

OBRAZOVÉ ŘEŠENÍ FILMŮ WESE 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, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO 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 obrazových 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: Výstupní dílo:

– 3 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem

– 1ks datového DVD obsahující: grafický 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 kontejneru 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 odevzdávání 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 podepsaný 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 (ateliér), 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:

SEITZ, Matt Zoller a Wes ANDERSON. The Wes Anderson collection. 327 p. ISBN 08-109-9741-X

The Allusive Auteur:

PENNER Timothy. Wes Anderson and His Influences. Manitoba, 2011. Faculty of Graduate Studies of The University of Manitoba. 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.

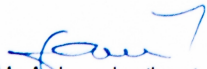
Vedoucí diplomové práce: **doc. Mgr. Juraj Fandli**

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 Hruša

vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/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 ¹⁾;
- 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. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ 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 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (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 22.1.2015

MATEJ PIŇOS
(Píňos)

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 závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlázení 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 zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním 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.

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího 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 školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpirá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše, přitom se přihlídnou k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Ve své diplomové práci se zaměřuji na tvorbu Wese Andersona. V úvodu se věnuji osobě Wese Andersova jako originálnímu auteurovi a jeho dvornímu kameramovi Robertu Yeomanovi, ASC. V jejich filmech hledám společné motivy vizuálního ztvárnění. V praktické části analyzuji film Grandhotel Budapešť ve třech fázích – preprodukce, výroba a postprodukce.

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 nahraná do IS/STAG jsou totožné.

Ve Zlíně, dne 4.3.2015

OBSAH

1 OSOBNOST WESE ANDERSONA.....	11
1.1 Životopis.....	11
1.1.1 Ocenění.....	11
1.1.2 Další tvorba mimo film.....	12
1.2 Auteursství.....	12
1.2.1 Inspirační zdroje tvorby.....	13
1.2.2 Spolupracovníci.....	15
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 WESE ANDERSONA.....	37
4 OBRAZ A JEHO VZNIK VE FILMU GRANDHOTEL BUDAPEŠŤ.....	39

ÚVOD

Pro svou diplomovou práci jsem si vybral tvorbu originálního autora 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 třídimenzionální 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 prostředky k tomu tvůrci zvolili.

I. Teoretická část

1 OSOBNOST WESE ANDERSONA

1.1 Životopis

Wes Anderson je americký filmový režisér a scenárista. Narodil se 1. května 1969 v Houstonu ve státě Texas. Matka Anna byla archeoložka a otec Melver Leonard Anderson pracoval v reklamě a v PR. Wes se narodil jako druhorozený syn ze tří bratrů. Když mu bylo osm, rodiče se rozvedli. Rozvod byl pro něj velmi bolestivým momentem, který později často projektoval do svých filmů.

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 dílek 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

Jeho tvorba je často oceňována na festivalech po celém světě. Na nejvýznamnější ocenění, Oscara, Anderson zatím nedosáhl. Nicméně se na 87. Oscarech dařilo jeho spolupracovníkům *Grandhotelu Budapešť*. Ocenění převzal Alexandre Desplat za nejlepší hudbu, Adam Stockhausen a Anna Pinnock za výpravu, Milena Canonero za kostýmy a za masky Frances Hannon and Mark Coulier.

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 společnostmi, 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 Auteursství

Anderson je bezpochyby originálním autorem s nepřehlédnutelným rukopisem. Své filmy točí s podporou amerických studií. Jsou to především menší produkční společnosti, které fungují jako odnože majors (velkých hollywoodských studií). Nejčastěji jsou to Indian Paintbrush, American Empirical Pictures a Touchstone Pictures. Nejčastějším distributorem je Fox (20th Century Fox). Andersonovy filmy nejsou primárně zaměřeny jako kasovní trháky, ale nevymezují se jako čistě artové snímky pro úzkou skupinu diváků. Jsou dostupné širokému publiku, ale zároveň nejsou povrchní a mezi řádky ukrývají vždy něco navíc. Studiové filmy kvůli honbě za zisky a počty diváků často cílí na všechny skupiny. Nejvýdělečnější filmy pro celou rodinu se stávají „mišmašem“ a nejsou ani pro děti, ani pro dospělé. Anderson se nevyhraňuje, ale přesto to jsou filmy právě pro celou rodinu v tom nejkładnějším slova smyslu. Diváckou obec v rámci generací nerozděluje, ale spojuje.

Jeho umělecký filmový rukopis je snadno rozpoznatelný a originální. V přemíře obrazových informací dnešního světa je identifikovatelnost velmi důležitá. Anderson si vytváří vlastní fikční světy, které jsou založeny na poznacích našeho „reálného“ světa jak ho známe, ale zároveň v nich panuje trošku jiný řád. Děti jsou často vyspělejší než dospělí a naopak dospělí se chovají jako děti.

