho práce na významných filmech

Tomáš Martinek

Bakalářská práce
2016



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

nascannované zadání s. 1

nascannované zadání s. 2

*** naskenované Prohlášení str. 1***

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce se vztahuje na tvorbu kameramana Vladimíra Smutného, patřícího mezi přední kameramany v České republice a popisuje jeho práci na významných filmech české kinematografie, převážně na filmu Tmavomodrý svět.

Klíčová slova: Vladimír Smutný, Svěrák, Film, Tmavomodrý svět

ABSTRACT

This bachelor thesis covers the work of the cinematographer Vladimir Smutny belonging to one of the most cinematographer in Czech Republic and it describes his work in famous films of Czech cinema. Mainly on the film Dark Blue World.

Keywords: Vladimír Smutný, Svěrák, Film, Dark Blue World

Velmi rád bych touto cestou poděkoval Vladimírovi Smutnému za rozhovor, který mi byl skvělým vodítkem pro zpracování této bakalářské práce. Dále bych chtěl poděkovat svým rodičům za podporu při studiu a rovněž panu Mgr. art. Júliusovi Liebenbergerovi, artD. za vedení mé bakalářské práce a také za jeho věcné připomínky.

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

OBSAH

ÚVOD	8
I ŽIVOTOPIS	9
1 VLADIMÍR SMUTNÝ	10
1.1 INSPIRACE Z DĚTSKÝCH LET	12
1.2 INSPIRACE V SOUČASNOSTI.....	12
1.3 ORIGINALITA LOKACÍ	13
1.4 OSCAROVÝ KOLJA A TMAVOMODRÝ SVĚT	14
1.5 VOLBA MEZI FILMOVÝM MATERIÁLEM A DIGITÁLNÍM ZÁZNAMEM	15
II ANALÝZA	17
2 DVA FILMY, JEDNO TÉMA	18
2.1 FILM TMAVOMODRÝ SVĚT	19
2.2 VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY KAMERY VE FILMU TMAVOMODRÝ SVĚT.....	19
2.2.1 Mizanscéna.....	19
2.2.2 Kamera ve filmu Tmavomodrý svět	25
2.2.3 Barva a tonalita	31
2.2.4 Osvětlování	34
2.2.5 Exploze, trikové efekty a míra autentičnosti.....	37
2.2.6 Pre-produkce, produkce a rozpočet filmu Tmavomodrý svět.....	39
3 FILM PEARL HARBOR	42
3.1 VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY KAMERY VE FILMU PEARL HARBOR	42
3.1.1 Mizanscéna.....	42
3.1.2 Kamera ve filmu Pearl Harbor	44
3.1.3 Barva a tonalita	46
3.1.4 Osvětlování	47
3.1.5 Triky, exploze, rozpočet a produkce filmu Pearl Harbor	48
ZÁVĚR	50
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	51
SEZNAM OBRÁZKŮ	52

ÚVOD

V této bakalářské práci popisuji život a tvorbu Vladimíra Smutného, který patří mezi přední české kameramany. Rozebírám v ní přípravné práce hlavního kameramana na celovečerní film. Pomocí výrazových prostředků kamery porovnávám dva filmy s podobnou tématikou. Srovnávám českou a americkou kinematografii a zabývám se pre-produkčními a produkčními fázemi výroby filmu. Na konkrétních příkladech uvádím náročnost provedení scén, jejichž vytváření se nejvíce odráží na rozpočtu filmu a jeho celkovém vizuálním působení na diváka.

Vladimír Smutný je členem asociace českých kameramanů a jeho cesta za filmovou kameru byla od malička jasná, ne však úplně snadná. Jako dítě miloval fotografie a fotografování se stalo jeho velkým koníčkem. Jeho rodina byla také fotograficky založená a tak se inspirován tímto odvětvím v patnácti rozhodl, že se stane filmovým kameramanem. K natočení svého prvního celovečerního filmu se však dostal až po mnoha letech trpělivosti a úsilí, což jej dovedlo až ke spolupráci s předními českými režiséry. Zasluhou jeho práce se tato díla stala významnými nejen pro českou kinematografii, ale také pro světový film. Mezi nejvýznamnější díla, na kterých Vladimír Smutný pracoval jako kameraman, patří filmy *Smrt krásných srnců*¹, oscarový *Kolja*² nebo *Tmavomodrý svět*³. Filmem *Tmavomodrý svět* se také nejvíce zabývám v této bakalářské práci, ve které jej po stránce výrazových prostředků kamery srovnávám s americkým filmem *Pearl Harbor*⁴.

„Kdybych mohl říct, co mě na filmu nejvíce baví, tak je to bezesporu vyprávění pomocí obrázků.“⁵

¹ *Smrt krásných srnců* [FILM]. Režie Karel Kachyňa. Podle literární předlohy Bohumila Hrabala. Československo, 1986.

² *Kolja* [FILM] Režie Jan Svěrák. Česko, Velká Británie, Francie, 1996.

³ *Tmavomodrý svět* [FILM]. Režie Jan SVĚRÁK. Česko, 2001.

⁴ *Pearl Harbor* [FILM]. Režie Michael Bay. USA, 2001.

⁵ SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015.

I. ŽIVOTOPIS

1 VLADIMÍR SMUTNÝ

Vladimír Smutný se narodil 13. července 1942 v Praze. Pocházel z umělecky založené rodiny. Jeho tatínek byl fotograf, strýc byl kameraman krátkometrážních filmů a rovněž i jeho sourozenci se věnovali fotografování. Když bylo Vladimírovi deset let, začal fotografovat a filmy si také sám vyvolával. V patnácti letech se rozhodl stát se kameramanem, ale filmovou školu začal studovat až ve dvaadvaceti. Předtím se vyučil spojovým technikem a večerně navštěvoval po dobu pěti let elektrotechnickou průmyslovku, aby získal maturitu a mohl jít na FAMU. Diplom kameramana získal ve svých 27 letech. Po absolvování FAMU pracoval jako reklamní fotograf společnosti Tesla Holešovice a působil jako švenkr v Krátkém filmu Praha. V roce 1974 se stal asistentem kamery na Barrandově. Dlouhá léta pouze asistoval a k práci hlavního kameramana se dostal až ve svých čtyřiceti letech. V té době se točili filmy jen na politickou objednávku.

„Tenkrát musel být člověk komunista, aby se stal kameramanem.“⁶

Tvůrčí svoboda se po revoluci zásadně změnila, což Vladimír Smutný hodnotí jako velký klad. Dnešní kinematografie a kinematografie před rokem 1989 se nedá srovnávat, co se týče zmiňované tvůrčí svobody. Výrazně se změnilo fungování Barrandova a to zejména ve scénáristice, která byla už tehdy velmi vypiplaná a skvěle zpracovávala látku, o kterou se dnes mnohdy marně pokoušíme. Technické vybavení nebylo na vysoké úrovni, tak se filmy jeví jako chudé, ale po stránce scénáristiky byly československé filmy velmi kvalitní. V roce 1982 natočil Vladimír Smutný svůj první celovečerní film *Poslední vlak*⁷ s režisérem Júliem Matulou. O rok později natočil s režisérem Jiřím Svobodou film *Zánik samoty Berhof*⁸, o kterém Vladimír Smutný hovoří jako o svém nejoblíbenějším filmu, na kterém pracoval. Další z jeho oblíbených filmů je film *Smrt krásných srnců*, který kdyby měl dnes srovnávat s filmem *Tmavomodrý svět*⁹, tak se ani srovnat nedá, protože oba tyto filmy jsou obsahem velmi hodnotné. Co se týká rozpočtu, jsou tyto filmy nesrovnatelné, ale oba jsou krásné.

⁶ SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015.

⁷ *Poslední vlak* [FILM]. Režie Július Matula. Československo, 1982

⁸ *Zánik samoty Berhof* [FILM]. Režie Jiří Svoboda. Československo, 1983

⁹ *Tmavomodrý svět* [FILM]. Režie Jan Svěrák. Česká republika, 2001.

Smrt krásných srnců byla ryze česká kinematografie a nyní můžeme pozorovat, že také nízkorozpočtové snímky mohou být velmi kvalitní. U *Tmavomodrého světa* se tvůrci pokoušeli o kinematografii Americkou. Stylově byly tyto dva filmy, mezi kterými je rozdíl patnácti let, úplně někde jinde. Tmavomodrý svět se točil na formát cinemascope a *Smrt krásných srnců* byl formát 1.33 : 1.¹⁰ Vladimír Smutný uvádí, že vyšperkovaná stylizace filmu může být odrazem americké komerce a může se přiklánět k vizuální dokonalosti. Také to ale může být z ruky natočený nízkorozpočtový film. Ve výsledku jde přece hlavně o emoce, které v tom filmu buď jsou, nebo ne. Za svou práci získal Vladimír Smutný mnohá ocenění. V české kinematografii to bylo šest Českých lvů za kameru a za film *Kolja* získal ocenění Madrid Imagen 1995 Best Cinematography¹¹. Vladimír Smutný často spolupracoval s režisérem Jaroslavem Soukupem, Karlem Kachyňou, Jiřím Svobodou nebo Václavem Marhoulem. Od 90. let spolupracoval také na několika zahraničních projektech. Spolupráci s Janem Svěrákem nepovažuje jako zvrát v jeho kariéře, ale je to jedna z cest, kdy kameraman může plně rozvinout své myšlenky a tvůrčí schopnosti, jelikož na filmech Jana Svěráka se neslevuje a jeho tatínek Zdeněk Svěrák píše navíc krásné scénáře. Jiří Menzel prohlásil, že Zdeněk Svěrák nedělá umění, ale že tvoří stejně jako Alois Jirásek něco, co má užitek. Zdeněk Svěrák o spolupráci se synem řekl, že za dobu jejich třináctileté spolupráce vytvořili tři krásné filmy. *Obecnou školu*, *Kolju a Tmavomodrý svět*. Ta společná pomyslná houpačka měla skončit na základě neustálých neshod ohledně scénáře k filmu *Vratné lahve*, kterého vzniklo pět verzí a který Jan Svěrák nechtěl točit, protože se mu scénář nelíbil.¹² Poslední verze scénáře se nakonec zalíbila a film *Vratné lahve* byl dalším ze Svěrákových děl, na kterém Vladimír Smutný jako kameraman pracoval. S Janem a Zdeňkem Svěrákovými pracuje od filmu *Kolja* až dodnes. Spolupráce s Janem Svěrákem je pro něj radostí, protože má výbornou představivost pro trikové záběry a navíc mají podobné názory na film. Také mají podobnou vizi pro filmové obrázky. Od roku 1995 působí Vladimír Smutný jako kantor na katedře kamery na pražské FAMU.¹³

¹⁰ SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015.

