

Hledání skrytého. Spolupráce kameramana s režisérem v dějinách hollywoodského filmu

Christopher Beach, *A Hidden History of Film Style: Cinematographers, Directors, and the Collaborative Process*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 2015.

Práci na této knize bychom měli vyzdvihnout už kvůli její jedinečnosti — publikací akademicky rozebírajících kameramanskou praxi skutečně není mnoho. Dílčí výjimku představují v této knize hojně citované publikace *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir* (2010) Patricka Keatinga¹⁾ a *Film Style and Technology* (2009) Barryho Salta,²⁾ avšak žádná z nich se aspekty spolupráce mezi kameramany a režiséry nezabývá tak podrobně, jak nyní činí profesor Christopher Beach.

Hned zpočátku knihy Beach uvádí důvody, proč je práce kameramanů častokrát přehlížena. Za jeden z nich označuje analytickou tradici vycházející z auteurské teorie,³⁾ která má sklon redukovat komplexnost filmového díla a přínosu všech složek (kameramanů, filmových architektů, střihačů apod.) na jednoho člověka — režiséra. Dalším z důvodů je podle něj mnohdy technická složitost kameramanské praxe, v níž se filmoví teoretici neorientují nebo se její přílišné složitosti obávají. A pochopitelně, na straně „working cinematographers“ je patrná jistá odtrženost od aka-

demického světa a nedostatek času, který mohou věnovat kritickým analýzám filmů. Samozřejmě existuje pár vzácných výjimek. Z českého prostředí můžeme zmínit knihu *Živý film* (2016) Marka Jíchy a Jaromíra Šofra,⁴⁾ která mimo restaurování filmu i v několika kapitolách osvětluje kameramanskou práci a její proměny v československé historii.

Knihy je rozdělena do šesti kapitol, v nichž autor zkoumá historii spolupráce kameramanů s režiséry a poukazuje na různé druhy této kooperace. Je třeba ocenit, že se Beach při výběru analyzovaných filmů neřídil pouze filmy ověřenými dobovými cenami, ale dal přednost dílům významným pro inovativní postupy filmového stylu, které byly výsledkem dlouhodobé a úzké spolupráce dvojice režisér-kameraman.

První kapitola se zaměřuje na pracovní vztah Billyho Bitzera a D. W. Griffitha, zejména jejich práci na filmech *ZROZENÍ NÁRODA* (1915) a *INTOLERANCE* (1916). Zachycuje tak formativní éru desátých let minulého století, v níž se kameramanská profese ustavovala a rozvíjela. Přestože

1) Patrick Keating, *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir*. New York: Columbia University Press 2010.

2) Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword 2010.

3) Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1972.

4) Marek Jícha – Jaromír Šofr, *Živý film: Digitalizace filmu metodou DRA*. Praha: Lepton studio 2016.

v této době byl styl fotografie převážně diktován požadavky samotných studií, existence různých stylů a především jejich ocenění u diváků dokazuje následující citace tisku z roku 1910: „Jeden [filmový] tvůrce volí jemné odstíny šedi, jiný volí ostrost jako břit a zacloněný objektiv, ostatní raději obraz mírně rozostří... Filmová fotografie opravdu nabízí široké pole pro individualitu vyjádření.“⁵⁾

Důležitost Bitzera jakožto kameramana dokládá autor především faktem, že ho mladý režisér Griffith dlouho přesvědčoval k odchodu ze studia Biograph, a dokonce mu nabídl 10% podíl ze zisků jeho nezávislých produkcí, což v té době rozhodně nebylo obvyklé. Jinak je spolupráce Bitzera a Griffithe charakterizována především jako služba scénáři a režisérovi, jak ostatně dokládá v rozhovoru i samotný Bitzer: „Když pan Griffith požadoval nějaký efekt, zkusil jsem několik cest, abych stvořil to, co chtěl. Pokud to fungovalo, byli jsme oslavováni jako vynálezci“ (s. 25). A právě slovo „my“ je pro Beache důležitým prvkem, znakem společného ohledávání možností filmového média. Původním vzděláním kovotepec, Bitzer patřil mezi velice zručné a technicky schopné kameramany a v jeho repertoáru výrazových prostředků najdeme celou řadu inovací, jako je například použití irisové clonky, portréty snímáné v protisvětle či panorama. Jak ovšem autor v následující analýze uvádí, může se jednat o prvenství pouze zdánlivé. Řada filmů ostatních režisérů se nedochovala pro pozdější kritickou analýzu a Griffithova vlastní tvrzení o jeho „objevech“ byla zpochybněna až v 80. letech.

