

Bakalářská práce

Antonio Riestra a moderní obrazové vyjádření ve filmu

Milan Mrázek, DiS.

Bakalářská práce
2011



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ústav animace a audiovize
akademický rok: 2010/2011

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Milan MRÁZEK**
Osobní číslo: **K09420**
Studijní program: **B 8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Kamera**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Antonio Riestra a moderní obrazové vyjádření ve filmu

2. Praktická část:
Propagační film, minimálně 10 min., kamera

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 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-ROM. 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 předložte na 3 ks DVD ve formátu DVD-video a 1 ks MiniDV (nosiče řádně popište).

Součástí celé práce budou vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA, Prohlášení autora bakalářské práce a podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

- **osobní rozhovor s Antoniem Riestrou**
- **osobní internetová prezentace Antonia Riestry**
- **recenze na filmy Antonia Riestry**
- **ISBN: 0935578161, Benjamin Bergery, Reflections: Twenty-One Cinematographers At Work**
- **ISBN: 024080399X, Every Frame a Rembrandt: Art and Practice of Cinematography By Andrew Laszlo, Andrew Quicke**
- **ISBN: 0240812174, The Filmmaker's Eye: Learning (and Breaking) the Rules of Cinematic Composition by Gustavo Mercado**

Vedoucí bakalářské práce: **Mgr. Art. Július Liebenberger, ArtD.**
Ústav animace a audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **31. ledna 2011**

Termín odevzdání bakalářské práce: **16. května 2011**

Ve Zlíně dne 31. ledna 2011


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




Ing. Eva Šviráková, Ph.D.
ředitelka ústavu

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 Zlíně15. 2. 2011.....

Milan MORZEL
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 nahlédnutí 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 vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-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 jím 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

Tato práce pojednává o mexickém kameramanovi Antonio Riestrovi. Zaměřuje se jak na jeho kariéru, tak i na jeho způsob práce, která se vyznačuje moderním obrazovým vyjádřením.

Klíčová slova: Antonio Riestra, Mexický nový film, Alejandro González Iñárritu, Rodrigo Prieto, Normal, Lidice, Czech Made Man, Vicky Sherpa

ABSTRACT

This theoretical thesis deals with the Mexican director of photography Riestra Antonio. It is focused on both his career and his way of working that can be described as a modern audiovisual expression.

Keywords: Antonio Riestra, Nuevo cine Mexicano, Alejandro González Iñárritu, Rodrigo Prieto, Normal, Lidice, Czech Made Man, Vicky Sherpa

Prohlašuji:

- že jsem na bakalářské práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval.

V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

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

Ve Zlíně dne 12. 5. 2011

Milan Mrázek, DiS.

Děkuji Mgr.art. Júliovi Liebenbergerovi, ArtD. za vedení mé bakalářské práce a jeho věcné připomínky a Antonio Riestrovi za jeho vstřícný přístup při spolupráci.

OBSAH

ÚVOD.....	9
1 MEXICKÝ NOVÝ FILM.....	10
1.1 HISTORIE.....	10
1.2 VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY.....	11
1.2.1 Střihová montáž.....	11
1.2.2 Obrazové vyjádření.....	12
1.3 SOUČASNÍ TVŮRCI.....	14
1.3.1 Alejandro González Iñárritu.....	14
1.3.2 Rodrigo Prieto.....	16
2 ANTONIO RIESTRA.....	18
2.1 ZAČÁTKY.....	19
2.2 SVĚTLO.....	24
2.3 KAMERAMANSKÉ ŠKOLY.....	25
2.4 FILMOVÁ TECHNIKA.....	26
2.5 TVORBA.....	27
2.5.1 Normal.....	28
2.5.2 Pan Negre.....	29
2.5.3 Lidice.....	30
2.5.4 Czech Made Man.....	30
2.5.5 Vicky Sherpa.....	31
ZÁVĚR.....	33
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	34
SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK.....	35
SEZNAM OBRÁZKŮ.....	36

ÚVOD

Nedávno jsem si přečetl na serveru ⁻¹ Československá filmová databáze, názor rozhořčeného diskutujícího, který pod novým filmem Tomáše Řehořka - Czech Made Man, úpí nad tím, jak je možné, že v poslední době je v českém filmu neustále angažován mexický kameraman Antonio Riestra. Je prý dobrý, ale žádná práce v českém filmu ho neohromila. Prý to poslední dobou vypadá tak, že v Česku pomalu neexistují kameramani a že Riestra má být jediným spasitelem, což ho prý vzhledem ke kdysi významné české kameramanské škole mrzí.