¹¹ Vladimír Smutný: biografie. *Csfd.cz* [online]. [cit. 2016-01-21]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/71218-vladimir-smutny/>

¹² *Tatínek* [dokumentární film]. Scénář a režie: Martin DOSTÁL a Jan SVĚRÁK. Česko, 2004.

¹³ SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015.

1.1 Inspirace z dětských let

Vladimír Smutný od dětství hodně četl a nechával se unášet do světa příběhů. Při čtení knih si představoval fantazijní vizuální světy a v tom vznikla jeho touha vyprávět obrazem. Tenkrát děti pobíhaly na ulicích, tvořili se velké party a velkým koníčkem bylo jenom si tak hrát. Doma měla jeho rodina kufr plný černobílých fotografií, které nafotografoval jeho tatínek. Lidé na těch fotografiích byli mladí, usmívali se a z tváří těch lidí vyzařoval optimismus. Zvětštění reality prostřednictvím filmu Vladimíra Smutného okouzila natolik, že se vydal po cestě filmového kameramana. Byla to ta touha vyprávět příběh obrazem. A jelikož neuměl malovat, vydal se za uspokojením své touhy za filmovou kameru. Srovnávat film s výtvarným uměním, to dle jeho slov prý nelze, byť je výtvarné umění velkou inspirací pro něj samotného i pro mnoho světových kameramanů. Filmový kameraman však není malířem, protože je schopen vytvořit pomocí filmové či digitální kamery několik obrázků za den, kdežto malíř tvoří jeden obraz třeba několik týdnů. Společná je jen to obrovská touha vyprávět obrazem. Fotografii a malířství Vladimír Smutný považuje za statické vyprávění příběhu, kdežto práce filmového kameramana je vyprávěním dynamickým.

„Možná, že jsem dyslektik, že jo, bůh ví...“¹⁴

1.2 Inspirace v současnosti

Velká část filmových scén tvořených Vladimírem Smutným je postavena na světelných atmosférách nebo na barevné estetice. Nelze mu upřít, že tím podstatně přispěl k vizuální podmanivosti mnohých českých filmů. Pro Vladimíra Smutného je velkou inspirací výtvarné umění a z něj asi nejvíce již zmiňované malířství. Dle jeho slov nelze nic vytvořit ze vzduchoprázdna, jelikož je vše podmíněno nějakou kulturní minulostí. Velkou inspirací pro film *Mazaný Filip*¹⁵ mu byla umělecká tvorba amerického malíře, grafika a ilustrátora Edwarda Hoppera, dle jehož stylizovaných maleb za okny a dle pastelových barev se tvořila i stylizace filmu.

¹⁴ SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015.

¹⁵ *Mazaný Filip* [FILM]. Režie Václav Marhoul. Česká republika, 2003.

Když Vladimír Smutný natáčí podvečery ve stylu romance, inspiruje se českým malířem Jakubem Schikanederem. Scény s dramatickým osvětlením pomocí svíček a petrolejek jsou inspirovány francouzským barokním malířem Georgesem de La Tourem. Inspirace však Vladimír Smutný nehledá jen ve výtvarném umění. Inspirací může být i obyčejná procházka venku a pozorování okolního světa. Velkým koníčkem je pro Vladimíra Smutného příroda a sport, protože aby se kameraman udržel ve formě, musí splňovat kromě vizuálního citění i předpoklady fyzické zdatnosti. Jako mnoho kameramanů čerpá inspirace i z jiných filmů a načerpané inspirace se pak snaží využít při své vlastní tvorbě.

„Pracuju podle nějakých vzorů. A nemusí to být nutně malířství, může to být klidně novinyvýstřižek.“¹⁶

1.3 Originalita lokací

Práce lokačních manažerů bývá často náročná a zdlouhavá. I po velké snaze nalézt lokaci padnoucí do oka kameramana, se tento úkol jeví jako nesplnitelný. A to je také příklad hledání či výběru lokací Vladimíra Smutného. Fotografie lokačních manažerů jsou snímány širokou optikou, což absolutně zkresluje perspektivu a navštívení onoho místa se pak jeví zcela jinak. Originalitu lokace ve svých filmech vysvětluje Vladimír Smutný tak, že do roku 1989 nikdy netočil na lokaci, na které už někdo před ním točil. Vždy musel mít originální lokaci, a proto také trávil sám mnoho času hledáním lokací. Nalézání své vlastní lokace bylo ohromnou výhodou, kdežto v dnešní "vytočené" době se na území České republiky, ale také jinde na světě těžko hledá originální lokace. Závisí to velmi na rozpočtu, protože pokud si vyberete lokaci vysoko v horách, musíte tam nějakým způsobem dopravit techniku a celý štáb. Nalézt lokace pro film může znamenat i několik let pátrání. Na mnoha místech na zemi se už natáčelo nebo se z hledání lokací a fotografování míst stal byznys a je to pak vlastně jenom jiný úhel pohledu na ten daný prvek, který je součástí lokace, ale místo a světové strany zůstávají stejné. Země je ale natolik veliká, že stále existuje spousta originálních lokací. Filmař se však za nimi musí vydat hodně daleko a vynaložit při tom velké úsilí.

„Než jsme s architektem našli vilu pro film Prokletí domu Hajnů, jezdili jsme tři měsíce po lokacích.“¹⁷

¹⁶ SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015.

1.4 Oscarový Kolja a Tmavomodrý svět

Po získání několika ocenění a hlavně Oscara za film *Kolja* se na Jana Svěráka hrnula spousta nabídek. Společnost Miramax Films, což původně byla americká filmová společnost, dnes už však součástí společnosti Walt Disney Company, nabídla Janu Svěrákovi podepsání smlouvy a práci na třech filmech. Jan Svěrák však nebyl s tématy nijak spokojen. Líbil se mu jen jeden námět ze třech nabídnutých. Neměl totiž dostatek zkušeností s jistými problematikami, které scénáře řeší a tak nakonec od projektů ustoupil úplně. Po úspěchu filmu *Kolja* však Jan Svěrák přemýšlel nad svým dalším filmem. Muselo to být něco velkého. Otec a syn Svěrákové se rozhodli, že natočí poctu českým letcům v Anglii, a to film *Tmavomodrý svět*, v němž dvě časové roviny popisují osud českých letců za druhé světové války. Byl to velmi ambiciózní projekt, který však mnoho kolegů Honzy Svěráka kriticky příliš dobře nepřijalo. Vladimír Smutný dodává, že označení jako velkofilm jej lze považovat pouze z pohledu poměrů české produkce, nikoli z pohledu evropského či světového filmu. I tak to je film, který je na naše poměry jedinečný. Po tom, co společnost Miramax koupila film *Kolja*, si také vyvodila právo vidět jako první scénář, který Zdeněk Svěrák napíše. Když tvůrci odeslali scénář filmu *Tmavomodrý svět* do spojených států, tak se podivným způsobem promítl ve filmu *Pearl Harbor*, včetně několika přesných charakterů postav a který navíc ještě vznikl ve stejném roce jako *Tmavomodrý svět*. Soudit se však nemělo smysl, protože v Americe vyhraje soud ten, kdo má peníze.¹⁸

¹⁷ SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015.

¹⁸ Rozmarná léta českého filmu. [televizní pořad]. ČT, 2010.

1.5 Volba mezi filmovým materiálem a digitálním záznamem

Kameraman si ke své práci může zvolit, na jaký materiál bude film natáčet. Některé filmy si v dnešní době vyžadují spíše digitální záznam. Je to ovlivněno především rozpočtem filmu, ale také technickými specifiky. Digitální snímač lépe vidí do tmy, kdežto filmová surovina potřebuje pro správnou expozici více světla. Vladimír Smutný uvádí, že digitální kamera nepotřebuje takové množství předního světla, jako filmová surovina. Zvyšuje se ale nárok na výsledná zpracování digitálního záznamu a s ním spojená datová uložení. V dnešní době jsou digitální kamery často používány a tak musel Vladimír Smutný rozšířit i kameramanský štáb, čímž dal práci jednomu ze svých studentů FAMU. S nástupem digitálních kamer se zásadně změnil způsob osvětlování, ale ve své podstatě Vladimír Smutný osvětluje stejným způsobem, jako kdyby točil na film. Ovšem k negativu měl vždy větší vztah a je pro něj důležitější. Od roku 1985, kdy pracoval na filmu *Discopříběh*¹⁹, dorazil produkci tohoto filmu materiál Kodak 5247, 20DIN a od té doby Vladimír Smutný používal vždy jen jeden druh filmového materiálu pro celý film. Výběr směřoval svým potřebám a tomu pak přizpůsoboval míru osvětlení. Svůj výběr přiděloval filmovému stylu, ať už to byla citlivost filmu nebo jeho barevnost. Tento princip Vladimír Smutný uvádí jako svůj stylizační prvek. Většinou volil mezi materiálem Kodak nebo Fuji, a protože se stále objevovaly nové negativy, byla možnost výběru negativu široká. Zdokonalováním technologií se zdokonaluje veškerá filmová technika. Vyrábějí se nové jeřáby, tzv. „technocrane“, na trhu je nepřehledné množství objektivů, digitálních kamer a v neposlední řadě LED svítidla. Pokud Vladimír Smutný natáčí na digitální kameru, volí rád kamery Arri. Nejvíce model Arri Alexa. Kamery RED nemá rád pro údajnou vyšší hranovou ostrost, což ještě více prozrazuje digitální zpracování obrazu. Kameraman může výsledný obraz ovlivnit již při natáčení, a to pomocí různých filtrů vkládaných do kompendia, a tím docílit své potřeby nebo požadavky režiséra. Vladimír Smutný točí hodně na formát cinemascope, což je systém speciálních anamorfotických objektivů. Jedná se o širokoúhlý formát, který při snímání stranově deformuje obraz a při projekci je obraz opět roztažen do výsledného formátu s poměrem stran 2,39:1.²⁰

¹⁹ *Discopříběh* [FILM]. Režie Jaroslav Soukup. Československo, 1987.