„Ústředním tématem jeho filmů je rodina a její interní vazby, případně vztahy (výstředních) 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 být 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.“¹

Formálně často filmy dělí na kapitoly. Anderson odkazuje na způsob, jakým jsou strukturovány knihy. „Anderson potrhle přebíhá od postmoderních ekletických hrátek přiznaných vizuálních i textových citací k latentnímu přesahu a končí iritující 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).“²

Dalo by se říct, že je pokračovatelem filmových auteurů jako jsou Jean-Luc Godard, Martin Scorsese, Francois Truffaut, Orson Welles, Stanley Kubrick, Roman Polanski, Satyajit Ray, Peter Bogdanovich a další.³

Jeho filmografie čítá osm celovečerních filmů. Debutovým snímkem byl film *Grázlové (Bottle Rocket)* z roku 1996. Následovalo *Jak jsem balil učitelku (Rushmore)*, 1998). *Taková zvláštní rodinka (The Royal Tenenbaums)* měla premiéru 2001. Poté Anderson režíroval *Život pod vodou (The Life Aquatic with Steve Zissou)* a o tři roky později následoval *Darjeeling s ručením omezeným (The Darjeeling Limited)*. Na pole animované tvorby pronikl Anderson filmem *Fantastický pan Lišák (Fantastic Mr. Fox)* uvedeným v roce 2009. Až vyjde měsíc (*Moonrise Kingdom*) natočil v roce 2012 a poslední a komerčně nejúspěšnější *Grandhotel Budapešť (The Grand Budapest Hotel)* měl premiéru 6. února 2014 na Berlinale.

1.2.1 Inspirační zdroje tvorby

Pro každý film si režisér pečlivě připravuje obrovskou inspirační zásobu. Vše možnými odkazy jsou jeho filmy doslova přeplněné. Buď odkazuje na jiné tvůrce, kterých si váží, nebo na jejich konkrétní filmy. Také rád čerpá ze svých vzpomínek na dětství. Jeho dětským hrdinou byl Jacques Cousteau, kterého využil pro dva filmy – *Jak jsem balil*

1 STEJSKAL, Tomáš. AŽ VYJDE MĚSÍC / ANDERSONŮV PRŮVODCE DĚTSKÝMI LÁSKAMI. [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=2345>

2 DOLOTINA, Kamila. GRANDHOTEL BUDAPEŠŤ / (NE)SMYSLNÁ ROZKOŠ ZMARU. [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=2881>

3 GILCHRIST, Todd. 'Moonrise Kingdom' Director Wes Anderson on 'Stealing' From Kubrick, Polanski. [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://www.hollywoodreporter.com/news/moonrise-kingdom-wes-anderson-kubrick-polanski-335930>

učitelku a v mnoha konkrétních příkladech v *Životě pod vodou* (postava oceánografa, poděkování v titulcích, jméno lodi). Dalším člověkem, kterého Anderson obdivuje byl francouzský fotograf Jacques-Henri Lartigue. Společným pojítkem je pohled na svět. Richard Parkin natočil pro BBC televizní dokument o Lartiguovi s názvem „The Boy Who Never Grew Up“, přeloženo jako „Chlapec, který nikdy nedospěl“. Tento název je velmi výstižný i pro Andersona samotného. Lartiguovy fotky se vyskytují na mnoha místech v Andersonových filmech. V *Jak jsem balil učitelku* prostřednictvím postavy Maxe, který sedí na motokáře jako zakladatel Yankee Riders, projektoval fotku bratra Jacquese-Henriho, Zissoua, sedícího v podobné pozici.



Obr. 1 – Wes Anderson, *Jak jsem balil učitelku*, 1998

Obr. 2 – J.H. Lartigue, *Zissou na motokáře*, 1908

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 vyhlíží moment, kdy má přijít Sam. Ve stejném filmu pak čerpal i z dalších filmů, např. *Black Jack* (r. Ken Loach, 1979),

Melody (r. W. Hussein, 1971) či *Kapesné* (*Small Change*, r. F. Truffaut, 1976).⁴

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 producent.

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 zmiňovaného bratrského dua 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 přetavila i do přátelství. Spolupráce probíhá tak, že Anderson má většinou 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“.

Robert Yeoman se narodil 10. března 1951 ve Philadelphii, v Pensylvánii. Když mu byly tři roky, rodina se přestěhovala na předměstí Chicaga. Od rodičů dostal filmovou kameru a začal chodit na základní kurzy fotografie a jejího zpracování. Nicméně cesta k filmu byla ještě dlouhá. Začal studovat psychologii, hrál basketbal a chodil do filmového klubu. Filmové vzdělání získal na University of Southern California School

⁴ HEURING, David. Cinematographer Robert Yeoman Talks Super 16 Style on Moonrise Kingdom. In: [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://www.studiodaily.com/2012/05/cinematographer-robert-yeoman-talks-super-16-style-on-moonrise-kingdom/>

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.⁵

V praxi pak začínal u nízkorozpočtových reklam a filmů. Poté se dostal k větším filmům jako DP (pozn. director of photography = hlavní kameraman) druhého štábu, točil tedy různé aspekty města, atmosféry, detaily atd. Do ASC (pozn. Unie amerických kameramanů) se dostal až poté, co měl dělat hlavního kameramana druhého štábu na *Vyvolávači deště (The Rainmaker, 1997, r. F.F.Copolla, DP. John Toll)* a do Unie ho přijmout museli. Poté již nebyl problém, aby Yeoman pracoval jako hlavní kameraman na velkých filmech pro hollywoodská studia.

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*).

První film *Grázlové* chtěl Anderson točit anamorficky. Studio bylo proti, protože to byl jeho první film. Yeoman natočil pár testů. Obraz pro anamorfické snímání vytříbili, aby působil ohromně. Na sférické snímání natočili obraz záměrně vizuálně nepřitažlivý. Oba testy pak poslali do studia. Odpověď byla jednoduchá: „Žádný rozdíl nevidíme, budete točit sféricky.“⁶

Práce Yeomana na Andersonových filmech je odlišná od práce s jinými režiséry. Anderson je velmi pečlivý a důsledný a přesně ví, co chce. Preprodukce probíhá mnoho měsíců dopředu. Režisér hledá různé zdroje, fotografie, filmy atd. Z toho potom vyplyne zevrubná představa, jak by film mohl vypadat. Komunikace mezi nimi je velmi intenzivní, v poslední době probíhá často elektronicky po e-mailu.