Já osobně bych, narozdíl od neznámého diskutujícího, současné postavení Antonia Riestry v českém filmu neviděl tak černě. Česká kameramanská škola si svůj standart drží stále, proto Riestra nemůže být žádným spasitelem, jeho tvorba se prostě odlišuje na základě kořenů, z kterých pochází. Předmětem není, zda li je Riestra lepší nebo horší, jeho tvorba je prostě jiná a exotika přitahuje. Tahle práce nám má Antonia Riestru přiblížit, abychom si mohli udělat vlastní názor třeba na to, co v současnosti naši režiséři na spolupráci s Riestrou vidí.

¹ <http://www.csfid.cz/film/278293-czech-made-man/diskuze/>

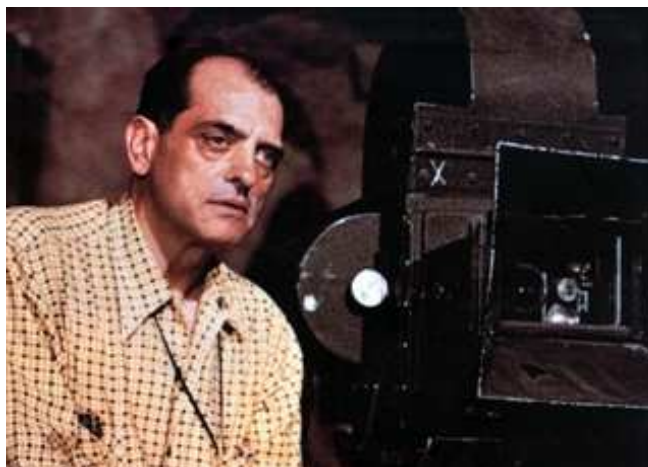
1 MEXICKÝ NOVÝ FILM

Ještě dříve, nežli se v práci budu věnovat samotnému Antonio Riestrovi, považuji za důležité uvést čtenáře ve zkratce do prostředí, z kterého Antonio Riestra pochází a to konkrétně do období, které se oficiálně nazývá Nuevo cine Mexicano, v překladu Mexický nový film. Totiž základy Riestrovi vizuality jsou zakotveny právě zde.

1.1 Historie

Když se na letošních oscarech objevil v nominaci kategorie nejlepší cizojazyčný film mexický film, nikoho to nepřekvapilo. Naopak. V posledních letech je to dá se říct tradice. Jedná se o logické vyústění tenzí, které v současnosti mexický film předvádí. Ukazuje se, že úspěch mexických filmů na světových festivalech z posledních let není náhodný.

Mexický film zažil svou zlatou éru v období od třicátých let do let šedesátých. V době kdy se pod mexické filmy podepisovali takoví velikáni jako Sergej M. Ejzenštejn či Luis Buñuel. Od šedesátých let do let osmdesátých nastává úpadek. Mexický film se točí kolem levných béčkových filmů. Svěží vzduch přichází s intelektuálně zaměřenými mladými tvůrci, kteří v osmdesátých letech svou tvorbou navazují na odkaz Luise Buñuela. Arturo Ripstein, Alfonso Arau či María Novaro tvoří umělecky hodnotné filmy. Období kritika oficiálně pojmenovává jako Mexický nový film. Vzniká tak podhoubí pro dnešní mexické úspěchy.



obr. 1. Luis Buñuel

1.2 Výrazové prostředky

Tvůrci Mexického nového filmu nestaví pouze na kvalitních námětech. Osvěta přichází i v aplikování typických výrazových prostředků. Konkrétně specifická filmová narace, která si neláme hlavu s linearitou a moderní obrazové vyjádření. Mexický film tak na sebe váže ojedinělé charakteristické znaky, které oku zkušeného diváka nemůžou uniknout.

1.2.1 Střihová montáž

Jestliže v období zlaté éry měl na mexický film vliv Sergej M. Ejzenštejn se svou propracovanou teorií montáže atrakcí, v druhém úspěšném období mexický nový film bezesporu vychází z montážních postupů Francouzské nové vlny.



obr. 2. Sergej M. Ejzenštejn při práci

Bordwell tvrdí: „² Klasická scéna buďto pokračuje v rozvíjení vztahů příčiny a následku v souvislosti s předchozí scénou, nebo je uzavírá a otevírá nové kauzální linie pro další rozvíjení. Alespoň jedna linie akce musí zůstat neuzavřená, aby motivovala přechod k další scéně. Díky tomu je možné hovořit o linearitě klasické konstrukce. Namísto komplexního proplétání kauzálních linií (jako u Rivetta) nebo jejich náhlého přerušení (u Antonioniho, Godarda či Bressona).“