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

Vladimírovi Smutnému nevyhovuje digitální umělo-hmotnost a pomocí systému cinemascope onu digitalizaci krásně „zničí“. Proti digitálu se nejvíce vyhrazuje v podání tónů a struktury pleti. Obličej natočený digitální kamerou neodpovídá struktuře reálného obličeje. Digitální technologie dopočítává plochy obličeje a jeho části se pak nejeví jako ve skutečnosti. Oproti tomu filmový negativ podává pleťové tóny a její strukturu mnohem lépe. Proti digitálnímu záznamu však odpor nemá, protože je zastáncem filmového obrazu a filmového vyprávění, na což médium nemá vliv. Lásku k filmové surovině vysvětluje tak, že kdyby točil film, kde by měl zobrazit ženskou krásu, tak by rád takový film točil na surovinu. Filmová surovina se dle něj nepřestane vyrábět, ale bude to něco pro filmové fajnšmekry. V budoucnosti to bude bráno podobně, jako gramofonová deska. Digitální záznam dříve či později dospěje do takového stádia, že nebude od filmové suroviny rozeznatelný. Je to jen otázka programování, ale také datových toků. O vysokém rozlišení digitální technologie se dá vést mnoho rozporuplných diskuzí, ale prahnutí po vysokém rozlišení 4K nebo více je podle něj nesmysl, pokud netočíte film pro kino distribuci. Lidské oko je natolik nedokonalé, že rozdíl mezi 4K a 2K pozná jen málokdo.²¹

„Fotochemická cesta bude za pár let jako gramofonová deska a dávat si nesmyslné mety v rozlišení, to můžete leda, když děláte Interstellar.“²²



Obrázek 1 - Vladimír Smutný

²¹ SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015.

²² SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015.

II. ANALÝZA

2 DVA FILMY, JEDNO TÉMA

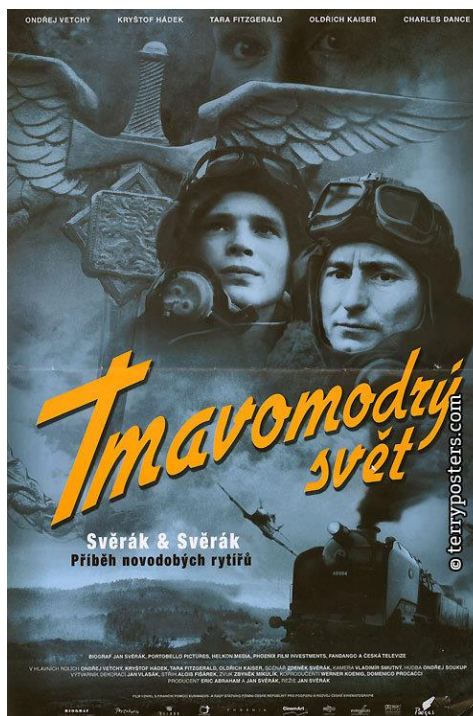
V této bakalářské práci srovnávám dva filmy, které vznikly ve stejném roce a mým cílem je analyzovat práci kameramana a výrazových prostředků kamery v těchto filmech. Prvním z nich je český film *Tmavomodrý svět*, který dal Vladimírovi Smutnému možnost pracovat na velkorozpočtovém snímku, ale také mu dal šanci vytvořit po stránce kamery pokus o stylizovanou americkou kinematografii.

Práci kamery Vladimíra Smutného budu v následující kapitole srovnávat s prací kamery Johna Schwarzmana ve filmu *Pearl Harbor*, který má podobné válečné téma a vznikl ve stejném roce jako *Tmavomodrý svět*, a to v roce 2001.

„Rozdíl mezi americkým a evropským filmem je obrovský. Mezi americkým a českým filmem je rozdíl nebetyčný.“²³



Obrázek 2. – Pearl Harbor



Obrázek 3. – Tmavomodrý svět

²³ SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015.

2.1 FILM TMAVOMODRÝ SVĚT

Film *Tmavomodrý svět* popisuje osudy českých letců ve Francii za druhé světové války. Scénárista Zdeněk Svěrák v něm zobrazil vzpomínky na české válečné letce, jelikož pracoval jako redaktor rozhlasu. V roce 1968 osobně tyto letce poznal v rámci rozhovorů a na základě skutečných svědectví začal vyvíjet téma *Tmavomodrého světa*. Látku si zamiloval a chtěl o českých letcích natočit krásný film. O hrdinství, ale také o válce.²⁴

2.2 Výrazové prostředky kamery ve filmu *Tmavomodrý svět*

2.2.1 Mizanscéna

Mizanscéna, z původního francouzského slova *mise en scene*, znamená „dát na scénu“ a byla využívána v divadelních hrách. Jakožto souhrn mnoha aspektů filmu, jest vším, co kamera snímá a později to divák vidí na plátně. Zahrnuje prostředí, osvětlování, kostýmy a chování postav.²⁵

Prostředí je ve filmu *Tmavomodrý svět* historicky zasazeno do období druhé světové války. Scény na britském letišti se natáčely na letišti Hradčany, na kterém tvůrci přistavěly další vojenské objekty, aby se zvýšila míra autentičnosti. Filmové nádraží s názvem Konice, kterým prolétá protagonista František Sláma (Ondřej Vetchý), na začátku filmu a kde se odehrává jedna paralela filmu, je nádraží Kácov ve středočeském kraji. V období roku 1939 bychom si jistě mohli nádraží takhle představit a historicky tohle prostředí do filmu výborně zapadá. Pastelové okrové odstíny fasády s cihlově červenou střechou představují již v úvodu filmu celkové barevné ladění a veškeré prostředí zapadá do období, ve kterém se děj odehrává.²⁶

²⁴ Rozmarná léta českého filmu. [televizní pořad]. ČT, 2010.

²⁵ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s.,[159] ISBN 978-80-7331-217-6.

²⁶ *Tmavomodrý svět*. *Filmová místa* [online]. [cit. 2016-01-20].

Dostupné z: <http://www.filmovamista.cz/950-Tmavomodry-svet?zaber=10783>

Vladimír Smutný při čtení scénáře nepřemýšlí ihned nad tím, kde se film bude natáčet nebo jak vytvoří záběry. On pouze čte a až potom nechá plynout svou fantazii a myšlenky. Nutno také dodat, že finální verzi scénáře čte několik měsíců před natáčením. Společně s režisérem, v případě *Tmavomodrého světa* Janem Svěrákem a architektem Janem Vlasákem vymýšleli, jak budou všechno dělat.²⁷

Funkci mizanscény bychom měli analyzovat v celém filmu a ne jenom v jeho jistých částech, protože film má působit jako celek a motivovanost mizanscény a její případné změny v průběhu filmu bychom měli pozorovat ke vztahu k ostatním filmovým postupům. Pomocí mizanscény však lze vytvořit naprosto imaginární svět, díky čemuž lze u diváka vyvolat velkou dávku emoce a rozrušení.²⁸

Příkladem tohoto principu je v *Tmavomodrém světě* prostředí dílny v kostele, které dynamicky vstupuje do narativní akce. Kostel je v životě lidí brán jako duchovní místo, ale ve filmu kostel působí expresivně a odkazuje na ohavné jednání vlády komunistické strany. Dílna v kostele byla vybudována realisticky a to v kostele sv. Jiří v obci Velvary. V tom je síla mizanscény, která může přesahovat pojetí reality.²⁹

Vila, ve které žije protagonistka Suzan (Tara Fitzgerald), je vila v blízkosti obce Šilheřovice u Ostravy. U této vily se natáčely pouze exteriéry, ale interiér vily byl postaven v ateliéru. Vladimír Smutný se musel při natáčení vypořádat s propojením prostorů, které ve skutečnosti byly velmi daleko od sebe. Letiště české základny je letiště v Olomouci a letiště britské základny je letiště v Hradčanech.³⁰

Prostředí filmu je ovlivněno výběrem lokací. Pro film *Tmavomodrý svět* si tvůrci vybrali lokace již existující a ty pak patřičně upravili, aby se jejich vzhled zasadil do doby, v níž se film odehrává. Již zmíněný interiér vily Suzan byl postaven v ateliéru. Nad natáčením v ateliéru má filmař mnohem větší kontrolu.

²⁷ SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015

²⁸ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s., ISBN 978-80-7331-217-6.

²⁹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. [162] ISBN 978-80-7331-217-6.

³⁰ Tmavomodrý svět. *Filmová místa* [online]. [cit. 2016-01-20].

Dostupné z: <http://www.filmovamista.cz/950-Tmavomodry-svet?zaber=10783>

Z hlediska kamery hlavně nad světlem a osvětlování má Vladimír Smutný nejraději. Ve scéně, kdy protagonista, pilot Vojtíšek (Kryštof Hádek), žádá o azyl u vily Suzan, je prostředí sjednoceno prací kamery.

Ve filmu vnímáme postavy tak, že přes okno mluví na sebe, ve skutečnosti byly každá úplně někde jinde a jedna postava druhé jen nahrávala mimo záběr. Protagonistka Suzan (Tara Fitzgerald) se dívá z okna ven a z venku ji pozoruje raněný četař Vojtíšek. Suzan přitom byla v ateliéru a Vojtíšek byl před oknem reálné vily. Vladimír Smutný scénu nasnímal tak, že ani v jednom střihu nevidíme dvě postavy v jednom záběru. Nejen, že by si tak ztížil práci spojit tyto dva prostory pomocí postav v obrazových plánech, ale tím, že zobrazoval každou postavu zvlášť, dal divákovi najevo odcizení a počáteční nedůvěru Suzan. V exteriéru můžeme pozorovat subjektivní pohled Vojtíška přes okno. Jednotu místa kameraman udržel pomocí teplého tónu světla vystupujícího z okna a v záběrech na protagonistu vytvořil díky kontrastu teplé a studené barvy vzdušnou perspektivu. V podvědomí diváka to absolutně vytváří pocit sjednocení jednoho prostoru.³¹



Obrázek 4. – Vzdušná perspektiva před oknem vily.

³¹ SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015.



Obrázek 5. – Protagonistův subjektivní pohled.

