

# **Závislost skladebních prvků obrazu na velikosti formátu: "Neznámý Voják" ve verzích z roku 1955 a 2017.**

Prokop Steiner

---

Bakalářská práce  
2023

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací  
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2022/2023

# ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: Prokop Steiner  
Osobní číslo: K19117  
Studijní program: B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby  
Studijní obor: Audiovizuální tvorba – Kamera  
Forma studia: Prezenční  
Téma práce: 1. Teoretická část: Závislost skladebních prvků obrazu na velikosti formátu: „Neznámý Voják“ ve verzích z roku 1955 a 2017.  
2. Praktická část: Kamera u audiovizuálního díla v minimální délce 12 minut, nebo Kamera u souboru audiovizuálních děl, nebo Dokumentární série fotografií.  
viz Zásady pro vypracování

## Zásady pro vypracování

### 1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

### 2. Praktická část:

1) Kamera u audiovizuálního díla v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

2) Kamera u souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

3) Dokumentární série fotografií, správně adjustovaných, v rozměru 30x45cm na šířku, která zachycuje zajímavý moment v životě člověka. Důležitá je složka obsahová i výrazová. Barevnost či nebarevnost fotografií je podmíněna sdělením. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

Další požadované materiály praktické části:

a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2).

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3).

c) Anotace (var. 1, 2, 3).

d) Technický scénář (var. 1).

e) Štábová listina (var. 1, 2).

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta Produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálu a-h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář „Údaje o bakalářské práci studenta“.

### Uložení na NAS:

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše.

2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací.

3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm 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.

### 1. Teoretická část:

### 2. Praktická část:

Kamera u audiovizuálního díla v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV

Rozsah bakalářské práce: **viz Zásady pro vypracování**  
Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

**Seznam doporučené literatury:**

THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. 2., opr. vyd. Přeložil Helena BENDOVÁ. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7.

American Cinematographer: the International Journal of Motion Picture Photography and Production Techniques. Los Angeles: American Society of Cinematographers, [1920]-^^^^. ISSN 0002-7928.

PŁAŻEWSKI, Jerzy. Filmová řeč. Praha: Orbis, 1967.

Vedoucí teoretické části: **Mgr. art. Július Liebenberger, ArtD.**  
Ateliér Audiovize

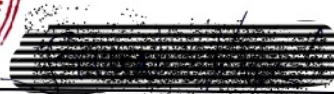
Vedoucí praktické části: **Mgr. art. Július Liebenberger, ArtD.**  
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **1. prosince 2022**

Termín odevzdání bakalářské práce: **20. května 2023**



**Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.**  
děkan



**MgA. Irena Kocí, Ph.D.**  
vedoucí ateliéru



## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

### 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;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout 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;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

### Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 16. 5. 2023 .....

Jméno a příjmení studenta: Prokop Steiner .....



.....  
podpis studenta

## **ABSTRAKT**

Práce se zabývá šířkou filmového formátu a použitím různých skladebních prvků obrazu v závislosti na něm (kompozice, pohyb, práce s herci, lokací, mizanscénou, etc.). Ilustruje rozdíly různých formátů na dvou filmových adaptacích finské válečné novely Neznámý voják. Definiuje, jaké jsou výhody úzkého a širokého formátu, a s jakými výzvami se naopak kameraman musí při práci s nimi vypořádat.

Klíčová slova: Šířka formátu, kompozice, pohyb, mizanscéna, prostředí, komparz

## **ABSTRACT**

This thesis addresses the width of a film frame and the dependence of the various visual elements, which are used to form a shot (composition, movement, blocking, locations, mise-en-scene, etc.), on said frame. It illustrates the differences between various frames thanks to two adaptations of a Finnish war novel Unknown soldier. It defines the advantages of both the wide and narrow frames, as well as drawbacks, that a director of photography has to overcome when working with them.

Keywords: Frame width, composition, movement, mise-en-scene, environment, extras

*„Last but not least, I wanna thank me.  
I wanna thank me for believing in me,  
I wanna thank me for doing all this hard work,  
I wanna thank me for having no days off,  
I wanna thank me for, for never quitting,  
I wanna thank me for always being a giver,  
And tryna give more than I recieve,  
I wanna thank me for tryna do more right than wrong,  
I wanna thank me for just being me at all times.  
Snoop Dogg, you a bad motherfucker.“*

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

# OBSAH

ÚVOD .....	10
<b>I. TEORETICKÁ ČÁST</b> .....	<b>11</b>
<b>1 PŘEDLOHA</b> .....	<b>12</b>
1.1 NOVELA .....	12
1.2 DĚJ .....	12
1.3 POSTAVY .....	13
<b>2 DVĚ FILMOVÉ ADAPTACE</b> .....	<b>15</b>
2.1 VERZE Z ROKU 1955 .....	15
2.1.1 VÝROBA .....	15
2.1.2 TECHNICKÉ SPECIFIKACE .....	16
2.1.3 KAMERAMAN A JEHO PŘÍSTUP .....	16
2.2 VERZE Z ROKU 2017 .....	16
2.2.1 VÝROBA .....	16
2.2.2 TECHNICKÉ SPECIFIKACE .....	17
2.2.3 KAMERAMAN A JEHO PŘÍSTUP .....	18
<b>3 SKLADEBNÍ PRVKY OBRAZU</b> .....	<b>19</b>
3.1 KOMPOZICE A ROZZÁBĚROVÁNÍ .....	19
3.1.1 VERZE Z ROKU 1955 .....	19
3.1.2 VERZE Z ROKU 2017 .....	20
3.2 POHYB .....	21
3.2.1 VERZE Z ROKU 1955 .....	21
3.2.2 VERZE Z ROKU 2017 .....	22
3.3 PROSTŘEDÍ .....	22
3.3.1 VERZE Z ROKU 1955 .....	23
3.3.2 VERZE Z ROKU 2017 .....	23
3.4 MIZANSCÉNA .....	24
3.4.1 VERZE Z ROKU 1955 .....	24
3.4.2 VERZE Z ROKU 2017 .....	24
<b>4 PRÁCE SE SVĚTLEM</b> .....	<b>26</b>
4.1 SVĚTLO VE FILMU .....	26
4.1.1 VERZE Z ROKU 1955 .....	26
4.1.2 VERZE Z ROKU 2017 .....	27
<b>II. ANALYTICKÁ ČÁST</b> .....	<b>28</b>



<b>5 ANALYTICKÁ ČÁST.....</b>	<b>29</b>
<b>5.1 BOJOVÁ SCÉNA – BOJ NA PASECE.....</b>	<b>29</b>
5.1.1 LOKACE.....	29
5.1.2 POHYB, RAKURZ A HLOUBKA.....	30
<b>5.2 BOJOVÁ SCÉNA – TANK.....</b>	<b>31</b>
5.2.1 KOMPOZICE, PLÁNY.....	31
<b>5.3 SCÉNA V INTERIÉRU – KASÁRNY.....</b>	<b>33</b>
5.3.1 HERECKÁ CHOREOGRAFIE.....	33
5.3.2 HLOUBKA A SVĚTELNÉ MODULY.....	34
<b>5.4 VÝRAZOVĚ SILNÁ SCÉNA – POPRAVA.....</b>	<b>35</b>
5.4.1 POHYB VS. STATICKÉ ZÁBĚRY.....	35
5.4.2 PRÁCE S KRAJINOU.....	36
<b>5.5 SCÉNA S VÝRAZNÝM POHYBEM – OPILÍ VOJÁCI.....</b>	<b>37</b>
5.5.1 MOTIVACE POHYBU.....	37
<b>5.6 INTIMNÍ SCÉNA – ROKKA, LAMMIO A SARASTIE.....</b>	<b>38</b>
5.6.1 MIZANSCÉNA.....	39
5.6.2 HERECKÁ CHOREOGRAFIE.....	40
<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>41</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....</b>	<b>42</b>
<b>SEZNAM OBRÁZKŮ.....</b>	<b>44</b>

## ÚVOD

Jedním z hlavních rozhodnutí, která čekají na každého kameramana při preprodukcí filmu, je volba šířky formátu. Ta může být podřízena požadavkům distribuce, stále častěji se ale setkáváme s šířkou formátu jako s výrazovým prostředkem, nebo dokonce s použitím více formátů v rámci jednoho díla.

Cílem této práce je zanalyzovat, jak volba použitého formátu ovlivňuje užití skladebních prvků obrazu kameramanem, porovnáním dvou adaptací finské novely Neznámý voják, jedné z roku 1955 a druhé z roku 2017. V úvodu představím novelu a její význam v kontextu finské kultury, krátce shrnu děj a představím postavy. U obou filmových adaptací potom shrnu jejich výrobní okolnosti, technické specifikace, představím jejich kameramany a definuji jejich přístupy ke skladebním prvkům obrazu. Navíc zmíním přístup obou kameramanů ke svícení, i když tento výrazový prostředek přímo s použitým formátem téměř nesouvisí.

V analytické části na stejných scénách z obou filmů analyzuji použití jednotlivých skladebních prvků obrazu v závislosti na použitém formátu. U každé scény porovnám, jak v obou verzích formáty fungují a z porovnání vyvodím výhody i rizika použití každého z formátů, a to ať už z hlediska kameramanského, tak i z produkčního a režijního.