Jak už víme většina snímků mexického nového filmu obchází klasický narativ a staví své filmy na narativech o mnoha paralelních či větvících se liniích, které se dříve či později

² Bordwell, David - Staiger, Janet - Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema*. Columbia University Press, New York 1985

znovu protnou. Konstrukce filmu tak přestává být neviditelnou součástí mizanscény, naopak se dobrovolně stává jejím dalším odhaleným, vystupujícím segmentem. Stejně tak jak tomu bylo s filmem v období Nové vlny. Není náhodou, že Bordwell právě v souvislosti s vysvětlením takhle specifického narativu, uvádí jako příklad francouzské tvůrce, byť základy již položil Griffith roku 1916 v *Intoleranci*.

Samozřejmě s rozbitou linearitou v současnosti nepracují jen mexické filmy. Zvláště v devadesátých letech dvacátého století si získali pozornost filmy z Hollywoodské produkce a to s nebývalou kladnou odezvou u široké divácké veřejnosti. *Pulp Fiction* je toho živoucím dokladem. Domnívám se však, že u mexického filmu se nejedná pouze o vykonstruované užití filmového výraziva, nýbrž o jakýsi propletenec logicky vycházející z rozpoložení dnešní mexické společnosti se všemi jejími charakteristickými rysy. A když se k tomu přidá další substance a to agresivní střih, může z toho vzniknout nebývale sugestivní dílo s až dokumentárním rázem. Viz. *Amores Perros* (2000).

1.2.2 Obrazové vyjádření

Jedním z hlavních společných jmenovatelů tvůrců mexického nového filmu je jednoznačně snaha o co možná největší naturálnost, která hraničí s dokumentárností, někdy dokonce až s reportáží. Přeloženo do obrazového vyjádření, to znamená hojné užívání ruční kamery. Zde opět můžeme hledat paralelu s Francouzskou Novou vlnou. Konkrétně ve filmu Jeana Luca Godarda - *U konce s dechem*. Neboť zde dnes již legendární kameraman Raoul Coutard ukázal, kam se dá s ruční kamerou až zajít. Což bylo do té doby nevídané.



obr. 3. Jean Luc Godard

Užívání ruční kamery v mexickém filmu není žádné samoučelné opatření. Naopak roztřepaný obraz podtrhuje dynamiku častých vyhrocených scén a neklidnou atmosféru dramatických námětů, kterými se mexický nový film převážně zaobírá. To znamená lidské příběhy na okraji společnosti v kontrastu se svrchovaností a to vše propletené sexem, smrtí, vinou, zradou, nenávistí a podobně.

Mohlo by se zdát, že způsob natáčení ruční kamerou je jednodušší než se spolehnout na statické umě komponované obrazy. Můj názor je, že když se má dělat něco na světové úrovni, nemůže to být jednoduché. Takový způsob natáčení klade na osobu kameramana velmi vysoké nároky. Za prvé z výtvarného hlediska je velmi blízko hranice ala domácí video. Za druhé kameraman musí být dostatečně zručný na to, aby si z hlediska větší operativnosti vystačil sám například u přeastřování v malé hloubce ostrosti, držení kompozice a ještě pohybu. Za třetí z technického hlediska se kameraman musí při natáčení na surovinu spolehnout na menší flexibilnější kamery. A za poslední musí mít kameraman dostatečně nastudovanou scénu a pohyb herců, což může být při natáčení těch složitějších scén docela problém. Ona totiž i rozechvěná kamera má své zákonitosti, pro které musí mít kameraman cit.

Za příkladné užití stylizace ruční kamery považuji scénu z filmu *Potomci lidí* (2006) mexického režiséra Alfonso Cuaróna. V závěru filmu dojde k přestřelce mezi povstalci a vládními vojsky. Autoři nám scénu servírují v jednom bezmála sedmi minutovém záběru pomalu jako válečnou reportáž, kdy se pro co největší realističnost nebrání užití ani takových výrazových prostředků, jako je stříknutí krve na přední člen objektivu. Nutno podotknout, že postrprodukčně, neboť krev nám z objektivu v jednom okamžiku zmizí. Čehož si divák pohlcený autentičností scény nevšimne. Emmanuel Lubezki si svou prací na tomhle filmu vysloužil nominaci na Oscara v kategorii nejlepší kamera.