Pro scény v moři, kdy protagonista Vojtišek (Kryštof Hádek), obětuje svůj život, aby zachránil život svého kamaráda, filmaři vyrazili do Jihoafrické republiky. Natočení vodních scén bylo nejnáročnější pro herce Ondřeje Vetchého. Jeho kostým, jenž je aspektem mizanscény, se nasákl vodou a herec se začal topit. V *Tmavomodrém světě* hrály především kostýmy velmi důležitou roli. Pomocí kostýmů se snáz dostáváme do časového zasažení filmu a také díky jejich barevnosti a můžeme vnímat charakter postav. Během celého příběhu se charakter postavy může měnit v závislosti na kostýmu, nebo se naopak od počátku až do konce filmu změnit nemusí. Příkladem jednotného kostýmu je v *Tmavomodrém světě* kostým protagonisty Kaňky (Jaromír Dulava), kterého vidíme stále jen v uniformě výpravčího. Postava se díky kostýmu může stát terčem posměchů nebo může být důležitým vodítkem, jako v případě Kaňky díky jeho červené čepici. Kostým ve filmovém příběhu hraje velkou roli v rámci celé narace.³²

³²Tmavomodrý svět- film o filmu. *Youtube.com* [online]. [cit. 2016-01-21].

Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=TvACUCPrWe0&ab_channel=JanSv%C4%9Br%C3%A1k



Obrázek 6. - Kostým výpravčího Kaňky

Barevně se na začátku filmu objevují kostýmy pastelových barev a tonálně zapadají do prostředí, ve kterém postavy žijí. Jen zřídka se vyskytuje barva, která by náš pohled silně poutala. Ve scéně, kdy se protagonista František Sláma (Ondřej Vetchý), loučí s protagonistkou Haničkou (Linda Rybová), má na sobě Hanička kostým zemitých odstínů a její tehdejší obdivovatel, výpravčí Kaňka, poutá pozornost diváka díky sytě červeným doplňkům na jeho kostýmu. Takovýto odstín červené se v *Tmavomodrém světě* objevuje jen výjimečně. Červená čepice výpravčího Kaňky hraje ve vyprávění důležitou motivační i kauzální roli. Do té doby se červená objevila jen na uniformách strážníků nebo ve státním znaku na křídlech letadel. Zkrátka na místech spojených s mocí. Sytě červená barva má pro film obrovský význam, jelikož díky ní můžeme vnímat osudy postav. Červená však nemusí vyjadřovat pouze sílu, moc nebo skrytou vášeň a být nutně součástí kostýmů. Může být vyobrazena ve formě krve a zobrazovat tím bolest a smutek, což je pro období války tak typické. Inscenování a pohyb je dalším z aspektů mizanscény. Výraz tváře se v kinematografii nevztahuje jenom na lidské postavy, ale také na zvířata. Pohyby a mimika herců ve filmu vyjadřují lítost, strach, únavu nebo bolest.³³

³³ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. [166] ISBN 978-80-7331-217-6.

Někdy může herec přispět pouze vizuálně a někdy je jeho herecký pouze slyšitelný mimo záběr. Velmi výrazným vzorcem pocitů je ve filmu *Tmavomodrý svět* pes protagonisty Slámy, se kterým se loučí. Všechny výrazy herců a napodobení skutečných pocitů jsou však výjevem promyšlenosti a nadsázky.³⁴

Zdeněk Svěrák v tomto případě použil jako výraz smutku psa. Pes, jehož němý výraz je natolik silným, že se prudká dávka emoce dostavila bez jediného slova. Zdeněk Svěrák to vysvětluje slovy, že loučení mezi mužem a ženou může být emotivní, ale je to tak typické, že jsem přemýšlel jinak. Pohled psa byl nejstručnější, ale naprosto přesný a během krátké chvíle dostal divák potřebnou dávku emoce. Pro tuto scénu byla použita vlastní fena herce Ondřeje Vetchého, který celou scénu zahrál na první pokus. Herec na svoji fenku při jejím vzdalování po intervalech pískal, fenka Barča se při běhu otáčela a hercovo pískání se pak ve zvuku nahradilo atmosférou.³⁵



Obrázek 7. – Naprosto přesný výraz psa

³⁴ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. [180] ISBN 978-80-7331-217-6.

³⁵ Rozmarná léta českého filmu. [TELEVIZNÍ POŘAD]. ČT, 2010.

2.2.2 Kamera ve filmu *Tmavomodrý svět*

Film *Tmavomodrý svět* je natočen kamerami Arriflex 435, Arriflex 535B, Bell & Howell Eyemo a objektivy Hawk C a V- serie. Formát negativu byl 35mm a poměr stran 2.35 : 1.

³⁶ Kamera Bell & Howell Eyemo je malá lehká kamera, kterou Vladimír Smutný použil pro natáčení záběrů, kdy byla kamera umístěna na křídle letadla. Nápad umístit filmovou kameru na křídlo letadla se prvně jevil zajímavým, ale po natočení a konzultaci výsledného obrazu s režisérem nakonec tyto záběry nepoužili. Nebyly tak dynamické, jak si tvůrci představovali.³⁷

Co se týče kompozice záběrů a vytvoření obrazového či mimo obrazového prostoru, je rozložení prvků v rámu obrazu rovnoměrné a kompozice je vyvážená. Postavy jsou umísťovány většinou do horní třetiny rámu, ale objevují se i příklady dekompozice, avšak ne ve velké míře a bez důvodu. Ve specifických scénách je rozmístění prvků či postav uspořádáno tak, že jejich pomyslným spojováním získáváme jednoduché geometrické obrazce. Například trojúhelník při scéně na letišti, přičemž úsečka mezi dvěma protagonisty tvoří diagonální linii v rámu. Postavy jsou v širokoúhlém formátu obrazu komponovány téměř až do krajů rámu, což je typický způsob západní stylizace.



Obrázek 8. – Příklad diagonální kompozice

³⁶ Technical specifications. *Imdb.com* [online]. [cit. 2016-01-22].
Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt0244479/technical?ref_=tt_dt_spec

³⁷ SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015.

Máme-li zkoumat práci s ostrostití ve filmu, hloubkou pole v závislosti na použití teleobjektivů nebo širokoúhlých objektivů, tak nejprve uvedu, že Vladimír Smutný za svou kariéru vystřídal jen čtyři ostříče. S jedním a tím samým kameramanským štábem jako takovým pracuje již dvacet let.³⁸

Film byl natočen anamorfotickými objektivy značky Hawk – serie C a V, které nabízejí ohnisko až 900mm. Vladimír Smutný ve filmu dobře buduje dojem prostoru díky dvěma i více prostorovými plány. V dialozích jsou použity většinou objektivy se střední ohniskovou vzdáleností, ale také teleobjektivy pro zploštění perspektivy. Převážně jsou použity v exteriérech, kdy stlačují prvky do jednoho plánu. Hloubka ostrostití se objevuje jako významný stylistický prvek, ale může být použita také pro oddělení pozadí, jež nemá pro scénu význam. Díky malé hloubce pole se divák soustředí jen na ten prvek, který je v ostrostití. V závěru filmu, kdy protagonista František Sláma (Ondřej Vetchý), salutuje při výstupu z vlaku, je za ním možno v neostrostití vidět hnědý vagon. Divák však tento prvek díky jeho rozostření nevnímá a soustřeďuje se pouze na postavu v polodetailu.



Obrázek 9. – Protagonista v polodetailu a vagon v pozadí

³⁸ SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015



Obrázek 10. – V následujícím záběru již vagon není.

V následujícím záběru je v širším záběru hloubka pole mnohem větší a vagon v pozadí zmizel. Je možné, že byl tvůrci brán jako prvek, který naplňoval prostor a rozbíjel tak cílelou prázdnotu, do které se protagonista vrací po skončení své vojenské služby. Teleobjektivy byly nejvíce využity při snímání bojových scén a letadel. Teleobjektiv má v těchto záběrech vliv především na pohyb a rychlost. Při použití teleobjektivu se jeví, že letadlo potřebuje pro zdolání malé vzdálenosti více času. Kdyby byl start letadla natočen širokoúhlým objektivem, jevil by se jeho průlet okolo kamery několikanásobně rychlejším. Široká optika tak může zvýšit dynamiku akce. Hloubku pole rovněž ovlivňuje množství prostupujícího světla do objektivu v závislosti na clonovém čísle a ohniskové vzdálenosti. Kameraman může pomocí filtrů eliminovat množství prostupujícího světla a pracovat tak s hloubkou ostrosti. Ve filmu *Tmavomodrý svět* kameraman Smutný určil některým scénám takovou míru osvětlení, aby se rozsah ostrosti jevil jako velká hloubka pole. Zdůrazňuje tím akci v zadních plánech, která mimořádně naplňuje filmový prostor. Scéna s velkou hloubkou pole může být chápána i jako divadelní představení a podněcuje diváka k aktivní spolupráci, neboť on sám může inscenovat prostor.³⁹

³⁹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. [180] ISBN 978-80-7331-217-6.

Pohyby kamery ve filmu *Tmavomodrý svět* dotvářejí iluzi prostoru a v rámu obrazu se objevují nové prvky díky přerámování. To se týká převážně jízd nebo záběrů z jeřábu. Vladimír Smutný mezi kameramany vyniká tím, že si veškeré záběry švenkuje sám. Má tak jistotu nad všemi stranami filmového rámu.

„Švenkuju si sám. Dříve jsem si také sám dělal steadicam, ale ten už dnes neunesu.“⁴⁰

Důvod vlastního švenkování vysvětluje tak, že mu odpadá starost stále někomu jinému vysvětlovat svou vizi a také by asi pozoroval chyby rukopisu někoho jiného. Kdyby jen seděl za monitorem, tak by vlastně hledal chyby. Ve filmu *Tmavomodrý svět* pozorujeme také užití steadicamu, který však není nadužívaný. V některých scénách kamera dynamizuje prostor a svým pohybem, kdy kamera například krouží okolo postav, mění jejich postavení v rámu a tím napomáhá pochopení postav v rámci celé narace. Při tom navíc objevuje v zadních plánech nové prvky vedoucí pozornost diváka. Příkladem je přijíždějící vlak na pozadí při loučení dvou protagonistů, který jsme objevili po obkroužení kamery okolo postav. Pohyb kamery působí v tomto záběru výtvarně a pomocí vnitro záběrového střihu kamera zároveň sleduje akci na pozadí.



Obrázek 11. – Krouživý pohyb kamery krouží okolo postav

⁴⁰ SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015

Většina záběrů ve filmu *Tmavomodrý svět* je statických, ale v mnohých z nich si všimneme výrazného dorovnávaní. Vladimír Smutný hojně využívá vertikálního švenku či panorámování nebo pohybu kamery na jeřábu. Zdůrazňuje tím prostor, mění perspektivu a tvoří obrazové linie vedoucí naši pozornost.