Anderson veškeré filmy točí 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,

5 STEEMAN, Albert. Bob Yeoman. In: [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://www.cinematographers.nl/PaginasDoPh/yeoman.htm>

6 DP/30: *The Grand Budapest Hotel*, Robert Yeoman. In: Youtube [online]. Zveřejněno 30. 11. 2014 [vid. 2015-02-15]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=eO_RtDe-8M

preferuje i v nočních záběrech v exteriéru. Kvůli volbě klasické technologie si některé scény Yeoman s Andersonem předtáčí, 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 využívá 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 stříhem, 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 spolutvůrce patří Milena Canonero (kostýmní výtvarnice), která spolupracovala mimo jiné i se Stanleyem Kubrickem či Sofií Coppolou. Pro *Grandhotel Budapešť* vytvořila rozmanitou plejádu barevných kostýmů od fialových hotelových obleků, bleděmodrého fremního oblečení frmy Mendel až po šedé uniformy vojáků. Pro výpravné filmy je složité dodržet dobovou věrnost, nicméně Anderson fakta přetaví ve svůj prospěch fikce. Canonero čerpala z reálných dobových hotelových uniforem třicátých let. V Londýně objevila nachovou a nafialovělou 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,

⁷ HEURING, David. Cinematographer Robert Yeoman Talks Super 16 Style on Moonrise Kingdom. In: [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://www.studiodaily.com/2012/05/cinematographer-robert-yeoman-talks-super-16-style-on-moonrise-kingdom/>

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 fikční 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 matematicnost 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.”⁸

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 souhrou 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, fotografiích, dobových a místních realitách atd.

⁸ MILLER, Julie. Wes Anderson on Moonrise Kingdom, First Loves, and Cohabiting with Bill Murray. [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://www.vanityfair.com/hollywood/2012/06/wes-anderson-moonrise-kingdom-bill-murray-interview>

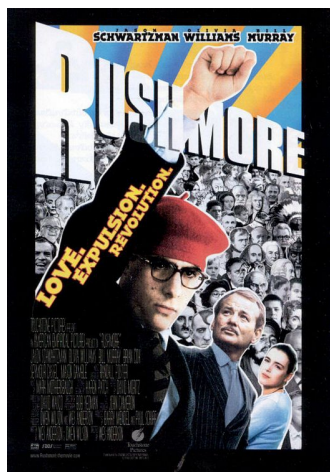
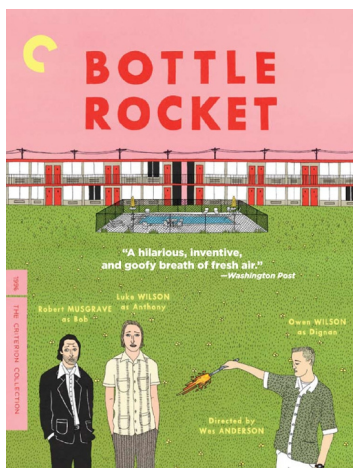
2.2 Další vizuální prvky

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

TÍMTO FONTEM JE NAPSÁNA I TATO DIPLOMOVÁ PRÁCE

Plakáty k filmům nesou jasný rukopis Andersonových fikčních světů. Odráží se v nich jejich postavy. Plakáty a ilustrace vytváří mladší bratr Eric Chase Anderson. Je vynikajícím ilustrátorem s velkou dávkou imaginace, způsobenou jejich rodiči. V jejich tvorbě se často objevují jak mapy, tak výtvarný styl podobný malbě olejem. To vše dotažené do posledního detailu. Eric rád používá staré materiály – tužky a pastelky či barvy, nikoliv však počítačovou grafiku. Stejně jako bratr Wes sdílí kladný postoj k procesu s hmatatelnými zdroji.⁹

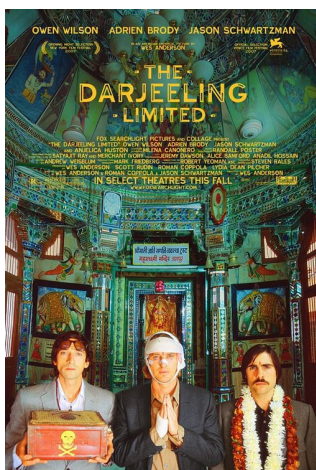
⁹ BUTLER, Andy. ERIC CHASE ANDERSON INTERVIEW. [online]. [cit. 2015-03-01] Dostupné z: <http://www.designboom.com/art/eric-chase-anderson-interview-11-05-2013/>



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 samoučelná. Nemůže na sebe zbytečně vázat pozornost a odtahovat diváka od příběhu. Celá mizanscéna je natolik pitoreskní a pozoruhodná, že práce kamery musí být spíše subtilnější a nesnaží se diváka zbytečně vytrhnout z pozornosti.