Dále mexičtí kameramani své záběry rádi barví do zeleného tónu. Používají vysoce citlivé materiály. Vyšší zrnitost opět podporuje dojem hrubší reality. Také rádi pracují se světlem v emotivní rovině. K tomu se ovšem dostaneme až v souvislosti s Antoniem Riestrou.



obr. 4. Krev na objektivu ve filmu **Potomci lidí**

1.3 Současní tvůrci

Z velkého počtu významných tvůrců mexického nového filmu se zcela pragmaticky zaměřuji pouze na dva z nich. Jsou to Alejandro González Iñárritu a Rodrigo Prieto. Samozřejmě, že je mnoho dalších, kteří by si zasloužili svůj prostor, zvláště Cuarón, del Toro či Reygadas, ale ne na těchto stránkách. Má práce je zaměřená na Antonio Riestru, proto píše pouze o těch kteří Antonia přímo ovlivnili.

1.3.1 Alejandro González Iñárritu

Podle mě největší osobnost současného mexického filmu. Má velmi autorský režijní styl, ze kterého stále vychází i po příchodu do Hollywoodu, aniž by to mělo vliv na kvalitu a ocenění jeho práce. Zatím každý z jeho čtyř celovečerních filmů figuroval při předávání nejprestižnějších filmových cen tedy Oscarů.

Narodil se 15. 8. 1963 v hlavním městě Mexica, v Mexico City. Kariéru v začal v roce 1984 jako DJ v mexickém rádiu. Paralelně v té době studoval filmovou tvorbu a divadlo. Svůj hudební talent uplatnil v období mezi léty 1988 až 1990, kdy složil hudbu k šesti mexickým filmům. Do historie mexické televize se zapsal jako jeden z nejmladších producentů, navíc v nejvýznamnější televizní společnosti Televis. Po ukončení spolupráce s Televis si založil vlastní produkční společnost Zeta Films. Výrobou se zaměřil na reklamy pro mexickou televizi. Některé z nich se objevili i v jeho prvním celovečerním filmu *Amores Perros*. V té době si rozšiřuje vzdělání na filmové škole v Maine v Los Angeles, kde ho vedl polský režisér Ludwik Margules. Při hledání námětů k svému prvnímu celovečernímu filmu se

seznámil se scénáristou Guillermem Arrigou. Spolu se rozhodli napsat scénář k filmu o jedenácti odlišných podobách lidských osudů v Mexico City. Po třech letech práce se rozhodli, že se zaměří na tři nejnosnější příběhy, které náležitě rozšíří. Vznikl tak film *Amores Perros*, který zajistil Iñárritovi věhlas po celém světě a otevřel dveře do Hollywoodu. Film posbíral mnohá festivalová ocenění a dokonce se dostal do nominace na Oscara za nejlepší cizojazyčný film. Již v Hollywoodské produkci natočil film *21. gramů*. Trilogii filmů, kde hlavní roli hraje proplétání osudů, ukončil filmem *Babel*. Zatím jeho posledním celovečerním filmem je *Biutiful*. Všechny jeho filmy se setkali s kladným ohlasem u diváků i kritiky.



obr. 5. Alejandro González Iñárritu

Jak tomu bývá u filmařů zvykem i Iñárritu se rád obklopuje lidmi, s kterými se spolupráce osvědčila. Ať už je to již zmiňovaný scénárista Guillermo Arriaga, hudební skladatel Gustavo Santaolalla, či po smrti Conrada L. Halla kameraman Rodrigo Prieto. Tomu Antonio Riestra asistoval u zmiňovaného filmu *Amores Perros*. „³ *Na tomto filmu jsem měl na starosti druhou kameru, takže jsem daleko více komunikoval s kameramanem Rodrigem Prietem, než s režisérem. A spolupráce s Rodrigem byla opravdu výborná. Je to velmi talentovaný kameraman, který naslouchá i názorům ostatních, a proto si spolupráci s ním nemůžu vynachválit.*“ Uvedl Antonio v jednom z rozhovorů pro média.