„Švenkování mě baví. Co jiného bych na place dělal, kdybych si sám nešvenkoval.“⁴¹

Dojem ruční kamery a její plynulost pohyb vytvořili tvůrci tak, že se vyrobila konstrukce a kamera byla vyvěšená na gumách. Její hmotnost zajistila plynulý pohyb a onen plovoucí pohyb. Pohybové scény jedoucích strojů ve filmu a k nim sledovací záběry kamery se natáčeli pomocí aut a vozíků. Příkladem je jízda v sajdkáře. Frontální polodetail na protagonistu Vojtiška (Kryštof Hádek), byl natočen tak, že byla kamera i sajdkára umístěna na jednom vozíku a rychlost kamery a sajdkáry byla konstantní. Je to nejsnadnější způsob práce při snímání pohybující se předmětů proti kameře.⁴²



Obrázek 12. - Frontální záběr na kabinu sajdkáry

⁴¹ SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015.

⁴² Tmavomodrý svět- film o filmu. *Youtube.com* [online]. [cit. 2016-01-21].

Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=TvACUCPrWe0&ab_channel=JanSv%C4%9Br%C3%A1k

Scénu mohl kameraman vytvářet i jinak, ale frontální záběr v sajdkáře je později ve filmu vzorcem opakování. Skleněný kokpit sajdkáry představil v úvodu filmu budoucí piloty stíhacích letadel ještě před jejich samotným vzlétnutím. Záběry na herce v kokpitech jsou snímány stejným způsobem, frontálně na polodetail či detail v pilotní kabině.



Obrázek 13. – Frontální záběr kabiny letadla

2.2.3 Barva a tonalita

Barevnost filmu *Tmavomodrý svět* a jeho tonalita dramaticky pracuje s chladnými a teplými odstíny barev. Kontrast obrazu a velikosti barevných ploch se mění v závislosti na prostředí, ve kterém se ve filmu nacházíme. Zatímco je obraz v melancholických scénách díky rozptýlenému světlu měkký a téměř nekонтastní, při ostřejším světle je obraz výrazně kontrastní a tematizuje řezavou pochmurnost období války. Kontrast se také odvíjí od druhu použitého filmového materiálu a procesu vyvolání. Vladimír Smutný používá materiál, který je citlivý na odražené světlo a výsledný obraz pak není tak kontrastní jako při použití materiálu méně citlivého. Klíčovou barvou ve filmu je zelená a modrá. Se zelenou pracuje kameraman Smutný jako s významovým výrazovým prvkem. Do jisté míry mu pomohl velký obsah zelené v exteriérech. Modrá barva se objevuje v podobě vodních ploch, ale také přirozeně na obloze i na uniformách pilotů. Ve specifických záběrech bych rád vyzdvihl barevnou harmonii připomínající barevnost obrazů malíře Vincenta Van Gogha. Studené odstíny s komplementárním teplým tónem žlutooranžové a doplňkovou zelenou velmi lahodí oku.⁴³



Obrázek 14. – Barevná harmonie

⁴³ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. [224] ISBN 978-80-7331-217-6.

Barevné ladění se promítá rovněž do kostýmů pilotů. Ti na sobě mají modré kombinézy, žluté záchranné vesty a jejich letadla jsou zelená nebo většina okolního prostředí je v tónech zelené. V závěru filmu se protagonista František Sláma (Ondřej Vetchý), vrací vlakem na nádraží Konice a fasáda nádražní budovy okrové barvy je podobného odstínu jako záchranný člun, pro který protagonista Vojtišek obětoval svůj život pádem do moře. Při pohledu do tváře herce Vetchého je z této scény cítit nostalgie minulosti a nejistota budoucnosti. Ve vile, kde bydlí protagonistka Suzan můžeme pozorovat převážně teplé odstíny a také sytě červené odstíny jejího kostýmu, které v zelení plných exteriérech tvoří harmonii komplementární. Sytě červená může být chápána jako odkaz vášně a touhy, který toto místo a Suzan samotná, skýtá. V milostných scénách, tonálně laděných do červena, bylo prvotní naznačení charakteru postavy, díky červenému kostýmu, jasným důkazem.⁴⁴



Obrázek 15. – Chromatičnost červená

⁴⁴ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. [224] ISBN 978-80-7331-217-6.

Pokud se poohlédneme na začátek filmu, tak můžeme vidět, že teplé, oranžovočervené odstíny byly nastoleny již zde. V úvodní scéně, kdy si dva zamilovaní protagonisti hrají v kabině letadla.



Obrázek 16. – Chromatičnost teplá jako odkaz vášně

Opakem této úvodní milostné scény je v průběhu filmu chladně modrá. Ta se objevila v prostorech věznice a tyto scény mezi sebou dokonale kontrastují a zdůrazňují naraci filmu.⁴⁵



Obrázek 17. - chromatičnost studená

⁴⁵ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. [226] ISBN 978-80-7331-217-6.

Pokud vezmeme v úvahu celkové barevné ladění filmu, tak se celý film barevně drží v tetradě odstínů barev červené, modré, žluté a zelené. Film výborně pracuje s kontrastem a velikostí barevných ploch v obraze.⁴⁶

2.2.4 Osvětlování

Osvětlování je taktéž jeden z aspektů mizanscény. Vladimír Smutný má práci se světlem nejraději ze všech výrazových prostředků. Ve filmu můžeme odčítat několik způsobů osvětlování. Mnoho exteriérových scén je natáčeno za jasného denního slunce, které vytváří ostrý charakter osvětlení a jasně vymezuje stíny vlastní i vržené. V dialogových scénách v exteriérech můžeme odčítat charakter protisvětla. Postavy jsou často v záběrech a návazných záběrech postaveny na jiná místa, což lze analyzovat podle světelných zdrojů. Textura zobrazených předmětů nebo kontur postav se tak v závislosti na směru hlavního světla mění, ale při vnímání kontinuálního stříhu a celého příběhu si těchto změn nevšimneme. Na začátku filmu, kdy se protagonista František Sláma (Ondřej Vetchý) loučí s protagonistkou Haničkou (Linda Rybová), je celý obraz pokrytý rozptýleným světlem šedého dne. Kameraman Smutný tak podpořil náladovost pomocí pochmurné atmosféry, což působí melancholickým dojmem.⁴⁷



Obrázek 18. – Příklad měkkého způsobu osvětlování

⁴⁶

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. [223] ISBN 978-80-7331-217-6.

⁴⁷ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. [172] ISBN 978-80-7331-217-6.

Kontrastem k úvodní loučící scéně je scéna, kdy se protagonista František Sláma vrací z Velké Británie a po dlouhé době se setkává s protagonistkou Haničkou. To stejné místo září sluncem a předměty v obraze jasně vymezují světlo a stín. Vnímat to lze tak, že se zde světlo zobrazuje jako důkaz něčeho věčného, ale vlivem dlouhého odloučení se šed', kterou jsme viděli při jejich loučení, přenesla do niter hlavních postav.⁴⁸



Obrázek 19. – Příklad ostrého způsobu osvětlování

⁴⁸ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. [172] ISBN 978-80-7331-217-6.

Neopomenutelným příkladem, kdy se Vladimír Smutný musel vypořádat s nástrahami počasí a pomocí práce s osvětlováním vytvořit zcela odlišnou atmosféru, než jaká v tu dobu ve skutečnosti byla. Jednalo se o scénu, kdy se spolu dva protagonisté baví o možném vztahu se Suzan.⁴⁹



Obrázek 20. – Chladná atmosféra vytvořena za jasného slunečného dne.

Scéna ve filmu působí chladným dojmem, světlo je měkké a rozptýlené, ale ve skutečnosti svítilo jasné slunce. Filmaři použili velké rozptylné plochy pro změkčení a odstínění světla a na pozadí se zapálily velmi silné dýmovnice, které vytvořily dojem mlhy a nekonečna. Vladimír Smutný směřuje v exteriérových scénách zdroj protisvětla tak, že jím vytváří okrajové osvětlení. K dramatické modelaci obrysů postav volí světlo laterální. Vhodným umístěním odrazné plochy vytváří doplňkové světlo. Zdroje doplňkového světla vidíme jen v odlesku očí herců. Některé záběry jsou v exteriérech snímány při tzv. magické hodině a jsou laděny do teplých barevných tónů. Na to střihově následují scény s chladnými tóny, což ve výsledku působí výtvarně. Spousta scén je barevně postavena na tomto principu snímání a kamera pomáhá vnímat naraci filmu pomocí principů podobnosti a opakování založených na kontrastu teplého a studeného.⁵⁰

⁴⁹ Tmavomodrý svět- film o filmu. *Youtube.com* [online]. [cit. 2016-01-21].

Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=TvACUCPrWe0&ab_channel=JanSv%C4%9Br%C3%A1k

⁵⁰ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. [172] ISBN 978-80-7331-217-6.

2.2.5 Exploze, trikové efekty a míra autentičnosti

Tmavomodrý svět je filmem válečným a tak je v něm několik scén, ve kterých jsou přítomny exploze, střely ve vzdušném prostoru nebo pády letadel. Aby byly tyto scény věrohodné a totožné s historickým zasazením filmu, muselo se mnoho prvků v těchto scénách dotvořit nebo odstranit pomocí speciálních efektů. Režisérem trikových záběrů byl Miloš Kohout, který je dnes bohužel tak trochu opomíjenou postavou československého a českého filmu. Zásluha věrohodnosti je tak z velké míry připsána právě Miloši Kohoutovi, který se narodil v roce 1930 v Praze a zemřel v roce 2007.⁵¹

Před asi dvaceti lety vznikla společnost UPP, která se zabývá vizuálními efekty. Bez speciálních efektů by tento film nikdy nemohl vzniknout a firma UPP se postarala o všechny speciální efekty ve filmu. Vladimír Smutný říká, že nejlepší a nejméně věrohodnější jsou ty exploze, které se natočí přímo na place i přesto, že postprodukce umožňuje jejich kompletní vytvoření.⁵² Autentičnost výbuchu je pravdivá ve chvíli, kdy výbuch proběhne před kamerou, protože jedině tak se docílí, že všechno v obraze podléhá realitě. Trikový specialista Boris Masník z UPP je stejného názoru jako pan Smutný, protože pokud je oheň součástí nějakého prostoru, například vnitřku auta nebo budovy, tak je velmi náročné vygenerovat takové exploze v počítači. Noční scéna plná výbuchů na letišti tak byla z velké části vytvořena pomocí reálných explozí a oheň se pak jen v počítači upravoval.⁵³

⁵¹ Miloš Kohout: biografie. *Československá filmová databáze* [online]. [cit. 2016-01-20]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/36905-milos-kohout/>

⁵² SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015.