## **I. TEORETICKÁ ČÁST**

# 1 PŘEDLOHA

## 1.1 Novela

Předlohou pro oba filmy je stejnojmenná novela, kterou napsal Väinö Linna. Vydána byla v roce 1954 a Linna ji považoval za své životní dílo. Jednotka, kterou Linna v knize popisuje, je smyšlená, ale inspirovaná skutečným 8. pěším plukem, ve kterém sám sloužil. Například postavu Antera Rokky založil na Vilma Pylkäsovi (scéna, ve které sám postřílí 83 Rusů, se skutečně stala). Linnův záměr byl ukázat válku realistickou, brutální a nelidskou, očima normálních vojáků. Jsou zobrazeny jejich emoce a reakce, ztráta důvěry v systém, sklony k rebelii – protiklad často romanticky zobrazovaného ideálu finského vojáka – ušlechtilého a poslušného. Ze všech postav do této definice spadá snad jen zamlklý Koskela. Kniha nemá žádného hlavního hrdinu, ani ucelený dějový oblouk se zlomovými momenty. Kolektivním hrdinou je společenství vojáků a Linna se nebojí nemilosrdně zobrazovat, jak postupně umírají. I v tom se novela odlišila od ostatních děl popisujících Pokračovací válku, kde jsou vojáci zobrazeni jako neoblomní hrdinové beze strachu a pochybností.

Kniha byla přijata kritiky smíšeně, ale brzy se stala bestsellerem, hlavně mezi válečnými veterány. Proдалo se 800 tisíc výtisků, přeložena byla do 20 jazyků. Do roku 2017 byla jen ve Finsku vydána v 60 edicích. Dočkala se celkem tří filmových adaptací (1955, 1985, 2017) a jedné divadelní adaptace, distribuované v televizi (2009). Dnes se jedná o finskou literární klasiku, která je povinnou četbou ve školách. Adaptace z roku 1955 se vysílá každý rok v Den nezávislosti v televizi.

## 1.2 Děj

Příběh sleduje finskou kulometnou rotu v časovém rozmezí od května 1941 do září 1944 (tzv. Pokračovací válka). Na začátku vojáci opouští tréninková kasárna a přesouvají se k frontě s Ruskem, kde jsou jedni z prvních, kteří zahajují ofenzivu. Po „křtu ohněm“ při překračení bažinaté oblasti následuje série bitev (kulometné hnízdo nad pokácenou pasekou, bitva proti ruským tankům, boj o řeku). Lehto je zraněn při snaze o obchvatný manévr, ostatní ho opustí a on spáchá sebevraždu. Následuje dobytí Rusy uzurpované Karélie, překročení staré hranice a invaze do Ruska. Vojáci eventuálně dobydou Petroskoi, kde stráví několik měsíců, účastní se vojenské přehlídky a interagují s místními (v 2017 verzi se ve vztahu k nim dokonce vytváří romantická zápletka).



Po nějaké době je rota vyslána dál na frontu, tentokrát v zimním období. Vojáci jsou oblečeni v bílém, pohybují se na lyžích. Lahtinen je zabit při ústupu, Rokka se vyznamená zabitím velkého množství Rusů při noční akci. Dále se příběh posouvá do období, kdy rota tráví velké množství času v zákopu. Zde se odehrávají každodenní situace – zaučování mladého vojína, který je kvůli své nepozornosti zabit, slavení společných Vánoc v bunkru, příchod vojáka, který se snaží sestrojít Perpetuum mobile, bujará oslava státního svátku nebo Rokkovy rozepře s velením jednotky a zajetí ruského kapitána.

V poslední části je zahájena ruská kontra ofenziva a se Finové stahují. Rota na Koskelův povel zahodí kulometry do jezera, podplukovník Karjula to vnímá jako poraženectví a snaží se rotu donutit držet pozice (dokonce zastřelí jednoho z vojáků), ale to znamená pouze smrt dalších mužů. Kariluoto je zabit v pokusu o protiútok, Koskela při házení nálože na nepřátelský tank. Hietanen přijde při náletu o zrak, a nakonec umírá poté, co se dostane pod palbu sanitka, ve které je převážen. Rokka je raněn při ústupu přes řeku, ale přežije. Děj končí klidem zbraní a scénou, ve které vojáci přes rádio slyší o podpisu kapitulace. Ve verzi z roku 2017 jsou ještě navíc na konci zobrazeny souvislosti vedlejších dějových linek – Koskelova matka, která se dozvídá o jeho smrti, Kariluotova mladá manželka, Rokkův návrat k rodině.

### 1.3 Postavy

**Rokka** – veterán ze Zimní války, vzdorovitý, zkušený, nejlepší voják v jednotce. Nebojuje za národní hrdost, ale za ztracená území. Má doma ženu a děti, cítí povinnost se k nim vrátit.

**Kariluoto** – mladý idealista, který je konfrontován s realitou války. Postupně se zoceluje, stane se z něj schopný velitel. Odjíždí a ožení se, manželka se ho snaží odradit od návratu na frontu.

**Koskela** – důstojný, zamklý, vůdčí typ. Dva jeho bratři už ve válce zemřeli.

**Hietanen** – vtipálek, který zpochybňuje politické ideály. Je dobrosrdečný a udržuje dobrou náladu. Ve verzi z roku 2017 naváže vztah s Verou, obyvatelkou Petroskoie.

**Vanhala** – věčně se smějící tloušťík, citlivý k ostatním.

**Susi** – Rokkův soused, nepřemýšlí pořádně za sebe, S Rokkou pořád drží spolu.

**Lammio** – poručík, po smrti kapitána Karnny v první bitvě se ujímá velení roty, přísný, zásadový. Ve verzi z roku 2017 zobrazen více lidsky, v předchozích verzích až moc nepřátelský vůči vojákům.

**Lahtinen** – komunista, ztěžuje si na kapitalistické výmysly. Odvážný, zahyne, zatímco ostatní ustupují.

**Sarastie** – major, objevuje se jen zřídka.

**Lehto** – cynický, věčně negativní, ale odvážný. Napadá vojáky, kteří jsou vyděšení a odmítají bojovat. Dostane za svoje činy medaili, ale zahodí ji.

## 2 DVĚ FILMOVÉ ADAPTACE

### 2.1 Verze z roku 1955

#### 2.1.1 Výroba

Už rok po vydání Linnovy novely se režisér Edvin Laine zhostil první filmové adaptace. V lednu se koupila práva, natáčení začalo 14. března a skončilo 5. prosince. Protože by štáb přišel o sněh, musel scénárista napsat první scény se sněhem a až během jejich natáčení byl dokončen kompletní scénář. Ve své době se jednalo o nejdražší finský film, jehož produkci zaštitilo studio Suomen Filmitölkisus (Finský Filmový Průmysl). O práva ke knize byl ale velký zájem i od ostatních producentů. Natáčelo se v průběhu devíti měsíců na různých lokacích po Finsku, na místě byl vojenský konzultant a s podporou premiéra se dokonce podařilo štábu získat armádní rekvizity a vybavení. Film byl velmi úspěšný jak při premiéře v kinech, tak i v televizi o 12 let později. Rozpočet filmu byl 47 milionů FIM (hodnota cca 1,5 milionu eur v roce 2014) a zisk činil 200 milionů FIM. Dnes se promítá každoročně v Den nezávislosti.<sup>1</sup>



Obr. 1: Plakát k verzi z roku 1955

<sup>1</sup> The Unknown Soldier (1955 film) - Wikipedia. [online]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Unknown\\_Soldier\\_\(1955\\_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Unknown_Soldier_(1955_film))

### 2.1.2 Technické specifikace

Film je natočen na 35 mm černobílou surovinu do formátu 1.37:1. Celková délka filmu je 4 950 metrů/177 minut.<sup>2</sup>

### 2.1.3 Kameraman a jeho přístup

Kamery a střihu se na první adaptaci zhostil Osmo Harkimo. Za svou kariéru natočil více než 40 filmů a už při natáčení Neznámého vojáka měl na kontě jednu Jussi Award<sup>3</sup>.

Film vizuálně působí spíše poeticky, místy až komicky. Herecké akce jsou poněkud strnulé, smích působí nuceně a při umírání je až na výjimky absence speciálních efektů a umírající vojáci se kácí k zemi „hamletovským“ způsobem. Akční scény ale zaslouží uznání za velké množství praktických explozí. Postupy jako absence ruční kamery, expoziční svícení nebo pohyb kamery bez vnitřní motivace však zapřičiňují, že z filmu není cítit brutalita války, divák příběh sleduje nezaujatě a necítí se být na místě přítomen. Harkimo se zaměřil spíše na vztahy mezi vojáky a jejich dialogy, bojové scény jsou kratší a často je časový posun mezi scénami vyjádřen montáží záběrů z boje.

## 2.2 Verze z roku 2017

### 2.2.1 Výroba

Režisér Aku Louhimies si dal za cíl udělat moderní remake „klasiky“ z roku 1955 a přiblížit tak slavný příběh dnešnímu publiku. Vývoj začal v roce 2014, Louhimies čerpal z originální nezkrácené verze novely, vydané pod názvem Sotaromaani (Válečný román) v roce 2010. Jsou do ní ale přidány nějaké scény a film tak působí více konvenčně a uzavřeně – Rokka se několikrát vrací za rodinou, po válce se s nimi shledá, Kariluoto odjíždí na svoji svatbu a při své smrti vzpomíná na svoji manželku, Hietanen se zamiluje do Very po čas svého pobytu v Petroskoi a už se s ní nikdy nevidí.

---

<sup>2</sup> Tuntematon sotilas (1955) - Technical Specifications - IMDb. *IMDb: Ratings, Reviews, and Where to Watch the Best Movies & TV Shows* [online]. Copyright © 1990 [cit. 26.01.2022]. Dostupné z: [https://www.imdb.com/title/tt0048752/technical?ref\\_=tt\\_spec\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt0048752/technical?ref_=tt_spec_sm)

<sup>3</sup> Přední ceny finského filmového průmyslu.