³ <http://www.fdb.cz/magazin/2010101002-rozhovor-antonio-riestra-kameraman-filmu-lidice.html>

1.3.2 Rodrigo Prieto

Antonio považuje Rodriga Prietu za svého mentora. Kromě Amores Perros s ním spolupracoval taky na filmu Frida (2002) v režii Julie Taymor. Antonio: „*Na Fridě jsem byl ve druhém štábu, ale přesto jsem měl možnost několikrát mluvit s režisérkou Julie Taymor. Ona přesvědčí, co chce, a proto se jí skvěle podařilo dát takto náročný projekt dohromady.*“ Rodrigo Prieto dnes patří bezesporu k absolutní světové kameramanské špičce. To potvrdil, když za svou práci na filmu Zkrocená hora byl nominován na prestižního Oscara v kategorii nejlepší kamera.



obr. 6. Rodrigo Prieto

Narodil se v roce 1965 v Mexico City. Od roku 2000 žije v USA. Poprvé se začal zabývat o filmovou tvorbu jako desetiletý kluk. To když se svým bratrem natočili tříminutový horor, pro účely Halloween párty. Techniku si obstarali od svého otce a jednalo se o 8mm kameru Bell & Howell. Při studiu na filmové škole Centro de Capacitación Cinematográfica v Mexico City si pod vedením fotografky Nady Markové a kameramana Emmanuela Lubezkiho prohloubil znalosti v oblasti práci se světlem a kompozicí. Svou samostatnou kariéru hlavního kameramana začíná natáčením reklam v Mexiku, když mu bylo dvaadvacet let.

Práce Rodriga Prieta je velmi charakteristická a vždy i přes různé stylizace z ní lze vyčíst ojedinělou osobitost svého autora. Při realizaci projektu si sedne s režisérem nad

⁴ <http://www.fdb.cz/magazin/2010101002-rozhovor-antonio-riestra-kameraman-filmu-lidice.html>

scénář a zajímají ho emoce, které má ta či jiná scéna vyvolat. Podle toho pak přizpůsobí své tvůrčí prostředky a přichází se svými vklady. Má rád vzájemnou spolupráci s režisérem. Být pouze technickou figurkou při realizaci scénáře odmítá. Prieto vychází z realismu. Se světlem pracuje silně náladově. Nebrání se vysoce citlivým materiálům s hrubým zrnem. Amores Perros a 21. gramů točil na materiál Kodak 5289 ASA 800 TUNGSTEN, tedy surovina, která se již dnes, pro velmi hrubé zrnko nevyrábí. Při točení filmu Zkrocená hora použil tři odlišné materiály pro tři hlavní prostředí filmu. Odlišil tak od sebe zelenou rozlehlou krajinu s jasně modrým nebem, večerní scény izolace dvou kovbojů ve stanu a zaprášený Texas. Materiál pak podexponoval a nechal vyvolat kontrastněji. Díky Prietovi je povýšená vizuální stránka filmu nosíkem pro hluboký příběh Oscarového snímku. Rodrigo Prieto patří k nejvyhledávanějším kameramanům současnosti.

2 ANTONIO Riestra

Ještě před dvěma lety byste o Antonio Riestrovi jako o kameramanovi celovečerních filmů jen těžko slyšeli. Na vině nebylo to, že Antonio pochází až z dalekého Mexika, ale fakt, že v té době neměl na kontě ani jeden celovečerní film. Pak dostal díky producentce Karle Stojákové šanci ukázat, co v něm je v českém filmu *Normal* (2009). Ta ho představila Juliusi Ševčíkovi. Antonio svou šanci využil znamenitě. Ambiciózní projekt, který se měl stát českým trhákem sice kritiky moc nenadchnul, zato vizuální stránka filmu nenechala žádného kritika chladným. Jeden příklad za všechny v podání Agáty Pilátové na stránkách českého rozhlasu: „⁵ ...*Nicméně alespoň výtvarná kvalita filmu zaujme. Výtečná kamera Antonia Riestry dokázala vytvořit působivou atmosféru šerosvitu pochmurného města.*“ Za předvedený výkon byl Antonio nominován na cenu Asociace Českých kameramanů a na Českého lva v kategorii nejlepší kamera. Ani jedna z nominací se však v sošku neproměnila.

Za práci na svém druhém celovečerním filmu *Pa negre* (2010) režiséra Agustína Villarongi byl Antonio opět nominován. Protože byl film španělský, tak pro změnu na cenu v kategorii za nejlepší kameru španělských akademiků Goya Awards a katalánských akademiků Gaudí Awards. Tentokrát obě sošky uvízly v rukou šťastného Antonia: „No super! Vůbec jsem to nečekal. Svou práci dělám s veškerou láskou. Veškerou svou energii do toho dávám. Když jsem byl nominovaný na Českého lva, nemohl jsem tomu uvěřit. Byl to můj první film. Bylo to v cizím státě. Teď je to můj domov. Došlo mi, že jsem teda udělal něco fakt dobrého. Věc s *Pa negre* je taková, že ten celý film je opravdu silný, vlastně všechno v tom filmu je dobré, takže když jsem měl dostat tu cenu, tak jsem nebyl tak překvapený. Ostatní nominované filmy byly také dobré, ale já věděl už úplně od začátku, že *Pa negre* má v sobě něco speciálního. U *Normalu* to bylo jiné. Tam ostatní filmy byly velmi dobré. Byli jsme v kategorii s *Protektorem*. Věděl jsem, že nevyhrajeme. Ty filmy byli lepší. *Normal* je sice vizuálně velmi dobrý, ale problém se vyskytl se scénářem.“