⁵³ MASNÍK, Boris. UPP a.s., Osobní rozhovor. Zlín, 20. 11. 2016



Obrázek 21. – Reálné exploze ve filmu

Mnoho záběrů je vytvořeno počítačem upravených odkoupených záběrů ze starých válečných filmů. Nejvíce z filmu *Bitva o Británii*⁵⁴ z roku 1969, a také z filmu *Memphiská kráska*⁵⁵ z roku 1990. Produkce filmu *Bitva o Británii* tehdy natočila spousty leteckých scén s letadly typu Spitfire a bombardéry Heinkel 111, které vidíme ve filmu *Tmavomodrý svět*. UPP se postaralo o to, aby odkoupené záběry seděly do prostředí *Tmavomodrého světa* a působily věrohodně. Štáb filmu měl k dispozici jen dvě letuschopné stíhačky Spitfire, které UPP buď klonovalo, nebo v případě odkoupených záběrů mazalo. Na pozemní akce bylo vyrobeno několik maket letadla Spitfire v měřítku 1:1, ve kterých byly na roztáčení vrtulí motory z vrtaček. Dále bylo k dispozici několik maket asi o velikosti 1,5m, které byly řízeny vysílačkami. Trikové záběry při dopadu letadla Spitfire na zem se natáčely se čtyřmetrovou maketou několik dní. Díky zmenšení oproti původní velikosti se zvýšila pocitová rychlost letadla a dopad vypadal věrohodně. Nutno dodat, že finální autentičnosti pomohl ve velké míře střih těchto scén. Scéna útoku na jedoucí vlak byla nejnáročnější scénou ve filmu. Zde se nejvíce pracovalo se speciálními efekty. Jedna z cisteren byl model natočený na modrém klíčovacím plátně a na modrém pozadí se natočily také kusy všech odletujících částí, které vidíme po výbuchu.⁵⁶

⁵⁴ *Bitva o Británii* [FILM]. Režie Guy Hamilton. Velká Británie, 1969

⁵⁵ *Memphiská kráska* [FILM] Režie Michael Caton-Jones. Velká Británie, Japonsko, 1990.

⁵⁶ MASNÍK, Boris. UPP a.s., Osobní rozhovor. Zlín, 20. 11. 2016

V počítači se pak vytvořily průlety těchto kusů plechu okolo kamery. Stejně tak byly vytvořeny dráhy střel a zaměřovačů stíhaček.⁵⁷



Obrázek 22. - model letadla po dopadu

2.2.6 Pre-produkce, produkce a rozpočet filmu *Tmavomodrý svět*

Práce kameramana na filmu se u každého projektu liší. Přípravy filmu *Tmavomodrý svět* trvaly několik let a Vladimír Smutný se na film připravoval asi půl roku. Důležité bylo najít pro film lokace, aby se dobově zasadily do kontextu doby. Natáčecí plán *Tmavomodrého světa* byl nastaven na šestidenní pracovní cyklus, což se brzy projevilo a vlivem únavy se pracovní cyklus zkrátil na pětidenní. Vladimír Smutný na filmu co by kameraman strávil 75 dnů. To byl původní plán výroby filmu, který se ale protáhl asi o měsíc. Tento produkční skluz se vyřešil tak, že se nejprve natočili všechny záběry s herci a až pak se točila letadla a ostatní záběry filmu. Mnoho členů štábu muselo natáčení opustit kvůli jiným projektům a na jejich místa nastoupili jiní lidé.⁵⁸

⁵⁷ MASNÍK, Boris. UPP a.s., Osobní rozhovor. Zlín, 20. 11. 2016

⁵⁸ SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015.

Komplikace a časové ztráty nastaly především díky leteckým záběrům a práci s letadly. Při natáčení se neustále objevovaly problémy, hlavně při trikových scénách, kdy se zařízení rozbíjelo a vše se muselo připravit znovu. Produkci filmu zastupoval také druhý štáb, kde byl kameramanem Ramunas Greičius, bývalý student Vladimíra Smutného, který má dle jeho slov i režijní ambice a tak byl schopen zvládat natáčení sám bez režiséra. Tím, že to byl letecký film, tak produkce filmu neznala stroje a nevěděla nic o rychlostech letounů, ze kterých by se záběry na stíhačky daly natočit. Producent filmu Eric Abraham se radil s instruktory z Anglie a ti mu vždy poradili. Bez nich by ten film nikdy nevzniknul. I tak šlo natáčení velice pomalu. Jestliže Spitfire nastartuje motor, tak musí vzlétnout, jinak motor uvaří, takže Vladimír Smutný musel ten záběr udělat dobře, jinak by se ztrácel čas a velké finance. Stíhačka Spitfire stála v době natáčení filmu asi 300 000Kč na hodinu. Rozpočet filmu byl \$5 000 000. V zahraničí však nevěřili, že by někdo byl schopen natočit takový film s takovým rozpočtem.⁵⁹ Vladimír Smutný se díky práci na filmu *Tmavomodrý svět* dostal jako jeden z mála českých kameramanů ke snímku s vysokým rozpočtem. Jak sám říká, tak rozpočet ve filmu je pro práci kameramana velmi důležitý, ale není to jen o penězích. Vysoký rozpočet filmu *Tmavomodrý svět* mu zajistil tvůrčí svobodu a to je cesta, která by ve filmu měla být zachována pokaždé. Jakmile se již v preprodukcii filmu hovoří o úsporách financí, je to špatná cesta. Práce na *Tmavomodrém světě* mu dala velmi mnoho zkušeností a spolupráce s režisérem Janem Svěrákem je opravdu výborná.⁶⁰

Film plný emocí a dokážete udělat také s nízkým rozpočtem, ale pokusit se o západní kinematografii bez peněz dokázat nelze. Historický válečný film je podroben mnoha faktorům, jež potřebují pro svou realizaci finance. Na filmu *Tmavomodrý svět* pracovali například piloti z Velké Británie, trikoví specialisti, modeláři, pyrotechnici a v neposlední řadě tým kaskadérů. Jedna z nejdražších scén ve filmu byla scéna útoku na jedoucí vlak. Scénarista Zdeněk Svěrák trval na tom, aby se tato scéna realizovala, ale režisér Jan Svěrák přemýšlel více ekonomicky a navrhoval, aby se tito dva přátelé šli třeba jen projít.⁶¹

⁵⁹ Rozmarná léta českého filmu. [TELEVIZNÍ POŘAD]. ČT, 2010.

⁶⁰ SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015.

⁶¹ Tmavomodrý svět- film o filmu. *Youtube.com* [online]. [cit. 2016-01-21].

Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=TvACUCPrWe0&ab_channel=JanSv%C4%9Br%C3%A1k

Když scénu na přání režisérova otce natočili, volal Jan tatínkovi a řekl mu, že je scéna natočená a že to stálo jako celý film *Kolja*.⁶² Rozpočet filmu *Kolja* byl 30 milionů korun. Množství explozí však není vším, po čem tvůrce filmu touží. Jde hlavně o to, aby se uchovala autentičnost, protože válečný film nutně nemusí být jen o explozích. V Hollywoodu jsou zvyklí na to, že každý záběr stojí nemalé peníze. Česká republika se tomuto nikdy nevyrovná, což je možná vlastně dobře. Není ale zase dobré, když na film nejsou peníze a musí se šetřit na nesprávných místech. Pro kameramana je těžké určit si výši honoráře. Každý filmař si musí stanovit své hranice vlastního ohodnocení, hranici, kterou lze ještě překročit a hranici, kde je lepší do projektu vůbec nejít. Finanční náklady se odvíjí také podle média, na který se bude natáčet. *Tmavomodrý svět* se natáčel na film. Film se musí vyvolat, pak se okénko po okénku kopíruje do digitální podoby, na které pak probíhají postprodukční práce a finální verze se pak opět zpátky kopíruje na filmový pás. Nutně už to nemusí být stejný typ filmu, jaký si kameraman zvolil na jeho natočení. Digitální technologie je jednodušší v tom, že odpadají všechny ty kroky vyvolávacího procesu. A neznamena to, že natáčet na digitál je méně kvalitní. Na financích se také odráží náročnost provedení záběrů a volba kamerového zařízení. Pokud chcete natáčet letecký film, musíte vymyslet, jak vytvoříte věrohodný záběr pilota v kabině, jak natočíte střely v soubojích a to všechno musíte dát dohromady, aby to nějakým způsobem hrálo. Hodně je to záležitost postprodukčních studií, které dokáží vytvořit efekty a iluzi skutečnosti. Vše ale stojí nemalé peníze. V zahraničí je rozpočet filmů úplně někde jinde. Hollywoodská filmová studia fungují na velmi vysoké ekonomické úrovni, což lze cítit prakticky z každého záběru. Také práce kameramana je už v Evropě mnohem lépe placená a o hollywoodských kameramanech se vlastně ani nemá smysl bavit, co se týče výše honorářů. Dostat se jako hlavní kameraman k evropskému či americkému projektu se u nás podaří jen málokomu. Pro práci v zahraničí musí být kameraman velmi ambiciózní a často tomu musí obětovat mnoho ze svého osobního života.

*„Abych mohl točit evropské filmy, musel bych umět profesně perfektně anglicky. A to já neumím.“*⁶³

⁶² Rozmarná léta českého filmu. [TELEVIZNÍ POŘAD]. ČT, 2010.

⁶³ SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015.

3 FILM PEARL HARBOR

Ve stejném roce jako film *Tmavomodrý svět* vznikl ve spojených státech film *Pearl Harbor*.⁶⁴ Ten popisuje útok na největší americkou přístavní základnu Pearl Harbor, na kterou dne 7. 12. 1941 zaútočily japonské letouny. Po tomto útoku vstoupily Spojené státy americké do druhé světové války.⁶⁵ Film zobrazuje dva nerozlučné přátele, kteří si jako malí zalíbili letadla, což jim vydrželo až do dospělosti a oba se staly piloty amerického letectva. Příběh filmu *Pearl Harbor* je velmi podobný příběhu *Tmavomodrého světa* a spekulovalo se o zcizení scénáře, který napsal Zdeněk Svěrák a který byl poslán do spojených států.⁶⁶

3.1 Výrazové prostředky kamery ve filmu Pearl Harbor

3.1.1 Mizanscéna

Prostředí filmu *Pearl Harbor* je zasazeno do období druhé světové války. Začátek filmu se odehrává několik desítek let před obdobím války, kde se seznamujeme s hlavními protagonisty filmu. Scéna byla stylizována jako prostředí farmy v Tennessee. Ve skutečnosti byla lokace uměle vytvořena nedaleko Los Angeles a kukuřice na tamních polích byla zasetá pět měsíců před natáčením. Dosáhlo se vysoké věrohodnosti a iluze vzdáleného místa. Poté se film přesouvá již do roku 1941, kdy se nacházíme na letecké základně na Long Island. Film *Pearl Harbor* se natáčel na mnoha lokacích v USA, včetně samotného přístavu Pearl Harbor, který ve filmu působil věrohodně i přes spoustu prvků dokreslovaných v počítači. Ve filmu prostředí často střídají místa podporující náladovost a pocit romantického stupňování vztahu hlavních postav.⁶⁷

⁶⁴ Pearl Harbor [FILM]. Režie Michael Bay. USA, 2001.