Fikční svět, který Anderson vytvoří pro každý svůj film, je tím nejzajímavějším motivem. V něm jsou zasazeny charaktery, které ale zůstávají spíše postavičkami. Psychologická hloubka a vykreslení motivací jsou spíše upozaděny. Často zůstávají povrchní, nicméně o to silněji potom působí dramatické momenty, jako např. když vypravěč, ztělesněný v protagonistovi *Grandhotelu Budapešť*, přijde o svou nejmilovanější (Zero Moustafa a Agatha). Lehkost, s jakou se tyto dramatické okamžiky na plátně dějí, jim dává v divákově percepci velkou dávku svobody prožití. Právě v těchto případech probíhá přiblížení postav divákovi a opačně - skrz postavy vnímá divák příběh. Kamera je tedy doprovázející (což je dle mého názoru v tomto případě nejlépe vystihující výraz pro práci kamery). Skrz snímací úhel kamery nahlížíme do soukromí postav, resp. nám ho samy odhalují.

2.3.1 Formát a volba snímací technologie

Film	Rok	Délka	Formát	Kamera	Negativ	Proces	Kopie
Grandhotel Budapešť / Grand Budapest Hotel	2010	104	1.37 : 1 (1930s) 1.85 : 1 (1985) 2.35 : 1 (1960s)	Arricam ST, TechnoCooke, Cooke S4, Varotal and Angenieux Optimo objektivy	35 mm (Kodak Vision3 200T 5213)	DI 2K Sferický/ Anamorfický zdroj	35 mm (Kodak Vision 2383) + D-Cinema
Až vyjde měsíc / Moonrise Kingdom	2012	94	1,85 : 1	Aaton A-Minima, Zeiss Super Speed a Canon objektivy	16 mm (Kodak Vision3 200T 7213)	DI 2K Super 16mm zdroj	35 mm sferický (blow-up) (Kodak Vision 2383) + D-Cinema
Fantastický pan Lišák / Fantastic Mr. Fox	2009	87	1,85 : 1	Nikon D3, Nikon and Cooke Varotal objektivy	Digitál	DI 2K Zdroj digitální fotografie	35 mm (Fuji Eterna-CP 3513DI) + D-Cinema
Darjeeling s ručením omezeným / Darjeeling Limited	2007	91	2,35 : 1	Panavision Panaflex Platinum, Panavision Primo objektivy	35 mm (Kodak)	DI 2K Panavision anamorfický zdroj	35 mm
Život pod vodou / The Life Aquatic with Steve Zissou	2004	119	2,35 : 1	Panavision Panaflex Millennium XL, Panavision Primo objektivy	35 mm (Kodak Vision2 500T 5218, Eastman Ektachrome 160D 5239, Vision 250D 5246, Ektachrome 100D 5285)	DI 2K Panavision anamorfický zdroj	35 mm (Kodak Vision 2383)
Taková zvláštní rodinka / The Royal Tenenbaums	2001	110	2,35 : 1	Panavision Panaflex Platinum, Panavision Primo objektivy	35 mm (Kodak Vision 250D 5246, Vision 500T 5279)	Panavision anamorfický	35 mm (Kodak Vision 2383)
Jak jsem balil učitelku / Rushmore	1998	93	2,35 : 1	Kamera a objektivy Panavision	35mm	Panavision anamorfický	35mm
Grázlové / Bottle Rocket	1996	91	1,85 : 1	Kamera a objektivy Panavision	35mm	Sférický	35mm

Z uvedené tabulky lze vyčíst několik faktů. Anderson natáčí své filmy ve formátu buď 1,85:1 nebo anamorficky 2,35:1 (progresivně a originálně pracuje se střídáním formátů v *Grandhotelu Budapešť*, viz Praktická část DP). První film, který natočil anamorficky byl *Jak jsem balil učitelku* (na něm pracoval už s Yeomanem), protože na jeho debutu *Grázlové* mu studio anamorfické snímání zakázalo.

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. Šestnáctimilimetrový film má výraznější zrno a je „živější“ než čistý obraz z digitální kamery.

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

Fantastický pan Lišák byl přelomový ve dvou aspektech – jednak vstupem nebyla filmová surovina, ale data z digitální zrcadlovky. Zadruhé už vznikla jak kopie na 35mm filmu, tak i kopie digitální.

Volba kamery je také zajímavým aspektem. Až do posledního filmu byla veškerá kamerová technika (kamera, objektivy) systému Panavision. *Grandhotel Budapešť* byl realizován v Německu (včetně laboratorního procesu) a technika tak byla zajištěna od německé firmy Arri.

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 vnímatelné, 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 odrazné desky. Interiéry vždy potřebují více světla a pozornosti. Např. ve scéně v kostele využil pro hladinu expozičního osvětlení velké „tungsten light balloons“ 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 propriety nebo jsou silně naddimenzovány (např. červené čepice v *Životě pod vodou* – odkaz na Cousteaua 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.

10 ŠOFR, Jaromír. *Teorie a praxe světlotonální koncepce filmu*. Praha: Nakladatelství AMU, 2013. ISBN 978-80-7331-274-9, s. 11.

1 1 SEIZT, Matt Zoller. THE ART OF DARKNESS: ROBERT YEOMAN ON GORDON WILLIS. [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://www.rogerebert.com/mzs/the-art-of-darkness-robert-yeoman-on-gordon-willis>

1 2 HEURING, David. Cinematographer Robert Yeoman Talks Super 16 Style on Moonrise Kingdom. In: [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://www.studiodaily.com/2012/05/cinematographer-robert-yeoman-talks-super-16-style-on-moonrise-kingdom/>



Obr. 11 – Present & Correct, Wes Anderson, *Až vyjde měsíc*, 2012

Obr. 12 – Present & Correct, Wes Anderson, *Castello Cavalcanti*, 2013

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. 13 – Present & Correct, Wes Anderson, *Život pod vodou*, 2004

Na pozadí převládá modrá plocha – voda nebo tlumené odstíny hnědých struktur. Výrazným prvkem je sytá červená barva čepice, kterou nosí posádka. Uniformy jsou bleděmodré (modrá barva uniforem se dodržuje stále – svetr je tmavě modrý, pláštěnka modrá, neoprén zelenomodrý).