Další kapitola se věnuje pravděpodobně nejslavnějšímu kameramanovi historie, Greggu Tolandovi. Autor se úmyslně nezaměřuje na sice nejznámější film OBČAN KANE (1941), neboť

s Orsonem Wellesem mimo tento snímek nic dalšího nenatočil, ale zabývá se dlouhodobější spoluprací s režisérem Williamem Wylerem. Citovaný Andrew Sarris vyzdvihuje Tolandův autorský přístup: „odmyslete si Gregga Tolanda od Wellese a stále budete mít horu; odmyslete si Tolanda od Wylera a máte krtinec“.⁶⁾

Úspěch Gregga Tolanda Beach připisuje několika důvodům. Zaprvé je to samozřejmě nezpochybnitelný přínos kinematografii, spočívající zejména v jeho práci s hloubkovým kompozičním řešením. Přestože se používání větší hloubky ostrosti datuje již do časů D. W. Griffithe, Toland je považován za jejího největšího průkopníka, resp. jejího největšího propagátora. Druhým důvodem bylo jeho postavení u producenta Samuela Goldwyna a nadstandardní podmínky jeho kontraktu, které mu umožňovaly pracovat se stejnými asistenty. Není v intencích rozebírané knihy rozkrývat i vliv pomocných pracovníků na výsledné dílo, ale možnost pracovat se stejným štábem po celou kariéru Tolandovu kreativnímu úsilí jistě prospívala. Třetím důvodem byla možnost delší a podrobnější předprodukční přípravy, ve třicátých letech poměrně neobvyklá (s. 57). Po informativním životopise se autor věnuje analýze Wylerových filmů NA VĚTRNÉ HŮRCE (1939), LIŠTIČKY (1941) a NEJLEPŠÍ LÉTA NAŠEHO ŽIVOTA (1946). Na všech těchto filmech ilustruje přínos hloubkového řešení pro emotivní účín filmu. Jak sám Wyler zmiňuje:

Tato technika do jisté míry ovlivnila mou režii. Vidíte to v... LIŠTIČKÁCH, kde jsou skupiny lidí pohromadě, a běžně máte detail, detail, tady a tady. Pomocí jeho techniky jsem byl schopen držet herce blíž u sebe, mít všechny herce v jednom záběru a tak získat jejich akce i reakce na scéně ve stejný čas.⁷⁾

5) Charlie Kiel, *Early American Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking 1907–1913*. Madison: University of Wisconsin Press 2001.

6) Andrew Sarris, *The Primal Screen: Essays on Film and Related Subjects*. New York: Simon and Schuster 1973.

7) Ronald L. Davis, Southern Methodist University Oral History Project: William Wyler. In: Gabriel Miller, *William Wyler Interviews*. Oxford: University Press of Mississippi 2010.

Z tohoto citátu je zřejmá proměna Wylerova rukopisu pod vlivem Tolanda. Tak silná důvěra v kameramana je bohužel poměrně vzácná a prokazuje hodnotu této konkrétní spolupráce mezi režisérem a kameramanem velmi zřetelně.

Důležité jsou rovněž Tolandovy úvahy o hloubkovém řešení jakožto realistickém přístupu (s. 64). Toland odmítl běžný postup, při němž těžiště záběru tvoří tvář herce a pozadí se snímá neostře (převážně kvůli lepší orientaci pohledu diváka), a hloubkovou kompozicí se snažil napodobit běžnou zrakovou percepci (hloubku ne-ostrosti běžně nevnímáme). Beach jako příklad uvádí obraz z filmu *NEJLEPŠÍ LÉTA NAŠEHO ŽIVOTA* (1946), který se odehrává na dámských toaletách. Pomocí hloubkového řešení, pohybu kamery a několika odrazů hereček v zrcadlech se Tolandovi podařilo zachytit tuto dramaticky významnou scénu v jednom záběru a dodat tak jejímu vyznění na intenzitě.