⁶⁵ BOROVIČKA, Michael. *Pearl Harbor 1941: ze zákulisí jednoho zákeřného převratu*. České vyd. 1. Praha: Ottovo nakladatelství, divize Cesty, 2001, 96 s. ISBN 80-718-1607-8.

⁶⁶ Rozmarná léta českého filmu. [TELEVIZNÍ POŘAD]. ČT, 2010.

⁶⁷ *Csfd.cz* [online]. [cit. 2016-01-21]. Dostupné z: Pearl harbor [online]. [cit. 2016-01-21]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/545-pearl-harbor/zajimavosti/?type=film>

Věřohodnosti všech prostředí napomáhá ve velké míře vysoký rozpočet filmu, který je vidět téměř v každé scéně. Rozpočet se odráží na zaplněnosti filmového prostoru, hlavně u velkých celků, kde vidíme desítky letadel Spitfire a jiných válečných staveb. Také množství komparzistů výborně naplňuje filmový prostor. Mizanscénu ve filmu *Pearl Harbor* může divák vnímat velmi silně, jelikož nepřeberné množství válečných prvků a rekvizit vnáší do filmu autentičnost. Kostýmy přesně určují charakter postav a také jejich vzhled a stříh odpovídá době, ve které se film odehrává. Hlavní protagonistka Evelyn (Kate Beckinsale), která je vrcholem milostného trojúhelníku, má na sobě rovněž červené šaty, jako nosila Suzan ve filmu *Tmavomodrý svět*. Červená má ve filmu velký význam. Zobrazuje vášeň, ale také nenávist, protože je obsažena na letadlech Japonců. Například kostým černošského kuchaře je vždy bílý, ale nakonec se ukáže, že bílá je ve filmu velmi silným vodítkem událostí, byť není jako taková považována za barvu. Bílá v tomto filmu evokuje duchovno a sílu. Díky bílému kostýmu kuchaře jsme si jeho charakter okamžitě a hluboce zapamatovali, když navíc ještě sestřelil jedno z nepřátelských letadel. Protagonistka Evelyn nikdy nenosí pokrývku hlavy, klobouk proti ostrému havajskému slunci. Když ji na začátku filmu vidíme v uniformě jako zdravotní sestru, má na hlavě bílou čepici. Na konci filmu, kdy přijímá medaili od námořnictva, má na sobě též bílou čepici. V žádné další části filmu pokrývku hlavy nenosí. Její čepice tak zahrála důležitou roli v chápání bílé barvy.⁶⁸



Obrázek 23. – využití bílé barvy

⁶⁸ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. [162] ISBN 978-80-7331-217-6.

3.1.2 Kamera ve filmu Pearl Harbor

Film *Pearl Harbor* je natočen kamerami Arriflex 35-III, Arriflex 435, Bell & Howell Eyeemo, Panavision Panaflex Platinum XL, Panavision Panaflex Platinum, Panavision Panastar, Photo-Sinics 4ML a objektivy Panavision C a E serie. Formát negativu byl 8mm, 16 mm a 35mm (Kodak). Poměr stran je 2.35:1 a jedna výsledná kopie se prováděla na 70mm filmový pás Kodak s poměrem stran 2.20 : 1.⁶⁹

Hlavním kameramanem filmu byl John Schwarzman a co se kompozicí týče, využívá skvěle šířku formátu a umísťuje prvky v obraze tak, že zaplňuje celý rám. Pomocí několika plánů kameraman vytváří dojem hloubky prostoru. Také často vytváří diagonální linie, které vedou oko diváka k bodu zájmu směrem dovnitř rámu. Hodně se zde pracuje s rakurzem a to nejvíce s podhledy. Téměř každý záběr je pohyblivý. Ať už jsou to nájezdy kamery nebo záběry z jeřábu či ruční kamera. Ve srovnání s filmem *Tmavomodrý svět* je kamera v tomto filmu více dynamická, což v nadužívání může působit až kýčovitě. Nelze však upřít pečlivost provedení těchto pohybů a využití změny perspektivy. Podobně jako v *Tmavomodrém světě* vidíme mnoho sledovacích záběrů z dlouhých jízd kamery. Načasování pohybů a akce v zadních plánech zvyšuje dojem reality. Téměř nikdy nenajdeme záběr, který by do kontextu filmu nezapadal a jevil se fádním.



Obrázek 24. – Příklad naplněné kompozice s akcí v zadních plánech

⁶⁹Pearl harbor. *Imdb.com* [online]. [cit. 2016-01-21].

Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt0213149/technical?ref_=tt_dt_spec

Při samotném útoku na námořní přístav Pearl Harbor se podstatně zvyšuje dynamika pohybů kamery. Nejprve se začnou objevovat statické záběry, kterých jsme doposud mnoho neviděli, a také rychlost pohybu se zpomaluje. Až mi to připomíná práci dirigenta při symfonickém orchestru, který do chvíle vrcholu jen něžně houpal taktovkou a po téměř úplném zastavení rázem zvýšil tempo na maximum. Výrazná dramatičnost se zklidňuje až po více než třiceti minutách filmové stopáže. Oproti *Tmavomodrému světu* se ve větší míře vyskytuje steadicam. Přítomnost kamery ve vzduchu je také poměrově nesrovnatelná s *Tmavomodrým světem*, na čemž lze krásně odčítat množství financí vložených do filmu. Kamera sleduje herce v kokpitech i z různých rakurzů, nájezdů na ně, nadhledů či podhledů a pokud zabírá polodetail herce v kokpitu letadla, je dynamicky navýšen pocit autentičnosti díky náklonům kamery vůči horizontu. V bojových scénách kamera těsně následuje torpédo a pokračuje i pod hladinou. Některé záběry jsou díky tomu přímo šokující. Ve velké míře je z prací kamery spojena práce speciálních efektů.



Obrázek 25. - nakloněné rámování

Ve filmu *Pearl Harbor* se hojně pracuje s ruční kamerou. Ruční kamera přidává pocit napětí ve vyhocených scénách a také napomáhá tempo rytmu střihu, který je zejména v celé bitevní scéně velmi rychlý. V několika střížích si všimneme použití kamery Bell & Howell Eyemo, která je přítomná ve filmu v podobě reportážní kamery a ve specifických scénách vidíme monochromatický obraz z této kamery. Ve filmu se rovněž setkáváme s podvodní kamerou, která snímá projektily dopadající pod vodní hladinu nebo se kamera střídavě vynořuje a zase ponořuje.

Pearl Harbor měl oproti *Tmavomodrému světu* podstatně více stříhů. Zatímco *Pearl Harbor* staví spíše na dynamické stránce rychlosti, stříhovému tempu a obrovskému množství vizuálních efektů i kamerových pohybů. *Tmavomodrý svět* je po stránce kamery klidnější, má menší počet záběrů, ale nijak mu to neubírá na účelnosti. V závěrečné části filmu *Pearl Harbor* spolu kontrastují dva typy záběrů. Jedny jsou klidné, téměř statické, jen s mírnými nájezdy kamery. Druhým typem kamerového pohybu jsou velmi dynamické a trhané záběry. Pohyb kamery je zkrátka největším stylizačním prvkem ve filmu. Práce s ostroty a hloubkou pole se dá analyzovat podobně jako u *Tmavomodrého světa*. Funkční velké celky s velkou hloubkou pole a možností zkoumat celý obraz se jeví jako divadelní scény. Při použití tele objektivů je hloubka pole ostroty malá, odděluje pozadí a nechává diváka sledovat jen to, co je pro daný okamžik důležité.

3.1.3 Barva a tonalita

Barva a tonální rozsah filmu *Pearl Harbor* staví na vysoké stylizaci a harmonii barev. Začátek filmu, tonálně laděný do teplých odstínů pracuje v tetrádě barev, červeným letadlem umístěným na zelené louce se žlutou pšenicí v popředí a jasným modrým nebem. Tóny ostatních prvků a staveb jsou v tónech zemitých. Je to vlastně podobný princip barevnosti jako u *Tmavomodrého světa*. Za velmi estetický prvek zmíním využití bílé barvy. Ve scénách, kde se zobrazuje v jistém slova smyslu silná stránka postav důležitých v období války, je využití bílé barvy klíčové. Ať už je to bílá košile prezidenta nebo bílé kostýmy zdravotních sester, vojáků námořnictva či zářivě bílý prostor celé nemocnice.

Podobně, jako měla ve filmu *Tmavomodrý svět* protagonistka Suzan červené šaty, i tady je symbolem vášně červená a také se s touto barvou pracuje jen ve významných scénách. Film *Pearl Harbor* je oproti *Tmavomodrému světu* mnohem více kontrastní a pracuje s mnohem sytějšími barvami. Téměř všechny exteriérové denní scény jsou za jasného slunce a tomu odpovídá i barevnost.⁷⁰

⁷⁰ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. [266] ISBN 978-80-7331-217-6.

Tonalita filmu není založena jen na sytých barvách, ale také na prolínání z monochromatických tónů do škály barevné a to při časové zkratce fabule i syžetu. Barevně harmonické jsou především noční scény. Jsou osvětlovány na principu kontrastu teplého a studeného se zobrazením vzdušné perspektivy, který se objevuje také v *Tmavomodrém světě*. Je vidět, že mnoho kameramanů volí podobné výtvarné principy snímání a inspirují se v odvětví výtvarného umění.