Až vyjde měsíc se odehrává především v exteriérech a v přírodě, proto je pozadí snímku v tónech zeleně – tráva, listí stromů. Hnědé tóny uniformy, písku atd. jsou se zelenou v přirozené harmonii. Suzy nosí červenobílé šaty. Dům je červený. Celkové podání obrazu je ve velmi teplých zemitých tónech tak, jako by byl použit oranžový konverzní filtr. Tento háv se lehce ztratí zhruba okolo 65. minuty, kdy začíná jít do tuhého. Je méně teplý a celková saturace také poklesne. To platí až do chvíle, kdy nastává bouřka v noci a Sam a Suzy šplhají na věž. Tady je iluze noci navozena velmi silným modrým akcentem, až téměř monochromaticky zbarveným obrazem (viz obr. 14). Jak se film blíží k happy-endu, opět se navrácí původní teplé zbarvení vyjadřující pozitivní emoce a blízkost k dětskému světu.



Obr. 14 – Wes Anderson, *Až vyjde měsíc*, 2012

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.

Obr. 15 – Present & Correct, Wes Anderson, *Taková zvláštní rodinka*, 2001Obr. 16 – Wes Anderson, *Taková zvláštní rodinka*, 2001

V *Grandhotelu Budapešť* převládají jasnější barvy, které se tolik běžně u filmu nevyžívají – velké plochy červené, fialové 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. 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.

Nelze se ubránit srovnání se Stanleyem Kubrickem, který byl také proslulý svými centrálními kompozicemi. Nicméně v jeho případě je to spíše „one-point perspective“, tedy jeden bod, přesně ve středu obrazu, k němuž se sbíhají linie vytvářející prostor. Anderson spíše nepracuje s velkou hloubkou pole, ale se symetrií v ploše, nicméně odkaz na Kubricka je velmi patrný. Využívá linií v obraze – vertikál, které vedou vodící linku, která je zakomponována na střed – např. zip ve stanu.



Obr. 18 – kogonada, Wes Anderson // Centered, 2014

Obr. 19 – kogonada, Wes Anderson // Centered, 2014

Obr. 20 – kogonada, Wes Anderson // Centered, 2014

Obr. 21 – kogonada, Wes Anderson // Centered, 2014

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.

„Overhead shot“ je výraznou Andersonovou specialitou. Jedná se o typ záběru, kdy se na věci díváme očima postavy. Tento typ záběru je nejvíce subjektivním hlediskem, s jakým se můžeme setkat. Joseph V. Mascelli v knize *Five C's of Cinema* rozděluje hlediska záběrů do tří typů - na objektivní, POV a subjektivní. V objektivním se kamera/divák nachází mimo akci a z povzdálí ji pozoruje. POV je typ záběru, kdy je kamera/divák přímo v akci a je umístěna blízko k postavě. Subjektivní záběr je takový, když je kamera/divák přímo v akci a zároveň se kamera/divák stává očima postavy.¹³ Právě tento typ záběru Anderson velmi často využívá v jedné konstantní poloze, a tou je kolmý náhled od úrovně hlavy postavy na horizontální rovinu (stůl, země).

Obecně se tento typ záběru využívá při snaze drammatizovat danou scénu. Sám o sobě tento způsob snímání originální není, ale Anderson nám ho přináší převážně v jiných souvislostech, když protagonista něco vykládá na stůl, třídí své věci. Tímto záběrem nechává diváka nahlížet do soukromí svých postav - zobrazuje intimnosti, dopisy, rituály, které postavu přesněji charakterizují. Používá ho v každém filmu.

Nejen, že se jedná o subjektivní záběr, ale zároveň je to výrazný rakurs kamery. Anderson využívá subjektivní záběr pouze v této poloze. V angličtině se nazývá „from above“ (např. Tarantino zase rád využívá podhledů = „from below“, které působí dominantněji). Anderson nicméně nevyužívá náhledů k vyjádření submisivity, postava ani v záběru zobrazena není. Vidíme pouze její ruce a její akci.

1 3 MASCELLI, Joseph. (1998). *The five C's of cinematography: Motion picture filming techniques*. Los Angeles: Silman-James Press.

Obr. 22 – Wes Anderson, *Darjeeling s ručením omezeným*, 2007

Anderson využívá montáž i k vyjádření vtipu. V *Až vyjde měsíc* je dlouhá jízda, při které vedoucí tábora 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.

Obr. 23 – Wes Anderson, *Až vyjde měsíc*, 2012Obr. 24 – Wes Anderson, *Až vyjde měsíc*, 2012

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 rámu 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.¹⁴

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

V reklamě na mobilního operátora AT&T vytvořil Anderson tzv. platform shot – originální využití jak práce kamery, tak i pohybu dekorace. Sdělením je, že internet od této společnosti lze využívat všude po světě. Dekorace byla postavena v ateliéru dokola otočného kola, na kterém byla umístěna kamera. Ta se poté otáčela o 360 stupňů a odkrývala postupně pět prostředí – Hollywood, Broadway v New Yorku, Arizonu, neznámé místo v Jižní Americe a Londýn. Kamera panoramuje dokola, první plán je statický - mluvící člověk, k němuž z hloubi pole přichází asistentka či reaguje do druhého plánu v dialogu.