Den po udílení cen Goya byl Antonio kontaktován americkým filmovým agentem, který mu v mailu napsal, že se mu jeho práce líbí a že si chce s ním promluvit o případné spolupráci. Uvidíme, zda-li se dočkáme chvíle, kdy bude Antonio podepsán pod Hollywo-

⁵ http://www.rozhlas.cz/kultura/film/_zprava/576538

odským filmem. Nakročeno tím směrem má. Narozdíl od některých svých mexických kolegů, kterým se již poštěstilo, však velkým obloukem přes Evropu.



obr. 7. Antonio Riestra s cenou Goya

Díky poloze Mexika se zákonitě mnoho mexických kameramanů zkusí prosadit v Hollywoodu a splnit si tak svůj americký sen. Svou hořkou zkušenost s touhle touhou si před lety odnesl i Antonio: „Jel jsem do Los Angeles. Zůstal jsem tam dva měsíce a byl jsem absolutně zdeprimovaný. To město mi nedalo nic nového, takže když jsem pak přišel do Prahy, zamiloval jsem si to město v jedné minutě. První ráno, když jsem se probudil v Praze, jsem věděl, že už tady zůstanu. Cítil jsem to. Když jsem pak objevoval město, absolutně jsem se zamiloval.“ Dnes má tahle láska čtyři roky. Antonio žije v Praze a cestuje za prací.

2.1 Začátky

Antonio se narodil v Mexico City v roce 1969. Jeho cesta na kameramanské výsluní byla poněkud trnitější. Možná proto si ji tolik váží a dává do své práce celou svou energii. Myšlenka stát se kameramanem v Antoniově zrála velmi pomalu. Při zpětném pohledu si dává do užších souvislostí v návaznosti na osudové rozhodnutí některé zásadní okamžiky. Vždycky, když se jako malý kluk vracel ze školy, šli v mexické televizi mexické filmy a americké seriály. Každé odpoledne si udělal úkoly, pak si sednul k televizi a sledoval je. Všechny byly černobílé. Filmy z čtyřicátých a padesátých let. Hrané, ale i kreslené. Například

Adamsova rodina. V té době si neuvědomoval, že to má na něho nějaký vliv. To mu došlo až o desítky let později. Nedošlo mu, že tohle bylo jeho první napojení na filmy. Kamera-manem Antonio být nikdy nechtěl. Bylo pro něj opravdu těžké přijít na to, co chce dělat. Byl ztracený v představách, že se chce stát antropologem, podmořským biologem, nebo architektem. Byli to opravdu jen představy, než-li skutečný fakt, za kterým by si pevně šel. Ve skutečnosti vlastně pořád nevěděl, co chce opravdu dělat. Začal tak studovat cestovní ruch. Potom zkoušel studovat hudbu. Podle vlastních slov to měla být opravdová katastrofa. Pak zkoušel být malířem, což byla údajně ještě větší katastrofa. Blížící se životní apokalypsu odvrátil jeho bratranec. Ten si všiml u Antonia fotografického talentu. Doporučil mu jít studovat fotografii. Je otázka, jestli to myslel vážně, nebo to byl jen obchodní tah. Tak či tak Antonio si od něj koupil fotoaparát a to byl pro něho impulz k začátku. Domácí fotolaboratoř na černobílé filmy na sebe nenechala dlouho čekat. Fotografii však na žádné škole nestudoval. Začal fotit a tím se vyvíjel. Jeho první fotografická práce byla pořizování snímků domorodců pro národní institut. Časem si Antonio uvědomil, že ho práce fotografa nenaplnuje, že chce něco víc. Začal se tedy poohlížet po nové profesi. Fotografie jsou sice skvělé a taky fotografuje dál, ale jenom jako amatér. Profesionálním fotografem není, protože je v tom podstatný rozdíl. Fotografii má jenom jako koníček.