Obr. 2: Plakát k verzi z roku 2017

Film měl rozpočet 7 milionů eur a už rok před natáčením byl kompletně zafinancovaný. V průběhu prvního víkendu po vy byl zisk 3 miliony eur, celkově potom film vydělal 16,5 milionů eur.

Štáb sestával ze 120 členů, natáčelo se 80 dní. Při natáčení došlo k pokoření Guinnessova rekordu za největší explozi ve filmu<sup>4</sup> a celkem se natočilo 458 hodin záznamu. Herci spali v kamny vytápěných stanech a prošli vojenským výcvikem.<sup>5</sup>

Film byl nominován na 10 Jussi Awards, z nichž vyhrál čtyři – nejlepší herec, nejlepší střih, nejlepší sound design a nejlepší makeup design.

### 2.2.2 Technické specifikace

Film je natočen kameru Arri Amira do formátu 2.35:1. Prodloužená televizní verze používá formát 2.40:1. Původní verze má 180 minut, verze pro různé země byly zkráceny. Zároveň

<sup>4</sup> Finnish war film sets record for most explosions in scene | *Daily Mail Online*. [online]. Dostupné z: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-5182289/Finnish-war-film-sets-record-explosions-scene.html>

<sup>5</sup> The Unknown Soldier (2017 film) - Wikipedia. [online]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Unknown\\_Soldier\\_\(2017\\_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Unknown_Soldier_(2017_film))

dílo vyšlo jako pětidílná televizní minisérie s celkovou stopáží 235 minut. Exportovaný formát byl DCP se zvukem Dolby Atmos.<sup>6</sup>

### 2.2.3 Kameraman a jeho přístup

Kameramanem verze z roku 2017 je Mika Orasmaa. V době natáčení už měl za sebou několik nominací a dvě Jussi Awards. Vystudoval Umění a design na Aalto University v Helsinkách, poté pracoval jako kameraman v televizi. Už před Neznámým vojákem měl úspěchy s filmy *Rare exports* a *Iron sky*.

Film je kamerově na velmi vysoké úrovni, nezádá si s hollywoodskými válečnými snímky typu *Saving Private Ryan* nebo *Hacksaw Ridge*. Právě absence hollywoodských konvencí a nezávislé pozadí mu dovolují válečné téma zpracovat neotřele a po vzoru knižní předlohy více realisticky a citlivě. Zároveň však měl film díky svojí povaze adaptace národního literárního dědictví potřebné finanční prostředky, které se odrazily v bezchybných vizuálních efektech, praktických explozích (více v analytické části práce) a 3 000 komparzistech. Všechny tyto možnosti Orasmaa využil na maximum a film působí drsně, realisticky a vážně. Často vyjadřuje svými záběry perspektivu vojáků, jejich reakce, strach, odhodlání a další emoce (a to i při absenci dialogů – např. Rokkova reakce při popravě). Bojové i dialogové scény jsou ve filmu zastoupeny stejnou měrou a oběma je věnována stejná pozornost. I když film nemá narativní oblouk, má dobré tempo a Orasmaa tomu přispívá imersivní kamerou v bojových scénách a prostorem pro vydechnutí ve scénách si dialogy, nebo v předělových leteckých celcích krajiny.

Za zmínku stojí také Orasmův přístup ke scénám, ve kterých umírají hlavní hrdinové. Často taková smrt přijde nečekaně, záběr se nijak neodlišuje od předcházejících. Orasmaa se ale nebojí podržet záběr a nechat tak divákovi dostatečný čas na reakci. Vizuální efekty působí velmi realisticky a většina smrtí se děje přímo před kamerou, takže dochází ke zdůraznění tématu, jak je válka hrozná – sledujeme postavu od začátku, pak náhle z ničeho nic umírá.

---

<sup>6</sup> *Tuntematon sotilas (2017) - Technical Specifications - IMDb. IMDb: Ratings, Reviews, and Where to Watch the Best Movies & TV Shows* [online]. Copyright © 1990 [cit. 26.01.2022]. Dostupné z: [https://www.imdb.com/title/tt4065552/technical?ref\\_=tt\\_spec\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt4065552/technical?ref_=tt_spec_sm)

### 3 SKLADEBNÍ PRVKY OBRAZU

#### 3.1 Kompozice a rozzáběrování

*„Je užitečné myslet na ‚sestavení‘ scény. Protože scény natáčíme po jednotlivých záběrech, můžeme připustit, že dáváme dohromady elementy, které scénu vytvoří. Pokud se bavíme o filmové řeči, tyto záběry jsou slovní zásobou.“<sup>7</sup>*

Volba velikosti záběru a jeho kompozice kameramanovi dávají možnost určit, jak velkou část předkamerové reality zobrazí a jakou měrou budou v záběru zastoupeny její složky – herec, prostředí, mizanscéna atd. Jedná se tak o jedny z nejzákladnějších kameramanských výrazových prostředků, díky nimž divákovu pozornost směřujeme na konkrétní elementy obrazu, které jsou důležité pro předání významu scény. Film přejímá svá kompoziční pravidla z fotografie a výtvarného umění, proto je už dnešní divák ze své zkušenosti podvědomě zvyklý na zažitá konvence – komponování na třetiny, pohled dovnitř záběru, vyváženost kompozice etc. S příchodem širokých formátů se ale dramaticky změnilo i uvažování nad kompozicí a rozzáběrováním – je potřeba široký rám naplnit, aby nepůsobil prázdně (pokud to zrovna není kameramanův záměr). Úzký formát naopak může kameramana limitovat, pokud chce v jednom záběru zobrazit širokou scénu s množstvím elementů. Často proto na analýzách ukázek v druhé části uvidíme odlišné kompozice, velikosti záběrů nebo kamerové pohyby.

##### 3.1.1 Verze z roku 1955

Kompozice jsou vesměs správné, akademické, v souladu s ustálenými pravidly. I když chybí pohledy přes rameno, Harkimo většinou dodržuje jednotu pohledů a filmové osy. Také šířky záběrů jsou vesměs správně zvolené, v emočních scénách vidíme spíše detaily, ve scénách, kde hraje větší roli prostředí, jsou naopak použity celky. V některých místech jsou dokonce vidět na svou dobu pokročilé typy záběrů, jako POV nebo velké celky z plošiny. Záběrování však obecně sleduje spíše celkovou akci než emoce vojáků. Ve chvílích, kdy jde vojákům o život a leží na zemi, je kamera snímá z nadhledu a nejde přímo k nim. Harkimo také při polodetailech skoro nikdy nezaplňuje popředí, takže si i přes intimní velikosti záběrů drží odstup a film do jisté míry působí jako snímaná divadelní akce.

---

<sup>7</sup>BROWN, Blain. *Cinematography: Theory and Practice: Image Making For Cinematographers and Directors*. 2nd Edition. Waltham: Focal Press, 2012. ISBN 978-0-240-81209-0.



Obr. 3: Nadhledy ve verzi z roku 1955

### 3.1.2 Verze z roku 2017

Orasmaa komponuje celkem konvenčně, stejně tak rozzáběrovává scény. Ve filmu je jen málo dekompozic a ty jsou většinou opodstatněné. Často se oproti verzi z roku 1955 dostává po čas boje velmi blízko k vojákům, kombinuje ruční kameru s bohatým využitím předního plánu a dostává diváka přímo do akce, kterou doplňuje prostorový zvuk a v něm svištění kulek. Eero Aho (představitel Rokky) v rozhovoru vzpomíná, že při natáčení mohly moderní kamery být mnohem blíže, než před 30 lety (reference na verzi z r. 1985) a to dodává filmu autenticitu a pocit, že je divák opravdu uprostřed války.<sup>8</sup>

Místy dokonce Orasmaa vytváří impozantní obrazové montáže s velmi silnou atmosférou, jako například flashbacky na milostnou scénu Hietanena a Very, nebo Kariluotovy vzpomínky na jeho manželku při jeho smrti. Předěly mezi scénami s velkými celky na finskou krajinu jsou precizně a esteticky komponované.

---

<sup>8</sup> BusyDuck Osk, 2017, *Filmivartti - Tuntematon sotilas (2017) / The Unknown Soldier - subtitled interview*, YouTube video. [cit. 2022-01-26]. Dostupné z: <https://youtu.be/qOylh-tq-58>





Obr. 4: Velký celek na finskou krajinu ve verzi z roku 2017

## 3.2 Pohyb

Pokud film postrádá vnitřní dynamiku nebo pokud ji chce kameraman ještě podpořit, s největší pravděpodobností v první řadě rozpohybuje kameru. Ať už se jedná o pohyb jakýkoliv (švenk, jízda, steadicam, ruční kamera, třes, ...), vždy by měl být proveden s takovou přesností, aby byl divákovu vnímání skrytý, a hlavně by mělo být jeho motivací přispění k vyprávění příběhu.<sup>9</sup> Technická kvalita kamerových pohybů se s vývojem technologie výrazně zlepšila, a to nejen díky fluidním hlavám a sliderům, ale také díky přesnějším motorům v kamerách na surovinu (nebo záznam na digitál – eliminace pohybu políčka), zmenšení velikosti a hmotnosti kamer (schopnost kameru narigovat na těžko dostupné místo, snímat z dronu, lanovky etc., nebo snímat herce z větší blízkosti) a odolnosti kamer (snímání pod vodou, ve špatném počasí). I přes to je pohyb často nadužíván nebo využíván špatně. Schopný kameraman s kamerou hýbe právě tehdy a takovým způsobem, jako si to žádá dramaturgie.