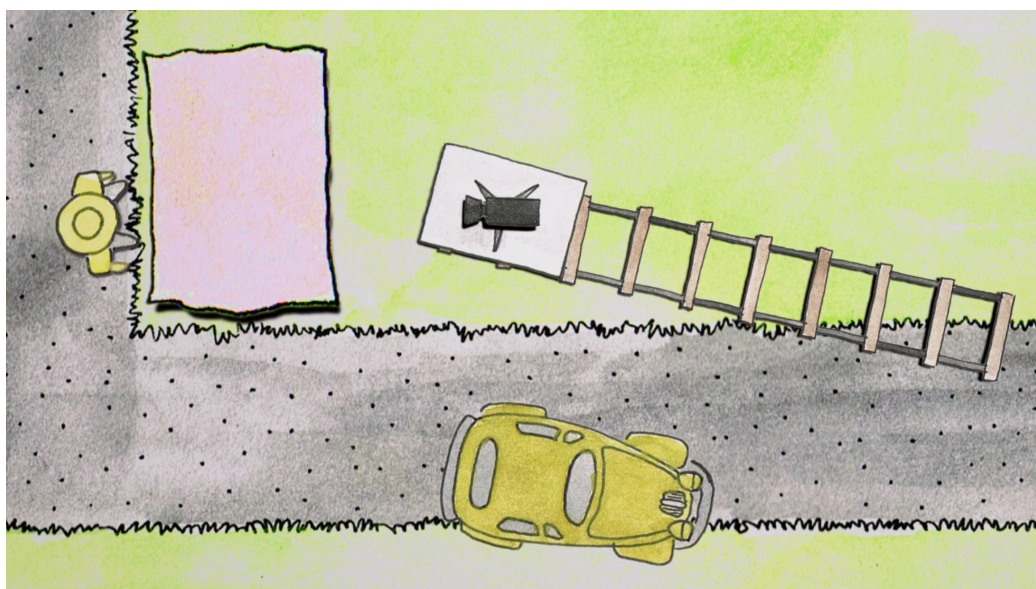


Obr. 25 – A short film about Wes Anderson, AT & T

Reklama pro SoftBank, kterou realizoval v roce 2008, je inspirována filmem Jacquese Tatiho Prázdniny pana Hulota. Štáb natáčel jednozáběrovou reklamu v malém přímořském městečku. Kamera začíná staticky průhledem skrz stánek. Přichází Brad Pitt. S jeho pohledem doprava (vznesení otázky) kamera švenkuje o 90° (typický „whiplash pan“), a divákovi se dostává odpovědi. Pitt reagoval na rozbité auto, které roztlačují stařenky. Přibíhá do záběru a také tlačí. Kamera na jízdě se rozjíždí a celé snažení

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

zachytává v plynulé jízdě zprava doleva. Pitt je rychlejší a jízdu předbíhá a ta se tak dostává za jeho záda, vidíme odjíždějící auto v druhém plánu. Ve zvuku je ihned dalším impulsem přijíždějící peloton cyklistů. Pitt uskakuje a kamera opět švenkuje o 90 stupňů a vypouští ho ze záběru. Vidíme partu mladých vojáků, kteří kryjí v druhém plánu dívky, které malují akt jedné z nich, což zprvu nevidíme. Kamera zůstává statická a jakmile mladíci odcházejí, Pitt zpoza kamery přiskočí, dívky si vyfotografuje a jakoby mimoděk se otočí anfasem na kameru. V této složité akci je precizní načasování jak choreografie, tak i pohybu kamery. Zároveň je zde ukázkový příklad změny hlediska. Reklama začíná jako objektivní vhled do situace (krátek, hlavní hrdina přichází ke kameře blíž, čímž se představuje). Po jeho první reakci, která směřuje mimo obraz, by mohl následovat v rámci záběrování další samostatný záběr jako odpověď. Anderson volí švenk, čímž akci nepřeruší, ale protože po švenku Pitt v záběru není, dochází ke změně z objektivního hlediska na subjektivní a najednou se na scénu díváme očima Pitta (tedy se více jako diváci sami vtahujeme do děje). Následně opět Pitt vběhne do záběru a tak se hledisko opět promění na objektivní. Tato dynamická změna hlediska skvěle funguje v tomto jednozáběrovém snímání, které Anderson často a rád aplikuje.



Obr. 26 – A short film about Wes Anderson, Softbank

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 rysem 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 statictější 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.

Anderson rád využívá pohyb kamery v jízdě ke sledování herců. Kamera často sleduje herce v chůzi, buď v profilu či z anfasu. Velmi často jsou postavy v rozhovoru, který se odehrává během chůze. Např. v třinácté minutě *Grandhotelu Budapešť* jdou Monseniur Gustave a Zero hotelovým vestibulem a Zero je jako u pohovoru. Celá akce je snímána z jízdy – jak z profilu, tak z anfasu obou postav. Kompozice z anfasu je přísně středová, kam se soustředí i divákova pozornost.

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 gramofonem. 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 vykukne. Kamera opět udělá strh o 90°, vidíme v předním plánu dalekohled a v druhém přichází Suzy. Poté následuje střih, 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 dolů, švenky o 90 stupňů.