Následující kapitola je věnována filmu noir. Za nejplnější rozvinutí kameramanských možností tohoto žánru bývá patrně nejčastěji oceňován John Alton,⁸⁾ nicméně Beach si pro svou studii vybral duo Billy Wilder — John F. Seitz. Autor na začátku kapitoly jmenuje argumenty, proč je zrovna tento styl vizuálně natolik výrazný. Zpráve, změna distribučních praktik a omezení rozpočtů noirových filmů měly praktický dopad na filmový obraz — cílená podexpozice maskuje nedokonalost dekorací. Druhým důvodem byl podle autora nástup barevné kinematografie a potřeba ospravedlnění černobílé fotografie nápadnou vizuální stylizací.

Mód spolupráce režiséra a kameramana a jejich vzájemnou důvěru ozřejmují podrobné analýzy filmů *PĚT HROBŮ U KÁHIRY* (1943), *POJISTKA*

SMRTI (1944) a *SUNSET BOULEVARD* (1950). Osobně mi připadá velmi podnětná zmínka o nepovedené noční scéně z jejich prvního filmu, který Seitz, známý svou odvahou experimentovat s hranicemi filmového materiálu, podexponoval do absolutní černé. Wilder tuto technickou chybu opomenul, naopak ocenil odvahu svého kameramana a jeho ochotu riskovat pro vizualitu filmu (s. 98). Tato situace snad nejlépe vystihuje pracovní vztah, který mezi nimi panoval. Autor dále zmiňuje dopad nového vybavení a neotřelých technických postupů na obraz analyzovaných filmů, zejména vliv citlivějšího filmového materiálu, objektivů s antireflexními vrstvami a možnosti předsvětlení⁹⁾ materiálu.

Pasáž týkající se rozboru pravděpodobně nejznámějšího Wilderova filmu *SUNSET BOULEVARD* se nicméně jeví jako problematická. Beach obšírně popisuje děj a bravuru kameramanské práce (např. použití velké hloubky ostroty), ale pouze letmo zmiňuje důvody použití delších záběrů a jejich vliv na celkový vizuální styl.¹⁰⁾ Stejně tak není dále rozvedena koncepční práce se svícením. Lze zmínit například závěrečnou scénu, v níž je hlavní hrdinka Norma nasvícena blesky fotoreportérů podobně jako v reminiscencích své bývalé kariéry. Tato vizuální „Čechovova puška“ sice nemusí být divákem na první pohled rozpoznána, ale je perfektní ukázkou koncepční práce s kameramanskými vyjadřovacími prostředky, které často evokují emoci v podvědomí diváků. Tento způsob uvažování, dnes zcela běžný, byl v padesátých letech poměrně vzácný.

Následující kapitola je věnována Alfredu Hitchcockovi a Robertu Burksovi a jejich práci na dvánácti filmech, které společně natočili. Jejich model spolupráce byl nicméně odlišný od příkladů

8) Alton své pracovní postupy podrobně popsal v knize *Painting with Light* (1946): John Alton, *Painting with Light*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 2013.

9) Předsvětlení (pre-flashing) je proces, při kterém je filmový materiál (negativ, popř. pozitiv) v laboratoři exponován malým množstvím světla, což má za důsledek zvednutí paty senzimetrické křivky, tedy větší rozlišení v tmavých partiích obrazu a snížení celkového kontrastu.

10) Průměrná délka záběru (ASL) tohoto filmu je 17,2 sekundy oproti devíti sekundám ostatních filmů ze 40. let. Barry Salt, c. d., s. 266.

z předchozích kapitol, a to hlavně kvůli Hitchcockovu zájmu o fotografii a zkušenosti s filmovou kamerou, což pro jeho kameramany znamenalo velký stres (ostatně jejich cesty se později rozdělily kvůli Burkové nervovému zhroucení). Ačkoli Hitchcock nenatočil s žádným kameramanem tolik filmů jako s Burkem, jejich vztah byl čistě pracovní a Burks byl spíše v podřízené pozici (s. 136). Autor zmiňuje nešťastnou chybu z filmu *MARNIE* (1964), kdy kameraman i architekt Robert Boyle žádali o přetočení jedné scény, protože jim dekorace nepřipadala příliš realistická. Veliký režisér však oba klíčové spolupracovníky odmítl.