### 3.2.1 Verze z roku 1955

Film tohoto rozsahu, který je i dnes považován za mistrovské dílo, rozhodně na kameramanovi ani technologiích nešetřil. Na svou dobu má velmi dobré technické zpracování, hlavně co se týče kamerových pohybů. Ty jsou většinou dostatečně plynulé, minimalizován je i třes, způsobený navíjením filmového pásu.

---

<sup>9</sup>NIELSEN, Jakob Isak. *Camera Movement in Narrative Cinema - Towards a Taxonomy of Functions* [online]. Aarhus, 2007 [cit. 2022-01-26]. Research. Dept. of Inf. & Media Studies, Faculty of Arts University of Aarhus. Dostupné z: [https://pure.au.dk/ws/files/52113417/Camera\\_Movement\\_0910.pdf](https://pure.au.dk/ws/files/52113417/Camera_Movement_0910.pdf)

Harkimo často používá kamerové jízdy a švenky, které nejsou vnitřně motivovány a film tak působí popisně a divák si uvědomuje přítomnost kamery. Zároveň jsou ale tyto pohyby často opodstatněné právě šířkou formátu, nízkým rozlišením a rozlišovací schopností objektivů (více v analytické části práce).

Ve filmu není vůbec použita ruční kamera – nejspíš z technických důvodů – což do jisté míry omezuje schopnost vyjádřit akci a kameraman se tak musí uchýlovat k ostatním kamerovým a střihovým postupům.

### 3.2.2 Verze z roku 2017

Mika Orasmaa použil velké množství kamerových pohybů, často velmi technicky náročných. Velké celky finské krajiny jsou snímány z dronu, vidíme kameru narižovanou na tanku, statickou, ruční, švenkování, jízdy i statické záběry. Všechny tyto postupy jsou ale odůvodněné, kamera se téměř nikdy pohybem neprozradí, a hlavně v bojových scénách je velmi naturální a bezprostřední. Pohyb kamery je motivován herci, pohyb s vnější motivací vidíme jen málokdy. Kromě herců jsou motivací pro pohyb i jiné elementy obrazu, např. roztřesené jedoucí auto, rachotící kulomet v blízkosti nebo obrovská exploze.

## 3.3 Prostředí

*„Při vytváření filmu je jedním z našich primárních úkolů vytvořit vizuální svět, který budou postavy obývat. Tento vizuální svět má velký vliv na to, jak bude publikum vnímat příběh, jak pochopí postavy a jejich motivace.“<sup>10</sup>*

Výběr lokace je časově náročný proces, který zahrnuje všechny základní složky štábu. Kameraman musí úzce spolupracovat s produkcí, architekty, režisérem a ostatními, aby našli co nejlepší kompromis a vybrali lokaci, která bude vhodná pro odehrání příběhu, dostatečně estetická a transportem i finančně dostupná. U válečných filmů je většinou výběr exteriérových lokací o něco jednodušší, o to náročnější je ale potom realizace. Dobře zvolené lokace tvoří základ pro atmosféry jednotlivých scén. I když obě verze filmu natáčely ve finských lesích, konkrétní výběr lokací je dosti odlišný.

---

<sup>10</sup>BROWN, Blain. *Cinematography: Theory and Practice: Image Making For Cinematographers and Directors*. 2nd Edition. Waltham: Focal Press, 2012. ISBN 978-0-240-81209-0.

### 3.3.1 Verze z roku 1955

Prostředí v této verzi nehraje až na výjimky příliš velkou roli. Do úzkého formátu není možno vměstnat rozsáhlé krajiny, stejně tak byli tvůrci technologicky omezeni, dnes by už určitě natáčeli z dronu nebo z plošiny. Při zabrání velké části rámu hercem už lokace funguje spíše jako kulisa, do které je vsazen děj, než prostředí, se kterým herci aktivně interagují. Výjimkou jsou samozřejmě bojové a podobné scény, které jsou postaveny na principu, že se herci musí odněkud někam dostat. I v těchto je ale prostředí spíše upozaděno a často se nám nedostává dostatečného kontextu o prostoru, terénu nebo vzdálenostech. Často je také cítit, že herecká akce podle předlohy je nasazena na lokaci, ve které úplně nefunguje (např. scéna s tankem).

### 3.3.2 Verze z roku 2017

Autoři zvolili v moha ohledech lepší lokace, hlavně ty, ve kterých se odehrávají bitvy. Prostředí působí rozmanitě a dostatečně vertikálně, vojáci často dobíjí kopec nebo ho brání a scény tak působí velmi „trojrozměrně“. Ve spoustě scén se nebáli markantně zasáhnout do krajiny (např. scéna boje na pasece – více v druhé části práce) a všechny exteriérové scény jsou natočeny přímo na lokaci, a ne ve studiu, což umožnilo použití praktických efektů, stejně jako věrnější hereckou akci. Nezávisle na lokacích hlavních scén potom celý filmový svět doplňují záběry z dronu na finská panoramata, která divákovi dávají kontext o rozsáhlosti celého prostoru.



Obr. 5: Zásah do prostředí v verzi z roku 2017

### 3.4 Mizanscéna

*„Ve filmu mizanscéna funguje v závislosti na vztahu scény – dramatické jednotky, hrané v divadelním prostoru (kulisa, krajina) – a kamery, která tento prostor přetváří do dvojrozměrného obdélníku ze světla a stínů“<sup>11</sup>*

Dle této Kawinovy definice se kameraman snaží trojrozměrný prostor věrně zobrazit na dvojrozměrném médiu. Techniky, které se dají použít, jsou různé a často souvisí s ostatními výrazovými prostředky. Mizanscéna se dá různě komponovat, různě svítit, umisťovat do plánů ... důležité ale je, aby korespondovala v tomto případě s dobovým prostředím filmu a aby lokacím dodávala pocit realističnosti. Zkušený kameraman bude mizanscénu vytvářet i s ohledem na její estetickou hodnotu – její barevnost, rytmičtější nebo vyváženost.

#### 3.4.1 Verze z roku 1955

Osmo Harkimo nad mizanscénou přemýšlel, určitě co do podpoření příběhu a navození atmosféry. Jelikož natáčel příběh jen 11 let po jeho odehrání, nemusel nad mizanscénou přemýšlet jako „dobovou“, proto měl velkou dostupnost různých rekvizit, například od finské pohraniční stráže. Mizanscény (hlavně v interiérech) tak působí věrohodně a přesvědčivě, korespondují s filmovým prostředím. Nejsou však příliš esteticky promyšlené, často působí chaoticky a v zadních plánech za herci až rušivě.

#### 3.4.2 Verze z roku 2017

Výzva zpracovat film věrně byla v tomto případě náročná a také i nákladná. 3000 komparzistů muselo dostat dobové rekvizity, velké exteriéry se musely upravit do válečné podoby po bombardování a interiéry musely být upraveny do stavu ze čtyřicátých let. Všude ale mizanscéna funguje a velmi často má i estetickou a výrazovou hodnotu, je rytmičtější a herci jsou do ní umisťováni tak, aby obraz působil harmonicky – ať už se jedná o zákop, bunkr nebo kámen, za kterým se někdo schovává. Orasmaa dokonce v některých scénách nechává mizanscéně samostatný prostor, například ve scéně, kde vyděšený Kariluoto leží na zemi a všimne si housenky, lezoucí před jeho očima.

---

<sup>11</sup>KAWIN, Bruce. *How movies work*. 2nd Edition. University of California Press, 1992. ISBN 978-0-520-07696-9.



Obr. 6: Mizanscéna ve verzi z roku 2017

## 4 PRÁCE SE SVĚTLEM

Oba filmy se od sebe bezesporu kamerově liší použitým formátem a skladebními prvky na něj navázanými, mimo to ale odlišně pracují se světlem.

### 4.1 Světlo ve filmu

*„Světlo má téměř nekonečné množství mutací a variací. Rozhodně není žádný jeden ‚správný‘ způsob, jak nasvítit scénu. Proto také nemůžeme jednoduše vytvořit seznam ‚správných‘ osvětlovacích technik. Můžeme se ale pokusit identifikovat, co chceme, aby pro nás světlo dělalo. Jakou práci pro nás dělá? Co očekáváme od ‚dobrého‘ svícení?“<sup>12</sup>*

Mnoho kameramanů řekne, že světlo je ve filmu vším. Do určité míry mají pravdu – filmový záznam není nic jiného než zachycení světla, dopadajícího na snímač/surovinu, které modifikujeme optickou soustavou kamery. Pokud tedy není světlo, není co snímat. Světlo může sloužit buď k neutralizaci tohoto problému – expozičně – nebo se může v rukou zkušeného kameramana stát výrazovým prostředkem, který dokáže významně ovlivnit atmosféru scény. Svítit můžeme naturalisticky (snaha o simulaci reálné situace) nebo piktorialisticky (snaha o co nejlíbivější estetiku). Ani jedno není špatně, nicméně ve filmech tohoto rázu můžeme s přesvědčením říct, že oba kameramani se snažili o přirozené svícení. V souvislosti s šířkou formátu je nutno uvažovat nad praktickým aspektem svícení scény – s úzkým formátem mnohem jednodušeji schováme světelné zdroje mimo záběr, s širokým formátem to někdy může představovat velký problém, který je řešen složitými rigovacími zařízeními, jako např. Boom pole, plošiny, rigování na dekoraci etc.