3.1.4 Osvětlování

Většina záběrů si vyžaduje přípravu a plánování, ale kameraman může vhodně využít také neplánované události v mizancéně, které mohou výrazně podpořit dramatickост záběru. Kameraman John Schwartzman se musel vypořádat především s intenzitou ambientního světla ze slunce. Ve filmu má světlo převážně ostrý charakter a vytváří jasné kontrasty mezi světlem a stínem. Schwarzman téměř vždy směřuje hlavní světlo proti kameře nebo jej využívá jako světlo stranové. Svícení tak nabývá dramatický charakter. Ve filmu *Tmavomodrý svět* je mnoho významných scén podpořeno právě světelnou atmosférou a kontrasty počasí, což je na tomto filmu fascinující. Film *Pearl Harbor* byl podroben ostrému havajskému slunci, které zase kontrastuje s událostí, jež se stala. Jasné slunečné počasí lze chápat jako stylizační prvek, protože se s ním pracuje jako s výrazovým prostředkem. Rovněž noční scény jsou ve filmu *Pearl Harbor* osvětlovány velmi kontrastně a dramaticky. Často s polovinou tváře utopenou ve tmě.⁷¹

⁷¹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. [224] ISBN 978-80-7331-217-6.



Obrázek 26. – Příklad dramatického svícení

3.1.5 Triky, exploze, rozpočet a produkce filmu Pearl Harbor

Míra trikových efektů je v tomto filmu podstatně vyšší, než můžeme vidět ve filmu *Tmavomodrý svět*. V tříhodinové stopáži filmu je celých třicet minut věnováno napadení přístavu Pearl Harbor. Počet explozí a trikových efektů provedených na této scéně připomíná spíše počítačovou hru, než filmové vyprávění. Ocenit můžeme náročné provedení kamerových pohybů v této scéně, střídání podvodní a vzdušné kamery nebo propracovanost efektů, na kterých pracoval tým specialistů několik měsíců. Rozpočet filmu byl obrovských \$140 000 000. Ve srovnání s filmem *Tmavomodrý svět* je to obrovský rozdíl. Příkladem je scéna vybuchujících lodí v přístavu, která stála o \$500 000 více, než byl celý rozpočet filmu *Tmavomodrý svět*. Postprodukční práce na této dvanáctisekundové scéně trvala čtyři měsíce práce na počítačových efektech. Pro film byl téměř celý přístav postaven znovu. Jednalo se o části trupů lodí nebo o makety celých lodí v měřítku 1:1, které se naplnily výbušninami a vytvořily ohromné exploze. Spousta trikových efektů je rozpoznatelných, ale ve výsledném sestřihu působí uceleným dojmem, možná až přehnaně dlouhým. I tak lze považovat efekty na tomto filmu jako výsledek skvělé práce.⁷²

⁷² Journey To The Screen: The Making of Pearl Harbor. *Youtube.com* [online]. [cit. 2016-01-21]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=SgLukwaVOts>

Velkou zkušenost produkci nelze upřít tomu, že se natáčení protáhlo jen o jeden den oproti původnímu plánu, který byl určen na 105 dní.⁷³

Velkou zajímavostí o filmu *Pearl Harbor* je částka, kterou stála premiéra filmu a následný raut. Jednalo se o přibližně stejnou částku, za kterou byl natočen celý *Tmavomodrý svět*.⁷⁴

Film *Pearl Harbor* je zásadně postaven na událostech spojenými s napadením přístavu Pearl Harbor a je jakousi rekonstrukcí toho, co přimělo Američany k vyhlášení války Japonsku. Vizuálně však tento film působí velmi „krásně“, což zvláštním způsobem kontrastuje s obsahem události i filmem. Film *Tmavomodrý svět* je v investičním srovnání s filmem *Pearl Harbor* jen kapkou v moři, ale z výsledných pocitů po zhlédnutí obou snímků ve mně ten český „minimalismus“ utkvěl mnohem hlouběji.

⁷³ *Csfd.cz* [online]. [cit. 2016-01-21]. Dostupné z: Pearl harbor [online]. [cit. 2016-01-21]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/545-pearl-harbor/zajimavosti/?type=film>

⁷⁴ Rozmarná léta českého filmu. [TELEVIZNÍ POŘAD]. ČT, 2010.

ZÁVĚR

Vladimír Smutný je jedním z nevlivnějších kameramanů české kinematografie a významně se podílí na vizuální estetice českých filmů. Pomocí kamery vystihuje náladovost filmu a tvoří světelné atmosféry. Technicky naprosto zvládá své řemeslo, přemýšlí nad světlem a buduje hloubku filmového prostoru, jenž divák vnímá zcela přirozeně. S přehledem zastává práci hlavního kameramana a sám si také švenkuje. Je zastáncem filmového příběhu, emoce v něm obsažené a netkví na přehnaně vysokých cílech v rozlišení. Na věci se dívá s nadhledem a do své tvorby se snaží přenést filozofický přesah. Svou léty vybudovanou zkušeností dodává filmům citovost, kterou vyobrazuje téměř v každém záběru nejen ve filmu *Tmavomodrý svět*. Za svoji kariéru doposud natočil více než čtyřicet celovečerních filmů, do kterých vnesl svůj osobní cit vnímat svět pomocí filmové kamery, která jej v dětství tolik inspirovala a která se nakonec stala jeho splněným snem. Jeho díla prokazují, že film nemusí mít nutně astronomický rozpočet, aby na diváka silně zapůsobil.

Líbí se mi jeho přístup k látce a využívání inspiračních zdrojů. Při našem společném rozhovoru jsem měl možnost dozvědět se více o práci kameramana na celovečerním filmu a o přípravě na jeho natáčení. Práce na této bakalářské práci mi umožnila nahlédnout hlouběji do analyzovaných filmů české i zahraniční produkce a poskytla mi možnost srovnávat práci kamery na dvou filmech s jedním podobným tématem. Analýza těchto filmů mě donutila zamyslet se nad hloubkou snímaného obrazu vůči skutečným událostem a uvědomovat si, že každé z nepřeberného množství výrazových prostředků může být pro celkové dílo bráno jako velice důležité. Ještě bych rád dodal, že Vladimír Smutný svou prací dokázal, že i v naší malé zemi lze vytvářet nezapomenutelné filmy, které mohou působit na široké publikum nejenom u nás, ale také v zahraničí. Film *Kolja*, na kterém pracoval jako hlavní kameraman, získal v roce 1997 Oscara pro nejlepší zahraniční film. Jak ale sám pan Smutný dodává, o tom není.

„Za každým filmem lze vidět příběh. A nemusí to být nutně vysoko rozpočtové dílo. Může to být klidně nízkorozpočtový z ruky natočený film. Ve výsledku jde přece o emoce.“⁷⁵

⁷⁵ SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.
- [2] SMUTNÝ, Vladimír. Osobní rozhovor. Praha, 9. 11. 2015
- [3] BOROVIČKA, Michael. *Pearl Harbor 1941: ze zákulisí jednoho zákeřného přepadu*. České vyd. 1. Praha: Ottovo nakladatelství, divize Cesty, 2001, 96 s. ISBN 80-718-1607-8.
- [4] Tmavomodrý svět- film o filmu. *Youtube.com* [online]. [cit. 2016-01-21]. Dostupné z https://www.youtube.com/watch?v=TvACUCPrWe0&ab_channel=JanSv%C4%9Br%C3%A1k
- [5] Journey To The Screen: The Making of Pearl Harbor. *Youtube.com* [online]. [cit. 2016-01-21]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=SgLukwaVOts>
- [6] *Tatínek* [dokumentární film]. Scénář a režie: Martin DOSTÁL a Jan SVĚRÁK. Česko, 2004.
- [7] Vladimír Smutný: biografie. *Csfd.cz* [online]. [cit. 2016-01-21]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/71218-vladimir-smutny/>
- [8] Rozmarná léta českého filmu. [televizní pořad]. ČT, 2010.
- [9] Technical specifications. *Imdb.com* [online]. [cit. 2016-01-22]. Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt0244479/technical?ref_=tt_dt_spec
- [10] *Csfd.cz* [online]. [cit. 2016-01-21]. Dostupné z: Pearl harbor [online]. [cit. 2016-01- 21]. Dostup z: <http://www.csfd.cz/film/545-pearl-harbor/zajimavosti/?type=film>
- [11] Miloš Kohout: biografie. *Československá filmová databáze* [online]. [cit. 2016-01-20]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/36905-milos-kohout/>
- [12] MASNÍK, Boris. UPP a.s., Osobní rozhovor. Zlín, 20. 11. 2016
- [13] Pearl Harbor [FILM]. Režie Michael Bay. USA, 2001.
- [14] Tmavomodrý svět [FILM]. Režie Jan Svěrák. Česká republika, 2001.

SEZNAM OBRÁZKŮ

- Obrázek 1. - Vladimír Smutný (str. 17)
- Obrázek 2. – Plakát filmu Pearl Harbor (str. 19)
- Obrázek 3. – Plakát filmu Tmavomodrý svět (str. 19)
- Obrázek 4. – Vzdušná perspektiva před oknem vily (str. 22)
- Obrázek 5. – Subjektivní pohled protagonisty (str. 23)
- Obrázek 6. – Kostým výpravčího Kaňky (str. 24)
- Obrázek 7. – Naprosto přesný výraz psa (str. 25)
- Obrázek 8. – Diagonální kompozice (str. 26)
- Obrázek 9. – Protagonista v polodetailu a vagon v pozadí (str. 27)
- Obrázek 10. - V následujícím záběru již vagon není. (str. 28)
- Obrázek 11. – Krouživý pohyb okolo postav (str. 29)
- Obrázek 12. – Frontální záběr na kabinu sajdkáry (str. 30)
- Obrázek 13. – Frontální záběr na kokpit letadla (str. 31)
- Obrázek 14. – Barevná harmonie (str. 32)
- Obrázek 15. – Chromatičnost červená (str. 33)
- Obrázek 16. – Chromatičnost teplá jako odkaz pozdější vášně (str. 34)
- Obrázek 17. – Chromatičnost studená (str. 34)
- Obrázek 18. – Příklad měkkého osvětlení (str. 35)
- Obrázek 19. – Příklad ostrého osvětlení (str. 36)
- Obrázek 20. – Chladná atmosféra vytvořená za jasného slunce (str. 37)
- Obrázek 21. – Reálné exploze ve filmu (str. 39)
- Obrázek 22. – Model letadla po dopadu (str. 40)
- Obrázek 23. – Využití bílé barvy (str. 44)
- Obrázek 24. – Příklad naplněné kompozice s akcí v zadních plánech (str. 45)
- Obrázek 25. - Nakloněné rámování (str. 46)
- Obrázek 26. – Dramatické svícení dvojportrétu (str. 49)