Antonio se vždy při svém rozhodování řídí srdcem, intuicí bez racionálního vysvětlení. Razí teorii, že všechny věci, které se stanou, jsou důležité. Po rozhodnutí opustit dráhu fotografa, se ocitl v existenční krizi. Bylo mu jednadvacet a byl trošku ztracený. Vše změnila náhoda. Za velmi zvláštních okolností se odstěhoval do Kanady. Jednoho dne se svými přáteli navštívili poutní místo někde v Mexiku. Po návratu z výletu zašli k němu domů. Všichni měli hlad, ale Antonio zrovna neměl doma nic k snědku. Šel tedy jídlo nakoupit. Když se vrátil, seděla u něj v obývacím pokoji nějaká cizí žena, která k nim promlouvala. Říkala, že bydlí v Kanadě a chce, aby za ní přijeli. Zeptala se Antonia a on řekl, že ano. Hned následující den dal výpověď v institutu a odjel, protože cítil, že s v něm neděje něco správně. V Kanadě mu azyl poskytla rodina, ve které žil. Bylo to poprvé, co viděl sníh a opravdovou zimu. Při svém pobytu, aniž by věděl proč, cítil, že se musí stát kameramanem. Že musí dělat filmy. Fotografie mu nedávala to, co hledal. Z jakého důvodu sám Antonio neví. Do dnešního dne netuší, odkud to rozhodnutí přišlo. Jenom to cítil a rozhodl se, že to prostě musí udělat. Pak se vrátil do Mexika. Když šel navštívit svého bývalého kolegu

z institutu, potkal se v jeho kanceláři s nějakým mužem z Polska. Byl to sochař, který zrovna dělal dokument o lidech z Guatemaly, kteří se po válce vraceli zpátky do své země. Oslovil Antonia s nabídkou na spolupráci. Potřeboval překladatele a asistenta. Vzhledem k tomu, že Antonio ovládá kromě rodné španělštiny ještě francouzštinu a angličtinu na nabídku kývnul. Film režíroval erudovaný francouzský dokumentarista. Spolu s nimi odjel do Guatemaly ještě fotograf z National Geographic. Tedy čtyři lidi. Antonio se tak poprvé dostal do kontaktu s natáčením filmu. Obecně se dnes Antonio vyjadřuje k problematice jeho samotného a dokumentu takhle: „Nemyslím si, že mám k natáčení dokumentu talent. Zkoušel jsem to jednou. Byl to dokument o malíři z Mexika a dopadlo to katastrofálně. Vadí mi omezené tvůrčí prostředky, které může kameraman dokumentu používat. Jako je například nemožnost pracovat se světlem, tak jak u hraného filmu.“ Po návratu z Guatemaly zavolal svému známému, který byl producent. Zrovna produkoval švédský film v Mexiku a požádal Antonia jestli nechce na filmu spolupracovat. Zde se Antonio poprvé dostal k natáčení hraného filmu. Poprvé viděl opravdového kameramana v akci. Jmenoval se Dirk Brüel, byl z Dánska a točil na osmičku. Film se jmenoval se La hija del Puma (1994), režie Åsa Faringer a Ulf Hultberg.

Tou dobou se uskutečnila v Muzeu moderních umění v Mexico City retrospektivní výstava známého českého fotografa Josefa Koudelky. Antonio si okamžitě vybavuje soubory Cikáni a Černý Trojúhelník. „Byl to první člověk který mě kdy ovlivnil, který změnil moji vizi. Po několika letech jsem se s ním setkal v Praze, protože je to kamarád mých přátel.“

Kromě toho, že Antonio nikdy nestudoval fotografickou školu, nikdy také nestudoval ani filmovou školu. Největší školou pro něj byla bezesporu reklama. Pohyboval se v ní deset let a je to na jeho dnešním filmovém cítění znát. Což Antonio sám potvrdil. Na jeho poetice se odráží i vliv oblíbených režisérů a filmů: Old Boy (2003) - Chan-wook Park, Lola běží o život (1998) - Tom Tykwer, David Fincher a Kar-wai Wong.