#### 4.1.1 Verze z roku 1955

Světlo má ve filmu spíše expoziční význam, výrazově funguje jen na málo místech. V době natáčení ještě nebylo zvykem světlo modifikovat, takže všechny portréty jsou svíceny tvrdě, často vidíme expoziční nedokonalosti ve velkých scénách a chybí také motivátory světelných směrů. I přes absenci barvy ale jdou snadno rozeznat denní scény od nočních a celkově světlo v žádných místech nepůsobí příliš rušivě, portréty jsou svíceny správně. I kontrast je v každé scéně dostatečný a odpovídající použité filmové surovině.

---

<sup>12</sup>BROWN, Blain. *Cinematography: Theory and Practice: Image Making For Cinematographers and Directors*. 2nd Edition. Waltham: Focal Press, 2012. ISBN 978-0-240-81209-0.

#### 4.1.2 Verze z roku 2017

Jelikož se většina filmu odehrává v lese, možnosti svícení byly omezené a tvůrci si dali za cíl podpořit realističnost a nevyužívat v denních exteriérech umělé zdroje, podobně jako Emmanuel Lubezki ve snímku *The Revenant* (2015). Stejně ale na všech záběrech světlo podporuje atmosféru. Na fotografiích z natáčení je vidět využití polystyrenů a depronů nebo negativního svícení k vytvoření správných poměrů ve tváři a atmosféry jsou podpořeny i kvalitním gradingem. V interiérech je světlo jasně motivováno a často se kombinují komplementární barvy denního světla a žárovkového světla nebo světla lamp. Portréty, které jsou motivovány lampami, jsou nasvíceny naturalisticky, se světlem přicházejícím ze spodu – v hollywoodském filmu jen těžko představitelná technika. Obecně jsou portréty svíceny do jisté míry „špinavě“ a ne vždy mají postavy pod okem perfektní trojúhelníček.



Obr. 7: Využití odraženého světla ve verzi z roku 2017

## **II. ANALYTICKÁ ČÁST**



## 5 ANALYTICKÁ ČÁST

V této části práce analyzuji totožné scény z obou verzí filmu. Scénu vždy krátce popíšu a potom definuji jednotlivé skladební prvky v obou verzích.

### 5.1 Bojová scéna – Boj na pasece

Vojáci dostanou za úkol dobýt zákop na vrcholu svahu, který je kvůli artilerii plný poražených stromů. Na okraji zákopu je kulometné hnízdo, kvůli kterému se jednotka nemůže hnout. Koskela se proto vydává po čtyřech s výbušninou v ruce směrem k hnízdu, Kariluoto ho po úspěšném odpálení následuje a vyčistí zákop od ruských vojáků.

#### 5.1.1 Lokace

V této ukázce je přítomen jeden specifický záběr, kde je nejvíce čitelný rozdíl mezi oběma formáty. Jedná se o velký celek z nadhledu po explozi, kdy se zbytek vojáků rozběhne přes paseku směrem k zákopu. Ve verzi z roku 1955 je snímán s největší pravděpodobností z nějakého stromu, je statický, ale je vidět, že kvůli technologickým omezením byla kamera nejspíš držena v ruce. Oproti tomu v 2017 verzi je záběr z dronu a je to mírný nájezd, který akci dodává dynamiku a zdůrazňuje to, že se pod námi odehrává akce na velké ploše a kamera nad ní pouze projíždí. Mnohem větší roli ale v tomto ohledu hraje právě zvolený formát. Lokace s velkým množstvím popadaných stromů si přímo žádá o to, aby byla sejmuta co nejširším formátem. Pokud by se k tomu ale uchýlil Osmo Harkimo, vojáci by (i vlivem nízkého rozlišení suroviny a nízké rozlišovací schopnosti objektivu) už nebyli na jeho záběru vidět. Musel se proto omezit na velikost záběru, kde je ještě čitelná akce, ale zároveň ukazuje co nejvíc z impozantní filmové lokace. Zobrazení takovéto lokace širokým formátem spolu na druhou stranu nese jiná rizika. V první řadě – jak lze vidět v ukázkách – je zapotřebí mnohem více komparzistů, aby širokou scénu zaplnili. To znamená větší produkční náklady, náročnější režii a více času stráveného natáčením. Dále je to potřeba v tomto případě vykácet mnohem větší kus lesa, aby záběr působil autenticky. Toto se týká všech scén – širší formát zpravidla znamená širší mizanscénu, kterou musíme naplnit, postavit kulisy etc. – ale přímo v této to znamenalo dny práce a tisíce, ne-li statisíce euro navíc.

Zajímavostí je, že exploze, která je na začátku scény vidět jako bombardování, pokořila Guinnessův rekord za největší množství odpálených výbušnin v jednom filmovém záběru.

Bylo použito 64.72 kg výbušnin s ekvivalentem 70.54 kg TNT, v celém filmu se potom použilo na 350 kg výbušnin. O speciální efekty se staral Duncan Capp, který spolupracoval i na filmech jako Saving Private Ryan, Troy, Batman Begins nebo druhoválečné minisérii Band of Brothers. Praktické efekty byly použity i ve verzi filmu z roku 1955 – vidíme padající stromy a výbuchy v pozadí. Opět ale funguje stejný princip jako s kácením lesa – širší formát je potřeba naplnit více explozemi, což znamená vyšší produkční náklady.



Obr. 8: Celek na paseku. Vlevo záběr z verze z r. 1955, vpravo z r. 2017

Je evidentní, že pokud chci jako kameraman „prodat“ rozlehlou a bohatou lokaci, širší formát pro to bude vhodnější. Panoramata obecně v širších formátech fungují lépe, ostatně i ve světové malbě často vidíme poměry stran blízké formátu cinemascope. Pokud si ale užší formát zvolím pro celý film, ať už jako výrazový prostředek nebo kvůli technickým omezením (např. tvorba pro televizi), neznamená to, že nemůžu velké celky nasnímat stejně kvalitně. S dnešní kvalitou optiky a záznamu už je možné velmi dobře zachytit i poměrně malé detaily, a věřím, že kdyby Harkimo měl ve své době technické možnosti dnešního záznamu, pracoval by s lokacemi i v užším formátu jinak.

### 5.1.2 Pohyb, rakurz a hloubka

V obou ukázkách je jasně čitelný rozdíl v pohybu a rakurzech kamery. Ten je do jisté míry nesouvisející s použitým formátem, ale přispívá k celkové uvěřitelnosti a udržení pozornosti diváka. Když se vojáci při zemi rozhodují, jak se zbaví nepřátelského kulometu, jehož kulky jim sviští nad hlavami, v 2017 verzi je kamera téměř vždy u země s nimi, ve vypjatém momentu, kdy se rozhodne, kdo z nich nasadí svůj život a bude se plazit s výbušninou, se dokonce dostáváme do velkých detailů. V 1955 verzi se celá tato konverzace odehraje ve dvoj-polodetailu z nadhledu, nemůžeme odčítat emoce herců a celkově konverzace působí méně uvěřitelně a scéna diváka méně pohlcuje. Stejný princip, jaký použil Mika Orasmaa,

je potom zachován i v sekvenci, kdy se Koskela plazí s výbušninou dopředu a ostatní ho podporují střelbou. Záběry na finský kulomet jsou statické, ale roztřesené, jako by třes přicházel přímo od kulometu. Kamera je blízko, divák cítí mohutnost kulometu a ničivou sílu, kterou zbraň vydává. V 1955 verzi jsou tyto záběry z větší dálky a z nadhledu, protože do užšího záběru by se kulomet a jeho obsluha nevlezly. Při sledování plazícího se Koskely jsme v 2017 verzi přímo u něj, u země, kamera se prodírá větvemi, často se herec dostává ke kameře velmi blízko – ale díky širšímu formátu jsme pořád schopni odečíst prostor. Při použití úzkého formátu by nám už jeho tělo zabralo většinu obrazovky a divák by ztrácel orientaci v prostoru.

Při snaze o vtažení diváka do akce je důležité v obraze vytvořit hloubku. Široký formát tomu napomáhá – větší možnosti práce s popředím, prostorové řešení, přiblížení se k herci bez ztráty orientace. Užší formát bychom naopak evidentně mohli volit ve filmech, kde se komponuje plošně a akce se odehrává v širších záběrech – dobrým příkladem jsou filmy Wese Andersona.

## 5.2 Bojová scéna – Tank

Finští vojáci jsou schovaní podél cesty, po které se k nim blíží skupina Rusů v čele s tankem. Obě verze se rozcházejí v detailech samotného boje, ale hlavní linka zůstává stejná – finský voják se snaží hodit protitankovou minu pod pásy tanku, ale je zabit. Hietanen se chopí příležitosti, minu vezme a podaří se mu s její pomocí tank zneškodnit.

### 5.2.1 Kompozice, plány

Element, jako je auto nebo dokonce tank, nutí kameramana přizpůsobit kompozici tak, aby jej dostatečně akcentoval nebo upozadil. V této scéně jde o první možnost – vidíme, že tank je mohutný stroj, proti kterému jeden člověk zdánlivě nemá šanci. Obě verze se snaží o akcent víceméně podobně – pohledy, které umocňují velikost a sílu obrovského stroje. V 2017 verzi je však díky širokému formátu prostor na to, aby v prvním plánu byl vidět i Hietanen. Širší formát zde tedy nabízí mnohem větší možnosti práce s hloubkou a s dvěma akcemi zároveň – to celé dává bojové scéně větší uvěřitelnost a divák má pocit, že se věci dějí zároveň, ne po sobě. Mimo to ale užší formát Harkima v těchto záběrech limitoval v zobrazení zbytku lokace a prostředí. Těžko předmět působí velký, pokud nemáme jeho velikost k čemu přirovnat. V 1955 verzi tank zabírá většinu obrazu – paradoxně ale nepůsobí

tak mohutně jako v 2017 verzi, kde je dostatek prostoru na porovnání jeho velikosti s okolními stromy nebo i s hercem v popředí.