V této kapitole se bohužel naplno projevuje teoretické založení autora. Přestože věnuje mnoho stran popisu jednotlivých filmů a klíčových scén, je zřejmé jeho přílišná fascinace detaily z procesu natáčení, které získal z mnoha citovaných zdrojů. Při analýze filmu *OKNO DO DVORA* (1954) se autor nepozastavuje nad tím, proč byly některé záběry snímány 250mm objektivem, a spíše je fascinován množstvím světla použitým při natáčení a s údivem uvádí technický údaj 1500fc oproti běžným 600fc. Rozdíl 900fc může vypadat jako značný rozdíl, ale fotometrie v praxi používá spíš logaritmickou míru, toto astronomicky vypadající číslo tedy znamená pouze rozdíl jedné clony, což pro erudované fotografie není nijak dramatické. Nabízí se přitom jednoduché vysvětlení, které tkví ve světelnosti použitého teleobjektivu.¹¹⁾ Technická nezbytnost pro Beache představuje „atrakci“, jež odvádí jeho pozornost od důležitějších stylistických faktorů. Stejně tak chybné je následující autorovo tvrzení o extrémně malé hloubce ostrosti při snímání teleobjektivem na velkou vzdálenost (s. 125). Při popisu filmu *CHYŤTE ZLODĚJE* (1955) se autor navíc dopouští špatné citace Saltovy knihy *Film Style and Technology* týkající se hloubky ostrosti formátu Vista-vision. Přestože se jedná o drobné formální nedo-

statky, obávám se, že neporozumění technické stránce může vést k neschopnosti rozlišit, které stylistické prvky jsou důležité, a které nikoli.

Poslední analyticky zaměřená kapitola se soustředí na změny filmové vizuality od sedmdesátých do devadesátých let. Jako klíčové faktory této proměny autor uvádí uvolnění odborových pravidel, jež umožnilo natáčet filmy také mladým kameramanům, a inspiraci evropskou kinematografií (řada evropských kameramanů posléze v Hollywoodu i pracovala). Současně neopomíjí vliv nového technického vybavení, který dovoluje natáčení v reálných lokacích. Rozborem filmu *MCCABE A PANÍ MILLEROVÁ* (1971) režiséra Roberta Altmana a maďarského kameramana Vil-mose Zsigmonda autor ilustruje radikální odklon od filmového stylu tehdejší mainstreamové produkce. Použití silného předsvětlení negativu a difúzních filtrů proměnilo klasický westernový příběh v realistický film, který „boří všechny mýty heroismu“ (s. 148). O úzké spolupráci kameramana s režisérem vypovídá i skutečnost, že film musel být zpracováván v „nehollywoodské“ laboratoři. Žádná laboratoř v Los Angeles nebyla ochotná riskovat svou reputaci kvůli nestandardní manipulaci s filmovým negativem. Po projekci denních prací zpracovávaných ve Vancouveru si manažeři studia stěžovali na šedý a desaturovaný obraz a požadovali výměnu kameramana. Altman se za svého spolupracovníka postavil, z „nekvalitního“ obrazu obvinil laboratoř, ale přesto tam film dokončil, a tak se mu podařilo dosáhnout požadovaného vzhledu filmu. *JFK* (1991) režiséra Olivera Stonea a kameramana Roberta Richardsona zase autorovi slouží jako ukázka koncepční práce s filmovými formáty a stylistickými prostředky k vytvoření díla „udivující vizuální complexity“ (s. 150). Následujících pár stránek je věnováno filmu *ZACHRAŇTE VOJÁKA RYANA* (1998), kde se autor zamýšlí nad dosaženým „hyperrealistickým“ účinkem úvodní scény z Omaha Beach.

11) Intenzita světla 1500fc a použitý materiál Eastman 25T 5248 odpovídá cloně T5.6, což je běžná světelnost tehdy používaných teleobjektivů.