2.3.7 Optika

Snímací úhel je podmíněn často omezenými podmínkami, ve kterých se snímá. Kamera projíždí úzkými prostory, interiéry, 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 anamorfních objektivů lze pozorovat 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 vzdálenosti je objektiv 40mm. Tento základní objektiv je u režisérů 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 stěn 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 WESE ANDERSONA

Wes Anderson a jeho vizuálně vyprávěcí styl je fenoménem. Stal se tvůrcem, který je napodobován a na nějž se odkazuje. Na internetu lze nalézt krátké filmy, které až skoro kopírují jeho styl. Např. *A Porno by Wes Anderson*¹⁵, *Wes Anderson Style - Student Film Club Promo*¹⁶, *Lance + Chele / A Wedding Film*¹⁷.

Tomáš Pavlíček, režisér studující na FAMU, je také velkým obdivovatelem Wese Andersona a ve svých filmech má obdobné motivy či vizuálně kreativní nápady. S kameramanem Ladislavem Moulisem realizovali krátký film *Krásná Neznámá*, který na Andersona jednoznačně odkazuje, ale přitom zůstává v českých realitách.¹⁸

1 5 NACHOPUNCH. *A Porno by Wes Anderson*. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=aeopJiWnkFI>

1 6 LAND, Julie. *Wes Anderson Style - Student Film Club Promo*. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=xhk2FPn1mi4>

1 7 SALTBOX FILMCO. *Lance + Chele / A (Wes Anderson inspired) Wedding Film*. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=wFs3iplYhCU>

1 8 MOULIS, Ladislav. *Krásná neznámá*. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=lq6sl6lZZKQ>

II. Praktická část

4 OBRAZ A JEHO VZNIK VE FILMU GRANDHOTEL BUDAPEŠŤ

Grandhotel Budapešť je nejnovější film Wese Andersona, který měl premiéru 7. března 2014. Film sklídl velký úspěch jak u kritiků, tak i návštěvností v kinech. V únoru 2015 byl na Oscarech oceněn čtyřmi soškami – za masky, výpravu, kostýmy a hudbu.

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 oku našťvaných 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."¹⁹

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

Wes Anderson je velmi pečlivý v přípravách. V přípravě obrazových podkladů mu v tomto případě sloužilo množství prvků evropské kultury a architektury napříč celou střední a východní Evropou, včetně historických motivů. Anderson našel inspiraci i v knihách, které se věnují hotelům okolo roku 1930. "Naší nejlepší referencí byl Internet. Knihovna Congress photochrome-print collection je něco jako Google Earth pro rok 1905. Dokonce jsme našli nějaké lokace tímto způsobem a pár z nich vypadalo stejně jako před 108 lety."²⁰

Velká část filmu se odehrává ve velkém hotelu, který Anderson marně hledal. Nakonec v malém německém městě Goerlitz při hranicích s Polskem našel nákupní středisko,

1 9 GRANDHOTEL BUDAPEŠŤ/ THE GRAND BUDAPEST HOTEL / In: [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://www.cinemart.cz/grandhotel-budapest/>

2 0 STASUKEVICH, Iain. 2014. „5-Star Service“. American Cinematographer vol. 95, no. 3, 30-41.

keré 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 storyboardy), který nosil při natáčení ve svém iPadu stále při sobě. Zde měl přesně dané záběry včetně jím předmluvených dialogů a voiceoveru.²¹

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 *Předčítač*.²²

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.

Druhá linie příběhu se odehrává v sedmdesátých letech. Pro tuto éru zvolili tvůrci formát 1:1,85. V širokoúhlém formátu 1:2,39 natáčeli scény zasazené do let šedesátých. Tady zvolil Yeoman anamorfické objektivy Techno-Cooke. „Mají velmi zajímavou kvalitu – nejsou tak ostré jako Panavision Primo. Byl jsem trochu nervózní ohledně toho, jak se budou chovat na okrajích. Konkrétně 40mm objektiv byl opravdu

2 1 EGAN, Jack. 2014. „Contender – Cinematographer Robert Yeoman, *The Grand Budapest Hotel*“. In: *Bellow the Line*. [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://www.bitnews.com/awards/contender-cinematographer-robert-yeoman-the-grand-budapest-hotel/>

2 2 KODAK. 2014. „Three Frames Portray *The Grand Budapest Hotel*“. In: *InCamera*. [online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: http://motion.kodak.com/motion/Publications/InCamera/Three_Frames_Portray_The_Grand_Budapest_Hotel.htm#xzz3RikfEvSl

velmi měkký ve spodní centrální polovině. Kameramani toto většinou neradi vidí, ale Wes přijal tuto nedokonalost k vytvoření osobitého vzhledu.“²³

Po zbytek filmu byly použity objektivy Cooke S4 Prime a Angenieux Optimo 24-290mm zoom. Cooky 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.

Andersonovy filmy jsou plné tzv. „whiplash pan“ – strhů kamery přesně o 90°. Tento pohyb je velmi technicky náročný. Yeoman je zvyklý s kamerou operovat sám. Pro tyto strhy používá stativ s klasickou švenkovací hlavou, která mu umožňuje tyto rychlé pohyby provádět. Pro přesnější pohyb používá americký systém klíčového stativu.

Při dlouhých kamerových jízdách je pro režiséra důležité být co nejbližší 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 nevídanou 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 obrátili vzhůru nohama, aby se s kamerou mohli dostat až na samotnou zem.