Zajímavostí, co se týče kompozice, je jeden záběr ve verzi z roku 2017, kdy je kamera přimontována přímo na tank, těsně vedle jeho pásu. Formát je dostatečně široký na to, aby zobrazil rychle rotující kola a pás v prvním plánu, a zároveň Hietanena, plazícího se pro minu v plánu druhém. Je vidět, že Orasmaa zde využil široký formát na maximum.

Zato Harkimovi šířka formátu chyběla v záběru, kdy se první voják pokouší s minou dostat k tanku a je zabit. Tank je v zadním plánu na levé kantně, voják jde z popředí směrem doprava. Když je zabit a padá, část jeho těla se dokonce nevejde do záběru. Záběr se dal kompozičně vyřešit lépe, ale kameramana omlouvají také dobová technologická omezení – neschopnost kontrolní projekce.



Obr. 9: Práce s plány. Vlevo záběr z verze z r. 1955, vpravo z r. 2017



Obr. 10: Kamera narigovaná na tanku

Je vidět, že široký formát nabízí mimo už zmiňované možnosti tvorby hloubky obrazu výrazový prostředek zcela nový – dynamiku v rámci plánů. V širokém políčku můžeme rozehrát dvě (či více) akcí – v popředí a v pozadí. Důležité je však brát v potaz čtení záběru

divákem – lidský mozek ani oči nejsou schopné odečíst více akcí naráz, proto je vhodné, aby jedna z akcí byla sice dynamická, ale rytmická a opakující se – divák ji po odečtení bude vnímat periferně a bude moct odečíst zbytek záběru. Také by měl být záběr na plátně podržený dostatečně dlouho. Již zmiňovaný pás tanku je skvělým příkladem, jak s touto dynamikou pracovat. Důležité je také dostatečné zaclonění objektivu, aby oba plány byly ostré. Někteří tvůrci, jako např. Quentin Tarantino, se snaží problém hloubky ostrosti obejít použitím split-diopterů, ale na diváka to má spíše matoucí efekt, kamera na sebe upozorní a do jisté míry jde o laciný líbivý efekt.

### 5.3 Scéna v interiéru – kasárny

Po dobytí Petrozavodsku žije nějakou dobu jednotka na místních ubikacích. V interiérové scéně jsou všichni nastoupeni v jedné místnosti a důstojník rozděluje vojáky a důstojníky. Antero Rokka, veterán ze Zimní války, známý svým vzdorem k vojenské disciplíně, protestuje (chce bydlet se svým sousedem, ale on sám je desátník) a dělá si z důstojníka legraci, protože je mladší než on. Je povolán poručík Lammio, ke kterému má Rokka stejné poznámky. Ten Rokku potrestá službou navíc a mužstvo je rozpuštěno.

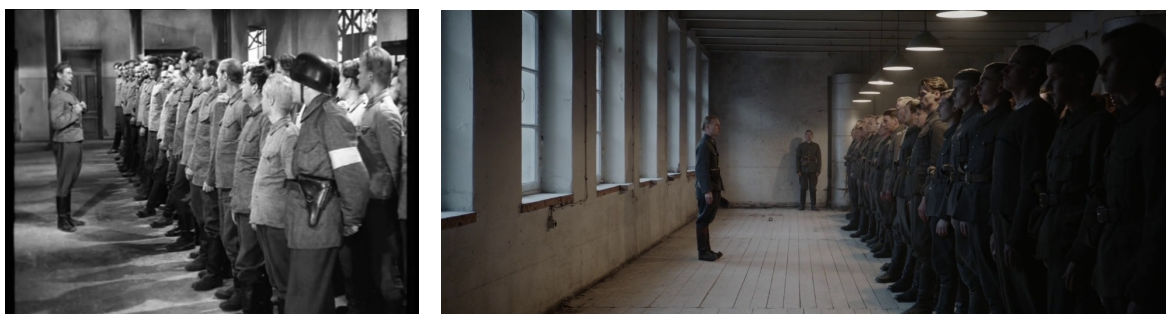
#### 5.3.1 Herecká choreografie

I když jsou tyto scény v obou verzích rozzáběrovány téměř totožně, v 2017 verzi je jasný distanc vojáků od hovořícího důstojníka. Široký záběr dovoluje rozestavení herců dál od sebe při zachování stejné velikosti záběru – v tomto případě celku. I v polodetailech mluvících postav však cítíme, že houf vojáků je početnější v moderním remaku – prostor po stranách od Rokky zaplňuje více komparzistů v pozadí.

Po příchodu Lammia Orasmaa také benefituje z širokého formátu. Dialog je snímán přes rameno, důstojník, se kterým se bavil Rokka původně, je umístěn v zadním plánu, ale mezi Rokkou a Lammiem je prázdný prostor, který klade důraz na jejich distanc. V 1955 verzi je důstojník také ve třetím plánu, ale umístěn mezi ně – prázdný prostor se ztrácí a celý dialog působí stísněněji, navíc je záběr i vizuálně méně čistý.

Široký formát se i zde zdá být vhodnější volbou – kameraman má větší možnosti co do práce s herci – na stejnou šířku záběru má více prostoru, kam je umístí. Tím může mezi nimi tvořit přesnější vztahy a celkově záběry ladit do více výtvarných kompozic. Zároveň přináší formát

i jisté nevýhody – je potřeba více elementů, které obraz zaplní – ať už jde o komparzisty nebo rekvizity. Volba formátu proto může dost ovlivnit finanční náročnost celé scény.



Obr. 11: Rota nastoupená v kasárnách. Vlevo záběr z verze z r. 1955, vpravo z r. 2017

### 5.3.2 Hloubka a světelné moduly

Scéna začíná prostorově řešeným celkem z boku, kdy po pravé straně obrazu ubíhá nastoupená řada vojáků, po levé straně je zeď s okny a před ní stojí důstojník. V 2017 verzi nad vojáky visí bodové lampy. Záběr je dostatečně široký, aby bylo vidět více nastoupených vojáků, včetně těch v prvním plánu, kde lampy už nejsou, prvních šest vojáků má podexponované obličej. Toto ztmavení na okraji obrazu dodává obrazu hloubku a pozornost diváka podvědomě směřuje do středu, podobně jako viněta.

V dialogu potom lampy nad vojáky fungují jako světelné moduly. Rokka a Hietanen mají teplé světlo od lamp na tváři, zatímco vojáci v řadách za nimi ho mají postupně méně a méně. Obraz tak i expozičně dostává hloubku a působí velmi esteticky, zvláště, když se na Rokkově tváři míchá teplé světlo s komplementárním studeným od oken. Ve verzi z roku 1955 je scéna svícena sice tvrdě, ale vesměs faktorově (nepomáhá ani absence barvy) a v některých záběrech jsou dokonce vojáci za Rokkou světlejší než on. Tento postup by mohl být odůvodněný, pokud by byli blíže nějakému viditelnému nebo tušenému zdroji. Jsou za nimi sice okna, ale ta by motivovala spíše silnější kontrast, než hlavní světlo.

Je evidentní, že možnosti tvorby hloubky, které získáváme použitím širšího formátu, nemusí být jen za použití mizanscény nebo komparzu, ale také světelných modulů. Platí zde, že oko diváka přirozeně sleduje tu část obrazu, která je světlejší. Při naturalistickém pojetí díla by ale vždy měla být světelná atmosféra podřízená dramaturgii a zdroje by měly být motivovány.

## 5.4 Výrazově silná scéna – poprava

Po odjezdu jednotky z Petroskoie se dostáváme do zimní krajiny, kde je bez vysvětlení zobrazena scéna popravy dvou mladých vojáků. V následující scéně je celá rota nastoupena před majorem Sarastiem, který ve svém monologu vysvětluje, že tito vojáci neuposlechli svých nadřízených při boji a že armáda si nemůže dovolit živit pacifisty a vzdorovité vojáky. V obou verzích je scéna podobně řešena, ve verzi z roku 2017 je však při samotné popravě ještě vložena reakce Rokky a ostatních vojáků a celkově scéna působí, že je víc vztažena na něj, vzhledem k jeho známé vzdorovitosti.

### 5.4.1 Pohyb vs. statické záběry

Při nástupu popravovaných je v 1955 verzi snímání zvláštní, skupina vojáků jde v relativně dlouhém záběru krajinou, potom se přiskakuje na polodetaily odsouzených, kde odčítáme, jaký osud je čeká. Těsně před výstřely ještě vidíme jejich výrazy a zatnuté pěsti a celá scéna působí spíše poeticky. Samotná smrt je rozdělena na dva záběry, detail na hlavně pušek (snímaný přes osu -!) a pohled na padající těla zpoza popravčí čety. Celé rozzáběrování působí neuceleně, navíc je napjatost celé scény rozbíjena švenky, ať už motivovanými pohybem, pohledy nebo s vnější motivací.