Tvůrci Steven Spielberg a kameraman Januzs Kamínski záměrně nereprodukovali filmový styl dobových filmových týdeníků — podobného psychologického účinku u diváků dosáhli použitím esteticky zaměřených nástrojů (nesesynchronizovaná závěrka, ENR proces¹²⁾) a mimeticky zaměřených prostředků (Clairmont Image Shaker, objektivy bez antireflexních vrstev). Jak podotýká Barry Salt, tento postup nemá s dobovými materiály nic společného,¹³⁾ vzhledem k použití odlišných technických prostředků a postupů (např. tehdejší kamery měly úhel sektorové závěrky nastavený na 180 stupňů).

Závěrečná pasáž si klade otázky nad budoucností spolupráce kameramana s režisérem ve věku digitálním. Vzhledem k rapidním změnám v technickém vybavení sám autor přiznává, že poslední kapitola je spíše spekulací než výsledkem dlouhodobého akademického výzkumu. S ohledem na pokroky v digitálních technologiích a stále častější používání digitální postprodukce, jež umožňuje mnohem výraznější manipulaci s obrazem než v případě fotochemického procesu, autor varuje před ztrátou kontroly nad obrazem ze strany kameramana a zdůrazňuje možnost radikální proměny vztahu kameramana vůči režisérovi. Bohužel pro toto tvrzení neuvádí mnoho argumentů. Spousta kameramanů z dob fotochemických začínala svou kariéru ve filmových laboratořích (sám v knize zmiňuje např. Bilyho Bitzera a Vilmore Zsigmonda), což autor nevnímá jako paralelu k dnešním digitálním studiím. Mnoho kameramanů používá k realizaci svého tvůrčího záměru prostředky digitální postprodukce ještě před začátkem natáčení. Ostatně práce s předsvíceným negativem je podobná práci s digitální Look Up Table (LUT).¹⁴⁾ Další tvrzení

ohledně ztráty kontroly nad výslednou vizualitou autor odůvodňuje používáním pre-vizualizačního softwaru a možností vynechání kameramana z procesu příprav. Ovšem jaký je rozdíl mezi kreativní prací s 3D modelem a reálným modelem během přípravných prací (jako používal například v knize zmíněný Robert Burks)? Troufám si tvrdit, že principiálně žádný. Autor se příliš zaměřuje na techniku a ve své úvaze zcela zanedbává společenské změny, které se také dotýkají filmového průmyslu. Přestože měl pokrok v technice na filmový styl dozajista značný vliv, jak ostatně Beach sám v předchozích kapitolách dokazuje, digitální evoluce nemusí nutně znamenat ztrátu autorského kameramanského přístupu.

Obecně mi připadá nešťastné, že autor věnuje prostor především dobře prozkoumané a zdokumentované (tedy „akademicky bezpečné“) době zhruba do konce padesátých let a příliš se nezabývá historií nedávnou, během níž došlo k dramatictějších proměnám filmového stylu. Stejně tak rozporuplně se jeví zaměření pouze na kinematografii americkou, kterou autor mohl alespoň minimálně konfrontovat s druhy spolupráce běžné v Evropě (nabízí se například dvojice Ingmar Bergman — Sven Nykvist, Bernardo Bertolucci — Vittorio Storaro a jiní). Přes veškeré zmíněné výhrady je třeba podobnou publikaci uvítat, protože téma spolupráce kameramana s režisérem je zpracováno poměrně přesně, navzdory technické obtížnosti této látky. Čtenář jistě ocení mnoho příkladů, které ozřejmí složitost práce s filmovým obrazem a její proměny v historii. Doufejme, že své publikum si najde i český překlad této knihy, který se připravuje v nakladatelství NAMU.

Ondřej Belica

12) ENR je speciální proces zpracování filmových kopií, který má za výsledek zvýšení kontrastu a snížení saturace obrazu. Oproti podobnému postupu bleach-bypass (vynechání bělení) umožňuje kameramanovi daleko větší kontrolu nad požadovaným efektem.

13) Barry Salt, c. d., s. 148.

14) Look-Up-Table (zkráceně LUT) označuje matematický proces mapování barevných souřadnic pro různé barevné prostory. V digitální filmové praxi se často používá LUT kreativně pro tvorbu předem vybraného barevného vzhledu (např. emulace určitého filmového materiálu).