Volba materiálu padla na Kodak Vision3 200T 5213. Materiál je vyvážen pro umělé světlo. Při snímání na denním světle se běžně užívá filtr Wratten 85B, který vyvažuje barevnou teplotu. Filtr nicméně ubírá asi 2/3 EV, takže je v expozici nutné s tímto faktem počítat. Yeoman ale filtr nepoužíval. Tvrdí: „Vyzkoušeli jsme si to na Až vyjde měsíc a zjistili jsme, že laboratoře zvládnou vykorigovat obraz. Bez filtru lze exponovat na 200ASA místo 125ASA, což se hodí především ve dnech, kdy rychle padá světlo.“

2 3 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.²⁴

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 kráse. Prostor zaplnili množstvím červených koberců a různých lampiček a přitom zůstal interiér vzosně 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 dvaceti 4K HMI odrazem skrz rámy s difúzí. 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 vícero 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 heliovými balóny pro hladinu. Hlavní světlo bylo 12 Maxi odražené skrz rám s plnou difúzí a modulovaný 40 stupňovým egg crate. Pro úzké záběry poté přidal ještě jednu vrstvu mezi odraznou desku 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.²⁵

Yeoman rád natáčí denní exteriéry v přirozeném světle a využívá maximálně odrazných desek pro dotvoření doplňkového světla. Také mnoho nočních exteriérů bylo natočeno day-for-night²⁶. Začali natáčet při západu slunce a volně přešli do noci. Do

2 4 STASUKEVICH, Iain. 2014. „5-Star Service“. American Cinematographer vol. 95, no. 3, 30-41.

2 5 STASUKEVICH, Iain. 2014. „5-Star Service“. American Cinematographer vol. 95, no. 3, 30-41.

2 6 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.

Na filmu bylo použito také množství digitálních triků (VFX). Jedním z nich bylo „nafouknutí“ hotelu z reálných tří pater na filmových pět. Také snímání na zeleném pozadí (greenscreen) bylo využito pro digitální skládání obrazu scén z horské lanovky. Triková postprodukce probíhala ve studiu Look Effects pod vedením Gabriela Sancheze.

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 Friedman a na plac dodány v HD rozlišení. Yeoman poznamenal, že se jim veškeré problémy vyhnuly i díky tomu, že měl fantastického ostříže Christian Almesbergera a ten svůj kamerový tým. Yeoman byl tou dobou již na jiném projektu, nicméně finální obraz se od vykorigovaných denních prací příliš nelišil. „Všechny Wesovy filmy mají tendenci být teplejší, ale v některých scénách je obraz i studenější, jako třeba ve vězení. Wes má rád sytost na vysoké úrovni, ale v tomto případě jsme to nehnali tak vysoko.“²⁷

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

2 7 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

28

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 pomocí mi bylo množství rozhovorů, které Wes Anderson i Robert Yeoman poskytli 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 zákonitě projeví.“²⁹

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 vidí 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.

2 9 KODAK. 2014. „Three Frames Portray The Grand Budapest Hotel“. In: InCamera.[online]. [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: http://motion.kodak.com/motion/Publications/InCamera/Three_Frames_Portray_The_Grand_Budapest_Hotel.htm#xzz3RikfEvSl

Seznam použité literatury

- [1] SEITZ, Matt Zoller a Wes ANDERSON. *The Wes Anderson collection*. New York: Abrams books, 2013. 327 pages. ISBN 081099741x..
- [2] ŠOFR, Jaromír. *Teorie a praxe světlonotální koncepce filmu*. Praha: Nakladatelství AMU, 2013. 65 stran. ISBN 978-80-7331-274-9.
- [3] STASUKEVICH, Iain. 2014. „5-Star Service“. *American Cinematographer* vol. 95, no. 3, 30-41.
- [4] 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.
- [5] MASCELLI, Joseph V. *The five C's of cinematography: motion picture filming techniques*. 1st Silman-James Press ed. Los Angeles: Silman-James Press, [1998], 251 p. ISBN 187950541x.

INTERNETOVÉ ZDROJE

- [6] <http://www.imdb.com/name/nm0027572/>
- [7] <http://www.interviewmagazine.com/film/wes-anderson/print/>
- [8] <http://www.fandango.com/wesanderson/biography/p263477>
- [9] <http://www.movingimagesource.us/articles/the-substance-of-style-pt-3-20090406>
- [10] <http://www.biography.com/people/wes-anderson-20617561#early-life>
- [11] https://www.youtube.com/watch?v=eO_RtDe-8M
- [12] <https://www.youtube.com/watch?v=kgWmLupiRk8>
- [13] <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2013/jan/31/wes-anderson-worlds/>
- [14] <http://www.newyorker.com/the-front-row/loving-moonrise-kingdom-for-the-right-reasons>
- [15] <http://www.telegraph.co.uk/film/the-grand-budapest-hotel/behind-scenes-wes-anderson/>
- [16] <http://www.awn.com/vfxworld/gabriel-sanchez-talks-grand-budapest-hotel>
- [17] <http://aphelis.net/wes-anderson-jacques-henri-lartigue/>
- [18] <http://www.studiodaily.com/2012/05/cinematographer-robert-yeoman-talks-super-16-style-on-moonrise-kingdom/>
- [19] http://motion.kodak.com/motion/Publications/InCamera/Three_Frames_Portray_The_Grand_Budapest_Hotel.htm#ixzz3RikfEvSl