Orasmaa přistupuje ke scéně trochu jinak. Švenk používá jen jeden, aby ukázal tvář pozorujícího Rokky. Zbytek záběrů je však statických a toto řešení podporuje napětí celé scény. Díky širokému formátu nejsou nutné žádné švenky, akce se dobře vleze do obrazu. Navíc je dobře možno akcentovat odstup popravčí čety od odsouzených při snímání v celku z profilu. Samotný akt zastřelení se odehraje v tomto jednom dlouhém záběru, kdy má divák možnost napjatě očekávat, co se stane. Plazewski ve své knize *Filmová řeč* píše: „čekání je důvodem i k velmi dlouhému záběru s nepatrným obsahovým nábojem, který je potřebný pro vytvoření dramatické cézury, uvádějící diváka do stavu netrpělivosti.“<sup>13</sup> Výstřely a spadnutí těl působí drsně a autenticky, narozdíl od rozzáběrované akce ve verzi z roku 1955.

---

<sup>13</sup> PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967.





Obr. 12: Poprava. Vlevo záběr z verze z r. 1955, vpravo z r. 2017

Podobný princip je použit i ve zbytku scény, kdy Sarastie čte rotě rozsudek. Zatímco Harkimo reakce vojáků snímá v jednom souvislém švenku, Orasmaa zachovává statičnost scény a střihá na jednotlivé vojáky postupně. Díky širokému formátu zároveň záběrům nechybí hloubka, protože v zadních plánech vidíme zbytek roty (opět je potřeba zmínit, že s širším formátem souvisí vyšší potřebné množství komparzistů). Zvláštní důraz je kladen na Rokku, divák cítí, že je varování adresováno jemu.

Je zřejmé, že pokud si na začátku realizace zvolím úzký formát, musím počítat s tím, že se v některých scénách nevyhnu pohybu s vnější motivací nebo excesivním střihům. Pokud chci tedy točit film, ve kterém se děje mnoho napětí a potřebuji ho udržet statický, zvolím raději širší formát.

#### 5.4.2 Práce s krajinou

Široký formát také umožňuje Orasmovi lépe zakomponovat akci popravu do zimní krajiny. Samotný celek z profilu a stejně tak následně velký celek z dronu jsou komponovány tak, aby vyzdvihly prázdnotu širokého prostoru, odlehlost místa, kde se poprava koná. Dobře zvolený rakurz a pozice herců je staví proti bílému sněhu a akce je dobře čitelná. V 1955 verzi je naopak krajina upozaděná, většinu formátu zabírají postavy. Zároveň ale není ani nejlépe zvolená lokace. Popravčí četa je na okraji dolíku, ve kterém stojí odsouzení muži. Záběry na ni jsou tedy z pohledu proti nebi, záběry na odsouzené z nadhledu proti bílému sněhu. Prostředí je zde druhotné a nedodává herecké akci kontext. Jediné prostorové ukotvení poskytuje první záběr, ve kterém vidíme, že kopec se nachází na okraji nějaké cesty se staveními v pozadí.





Obr. 13: Práce s krajinou

## 5.5 Scéna s výrazným pohybem – Opilí vojáci

V den finského národního svátku vojáci u svého stanu vyrobí domácí víno a opijí se. Tancují, potácejí se, hrají si na letadla. Koskela se vydává do důstojnického srubu. Tam se dostane do potyčky s jiným důstojníkem, zbytek velení ho zpacifikuje a donese zpátky k ohni.

### 5.5.1 Motivace pohybu

V této scéně se v obou verzích pracuje velmi odlišně s pohybem. Obě scény začínají staticky, ale u verze z roku 2017 se s opilostí vojáků zvyšuje i třes kamery. Motivace pohybu je jasně daná a scéna působí přirozeně, jako bychom se potáceli s nimi. Ve verzi z roku 1955 kamera zůstává statická, herecké akce působí na statických záběrech komicky a celé snímání vypadá až televizně. Obě verze pracují s hloubkou a s plány, ale pohyb dodává verzi z roku 2017 dynamiku a rozjařenost. Ruční kamera při snímání opilého člověka umí i v divákovi navodit pocit nevolnosti.<sup>14</sup> Široký formát „snese“ více pohybu na stejnou velikost záběru, protože se divák může stále orientovat v prostředí. Kdyby Harkimo použil ruční kameru ve chvíli, kdy se opilý Koskela potácí směrem k důstojnickému stanu, je možné, že by to pro diváka už bylo za hranicí snesitelného třesu a ztratil by orientaci.

---

<sup>14</sup>DONNER, Paige. An unusual collaboration is the focus of *Man in the Chair*, shot by Dana Gonzales. *American Cinematographer*. 2008 (March). ISSN 0002-7928.



Obr. 14: Opilý Koskela. Vlevo záběr z verze z r. 1955, vpravo z r. 2017

Když je opilý Koskela nesen zpět k ohni, kamera je ve verzi z roku 2017 už značně uklidněná. Všichni muži jsou rozespalí, došlo také ke změně atmosféry a hlavním zdrojem světla je oheň na zemi. Kamera je stále ruční, ale už méně roztěkaná – opět motivovaná pohybem a náladou postav. Ve verzi z roku 1955 jsou použity nájezdy a švenky s vnější motivací, aby vytvořily vnitrozáběrovou montáž. K tomuto řešení se přistoupilo, protože úzký formát v kombinaci s nízkým rozlišením suroviny a nízkou rozlišovací schopností objektivu nedovolil použití většího celku, aby byly stále čitelné výrazy herců.

Ať už je pohyb motivován jakkoliv, širší formát nám dovoluje zajít s ruční kamerou a třesem dál, aniž by divák ztratil orientaci. Zároveň nás ve stejné velikosti záběru přidané prostředí nejen orientuje, ale poskytuje měřítko – pohyb je ve filmu relativní a vnímáme ho ve srovnání s prostředím.

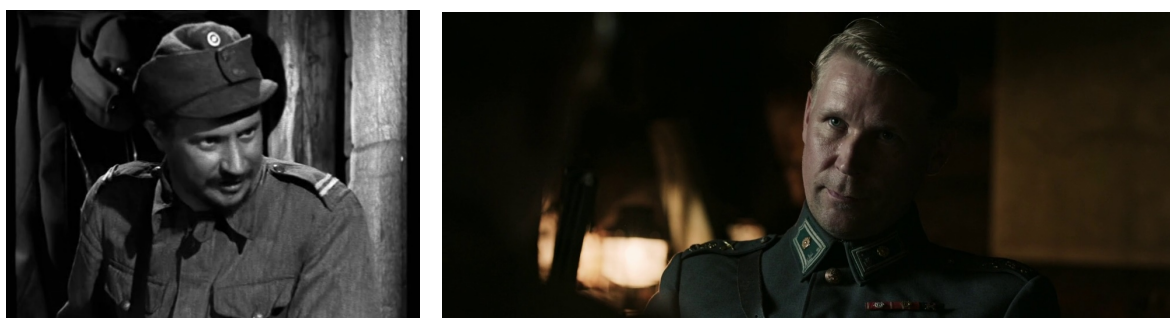
## 5.6 Intimní scéna – Rokka, Lammio a Sarastie

Rota tráví nějaký čas v zákopech. Rokka v noci na hlídce zajme Baranova, ruského kapitána. Další den je už podruhé předvolán před Lammia do srubu kvůli svým disciplinárním prohřeškům, tentokrát je přítomen i major Sarastie. Rokka nejdřív vysvětlí důstojníkům situaci s Baranovem, ten je odeslán pryč, potom s nimi má napjatý rozhovor o vojenské disciplíně, o svém trestu a motivacích. Celá situace se vyřeší dohodou a Rokka odchází s příslibem dovolené za zajetí Baranova.

### 5.6.1 Mizanscéna

Obě verze jsou snímány víceméně stejným způsobem, obě obsahují celky a po čas vyhroceného rozhovoru polodetaily. Verze z roku 1955 se ale ze začátku scény drží více v celku a opět využívá kamerové nájezdy s vnější motivací, které však tentokrát nesouvisí s šířkou formátu. Na těchto podobně zpracovaných scénách ale můžeme vidět rozdílnost práce s pozadím a mizanscénou v interiéru. Orasmaa si je vědom nutnosti naplnit celý formát uvěřitelnou mizanscénou. Proto vidíme v pozadí na stěně pověšenou mapu, zbraně, kabáty, brašny nebo lampy. Všechny tyto rekvizity rozbíjí prázdný prostor za postavami, navíc jsou rozmístěny tak, že v obraze vytváří vertikální rytmizaci. Lampy potom dokonce motivují teplé světlo na tvářích herců. Zadní plány jsou také nasvíceny teple a celá světelná koncepce je doplněna hlavním denním světlem od okna. V bunkru panuje přítomnost, ale postavy jsou dostatečně osvětleny.

Zpracování scény z verze z roku 1955 je podstatně méně výtvarné. Pozadí není expozičně odděleno od popředí, světlo je tvrdé bez jasného motivátoru a mizanscéna je sice v celcích naplněna, ale působí spíše chaotickým dojmem. Úzký formát nedává prostor pro vytvoření rytmizace, například Rokka má za sebou chaoticky pověšené kabáty, které navíc v celku nejdou skoro vidět, ale v polodetailu jsou mnohem světlejší (porušení světelné jednoty). Vidíme sice nějakou snahu o vnitřní rámování mezi trámy, ale tento postup spíše dodává už tak úzkému formátu ještě větší stísněnost.



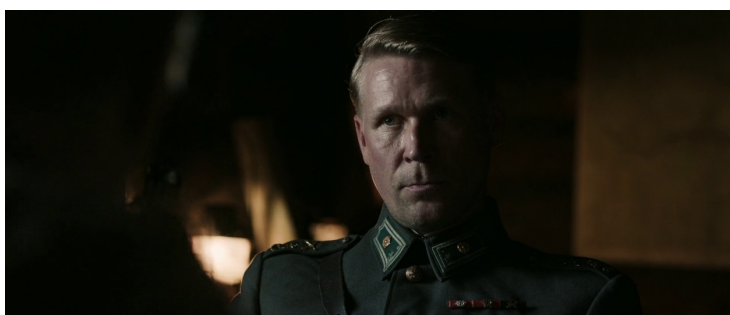
Obr. 15: Práce s mizanscénou. Vlevo záběr z verze z r. 1955, vpravo z r. 2017

Jak je vidět, ve vztahu k mizanscéně v interiérech má každý formát výhody i nevýhody. Širší formát často bývá náročnější zaplnit, zato nabízí větší možnosti co do umístění důležitých rekvizit, světelných motivátorů nebo vytvoření rytmizace v celém obraze. Úzký formát nevyžaduje takové množství rekvizit, ale často může kameraman narazit na limitace samotné

lokace – jako v tomto případě – a obraz pak může působit chaoticky nebo stísněně, i když to nebyl záměr.

### 5.6.2 Herecká choreografie

O rozmístění postav jsem mluvil u ukázky z interiéru v kasárnách. Tam široký formát fungoval dobře k vytvoření vzdálenosti mezi postavami a zdůraznění jejich odtažitosti. V této scéně naopak jde o velmi vyhrocený a osobní rozhovor, který má působit „na tělo“. I v této situaci ale lépe funguje široký formát, v němž je dostatek prostoru na natáčení rozhovoru „přes rameno“. Kromě divákova prostorového ukotvení slouží tento postup právě k vyjádření blízkosti obou postav. „Na emocionální úrovni tento úhel kamery často naznačuje divákovi spojení nebo úroveň intimity, zvláště když spolu konverzují dvě nebo více postav.“<sup>15</sup> Když je naopak potřeba distanc (v momentě, kdy Rokka odchází), Orasmaa využívá širokého formátu a ohniska a komponuje každou postavu na opačný konec obrazu – podtrhuje tak zvětšující se vzdálenost mezi nimi. Je tedy vidět, že širší formát může dobře posloužit jak zdůraznění odtažitosti, ale i blízkosti postav. Harkimo byl naopak úzkým formátem spíše limitován. Ve verzi z roku 1955 žádné záběry přes rameno nejsou a herci místy vypadají, jako by mluvili do stěny. Naopak když je při Rokkově odchodu potřeba distanc, je akce snímaná ne příliš širokou optikou a postavy jsou na sebe vizuálně tak natlačeny, že scéna působí spíše jako na jevišti.



Obr. 16: Záběr přes rameno. Vlevo záběr z verze z r. 1955, vpravo z r. 2017

<sup>15</sup>Over the Shoulder Shot: Everything You Need to Know - NFI. *Nashville Film Institute* - NFI [online]. Dostupné z: <https://www.nfi.edu/over-the-shoulder-shot/>

## ZÁVĚR

Zpracovat takto významné literární dílo bylo pro oba kameramany velkou výzvou, které se ale oba na svou dobu zhostili velmi dobře. Harkimo byl omezen technicky, což je v mnohých scénách vidět, ale dokázal příběh odvyprávět dobře a funkčně. Orasmaa měl naopak výhodu technologických vymožeností a musel čelit vysokému očekávání kritiků a veřejnosti, stejně jako otázce, jestli je remake vlastně potřeba a jestli kvůli tomu nebude celý film neúspěšný.

Dnešní kameramani se snaží rozbít konvence a experimentovat s různými formáty, ale ne vždy už přemýšlí nad způsobem, jakým s nimi pracovat.

Úzký formát dnes působí velmi „retro“ a efektně, ale je evidentní, že s sebou nese mnoho úskalí – kompozice jsou často velmi těsné, do obrazu se vleze méně plánů a akce, pro zachování „čistého“ obrazu je třeba mistrné práce s mizasncénou. Úzký formát ale může sám o sobě být nositelem výrazu – vyfiltruje nepotřebné prostředí okolo postav, často se používá v dílech, kde je důležitá psychologie jedné postavy, dostáváme se k ní blízko a celý obraz působí intimněji.

Stejně tak široký cinemascope formát má svoje rizika, hlavně co se týká jeho naplnění a potřeby širšího prostoru v pozadí. Tyto zdánlivě banální věci mohou být často rozhodující, a to co se týče rozpočtu, zvláště u těchto dobových filmů. Náklady na komparzisty v uvěřitelných kostýmech nebo vykácení lesa se pohybují v astronomických částkách, pokud se ale natočí správně – jako v tomto případě – scény diváka nechávají ohromeného, a právě tyto typy záběrů dělají z filmu velkofilm. Pokud produkčně prostředky na tyto prvky máme, bylo by škoda je neukázat v celé jejich velikosti.

Kameraman by proto při výběru formátu měl vzít v potaz všechny tyto faktory, a hlavně by měl přemýšlet nad volbou formátu jako nad výrazovým prostředkem, který může působit na diváka a ovlivnit narativní postupy. I divák má jistou zažitou zkušenost a jinak bude hereckou akci vnímat v různých obrazových formátech. S příchodem vertikálního nebo čtvercového formátu stojí kameraman před rozhodnutím, jestli zůstat konzervativním, nebo jít s trendem. V dalších letech určitě uvidíme posun, co se týče formátů – úloha kameramana ale zůstává stále stejná – využít výhody formátu naplno, upozadit jeho nevýhody a komunikovat divákovi příběh.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- BROWN, Blain. *Cinematography: Theory and Practice: Image Making For Cinematographers and Directors*. 2nd Edition. Waltham: Focal Press, 2012. ISBN 978-0-240-81209-0.
- BusyDuck Osk, 2017, Filmivartti - Tuntematon sotilas (2017) / The Unknown Soldier - subtitled interview, YouTube video. [cit. 2022-01-26]. Dostupné z: <https://youtu.be/qOylh-tq-58>
- DONNER, Paige. An unusual collaboration is the focus of Man in the Chair, shot by Dana Gonzales. *American Cinematographer*. **2008** (March). ISSN 0002-7928.
- Finnish war film sets record for most explosions in scene | *Daily Mail Online*. [online]. Dostupné z: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-5182289/Finnish-war-film-sets-record-explosions-scene.html>
- KAWIN, Bruce. *How movies work*. 2nd Edition. University of California Press, 1992. ISBN 978-0-520-07696-9.
- NIELSEN, Jakob Isak. *Camera Movement in Narrative Cinema - Towards a Taxonomy of Functions* [online]. Aarhus, 2007 [cit. 2022-01-26]. Research. Dept. of Inf. & Media Studies, Faculty of Arts University of Aarhus. Dostupné z: [https://pure.au.dk/ws/files/52113417/Camera\\_Movement\\_0910.pdf](https://pure.au.dk/ws/files/52113417/Camera_Movement_0910.pdf)
- Over the Shoulder Shot: Everything You Need to Know - NFI. *Nashville Film Institute - NFI* [online]. Dostupné z: <https://www.nfi.edu/over-the-shoulder-shot/>
- PLĄŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967.
- The Unknown Soldier (1955 film) - Wikipedia. [online]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Unknown\\_Soldier\\_\(1955\\_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Unknown_Soldier_(1955_film))
- The Unknown Soldier (2017 film) - Wikipedia. [online]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Unknown\\_Soldier\\_\(2017\\_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Unknown_Soldier_(2017_film))
- Tuntematon sotilas (1955) - Technical Specifications - IMDb. IMDb: Ratings, Reviews, and Where to Watch the Best Movies & TV Shows [online]. Copyright © 1990 [cit. 26.01.2022]. Dostupné z: [https://www.imdb.com/title/tt0048752/technical?ref\\_=tt\\_spec\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt0048752/technical?ref_=tt_spec_sm)

Tuntematon sotilas (2017) - Technical Specifications - IMDb. IMDb: Ratings, Reviews, and Where to Watch the Best Movies & TV Shows [online]. Copyright © 1990 [cit.

26.01.2022]. Dostupné z:

[https://www.imdb.com/title/tt4065552/technical?ref\\_=tt\\_spec\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt4065552/technical?ref_=tt_spec_sm)

## SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1: Plakát k verzi z roku 1955

Obr. 2: Plakát k verzi z roku 2017

Obr. 3: Nadhledy ve verzi z roku 1955

Obr. 4: Velký celek na finskou krajinu ve verzi z roku 2017

Obr. 5: Zásah do prostředí v verzi z roku 2017

Obr. 6: Mizanscéna ve verzi z roku 2017

Obr. 7: Využití odraženého světla ve verzi z roku 2017

Obr. 8: Celek na paseku. Vlevo záběr z verze z r. 1955, vpravo z r. 2017

Obr. 9: Práce s plány. Vlevo záběr z verze z r. 1955, vpravo z r. 2017

Obr. 10: Kamera narigovaná na tanku

Obr. 11: Rota nastoupená v kasárnách. Vlevo záběr z verze z r. 1955, vpravo z r. 2017

Obr. 12: Poprava. Vlevo záběr z verze z r. 1955, vpravo z r. 2017

Obr. 13: Práce s krajinou

Obr. 14: Opilý Koskela. Vlevo záběr z verze z r. 1955, vpravo z r. 2017

Obr. 15: Práce s mizanscénou. Vlevo záběr z verze z r. 1955, vpravo z r. 2017

Obr. 16: Záběr přes rameno. Vlevo záběr z verze z r. 1955, vpravo z r. 2017