Antonio nejdříve začínal jako kamerový zakladač filmů, pak postoupil na pozici ostříče, aby záhy zjistil že není šťastný. Práci si neužíval. Proto se rozhodl, že se musí vrátit k původní vizi. Tou vizí nebylo nic jiného než to, že se chce přece stát kameramanem. První člověk, který mu dal práci jako kameramanovi, byl anglický režisér, který přijel do Mexika natočit reklamu. „Ukázal mi storyboard. Zeptal se mě ‚jak by se mi líbila tahle reklama a jak bych ji natočil. A já mu řekl, že udělal bych to takhle a takhle. No a on mi tu práci dal.“

Pak začal Antonio obcházet různé produkční společnosti, taky se dostal do styku s lidmi, kteří přicházeli do Mexika natáčet reklamy ze zahraničí třeba ze Španělska a Argentiny. A měl štěstí, začal pro ně točit a našel tak v reklamách svou práci kameramana.



obr. 8. Josef Koudelka a okupace ČSSR v roce 1968



obr. 9. Pocta Josefu Koudelkovi v podání Antonia Riestry

Během těchto deseti let si Antonio občas odskočil za kameru k filmu. Z pozic zakladáče či ostříče ve filmech *Clear and Present Danger* (1994) s Harrisonem Fordem či *Rough Magic* (1995) s Russellem Crowem poskočil na pozici švenkra nebo kameramana druhého štábu v již zmiňovaných filmech *Amores Perros* a *Frida*. „U *Amores Perros* jsem dělal jenom velmi malé scény, třeba tu se psy a ve *Fridě* s druhým štábem taky, opravdu velmi malé věci. Rodrigo Prieto byl ten který mi dával práci u filmu. Byl to můj mentor.“ Ještě před spoluprací s Rodrigem Prietem dělal švenkra kameramanovi Hennerovi Hoffmanovi

na filmech Ave Maria (1997), Puta por compasion (1998). „Spolupráce s Hennerem mi dala hodně. Naučil jsem se spoustu věcí. Švenkoval jsem velkou kameru. Byl to vlastně začátek toho všeho, co se stalo potom. Dovedlo mě to zpátky k filmu, protože jsem byl dlouho v reklamě. Velmi důležité to bylo.“

„Pro mě bylo nejdůležitější následovat mé srdce. Věděl jsem, že jen opravdu těžkou práci budu moct dělat ty své věci. V mém životě byli dva, nebo tři okamžiky, kdy jsem chtěl všechno poslat do řiti. Když jsem neměl práci, peníze. Je to vtipné strávit tři, nebo čtyři měsíce bez peněz. V novinách jsem žádnou práci nenašel, když jsem se snažil najít nějakou kategorii, žádná pro mě nebyla. Nejsem inženýr, ani obchodník, takže jsem byl ztracený. Pro mě byla jediná možnost, být kameramanem. Takže jsem se na to zaměřil a přijal jsem, že to bude někdy velmi těžké. Taky jsem si uvědomil, že žít svobodně nedává člověku žádnou finanční stabilitu. Rozhodl jsem se, že budu svou vizi následovat. Je to všechno o těžké práci, o chození od dveří, ke dveřím a zkusit to. Není to jednoduché.“



obr. 10. Antonio Riestra v pracovním nasazení

2.2 Světlo

Když navštívíte osobní stránky Antonia Riestry a proklikáte se do sekce blog, nemůže vám uniknout myšlenka o světle, které Antonio věnoval čestné místo: „⁶ *Světlo je esence, ze které naše oči skládají realitu, každý moment, který prožijeme je jím obklopen. Procházíme atmosférami celého svého života. Umění zachytit světlo a stín a možnost vytvořit světelné prostory nám dává svobodu vykreslit výsledek našeho vztahu s naším osobním příběhem. Potěšení z pozorování a jeho následné přetvoření je smyslem kinematografie.*“

Antonio o světle přemýšlí každý den, avšak jen v souvislosti s počasím. Ovlivňuje ho jako každého. Když je venku zataženo cítí se blbě. Když chodí po ulicích nad světlem nepřemýšlí, jenom tak sleduje věci kolem sebe. Nepřemýšlí nad tím, jak by co nasvítit. Jen vnímá počasí. Má rád temnotu. Ve tmě může lépe pozorovat nebo najít světlo a také barvu. Ta je více přítomna, lze ji daleko lépe vnímat. Když je dostatečně osvětlena, protože fyziologii oka neošálíme. Během dne je to s vnímáním mnohem těžší. Světlo pokrývá úplně všechno. Takže ideální je tma a přijít se světly. Při povídání o světle jsem si neodpustil otázku o práci kameramana Svena Nykvista. „Nemůžu říct, že by byl můj nejoblíbenější kameraman. Jeho práce se mi ale líbí. Je to všechno takové jemné, velmi jemné světlo. Je fantastický.“

„Nejsou žádná pravidla, která by existovala pro nasvícení scény. Můžeme si říct, že to světlo pochází z toho okna, ale taky nemusí, nebo že pochází ze stropu. Jediné na čem záleží je vyjádření pocitu ze scény. Samotné nasvícení záleží na tom, jak ty to cítíš.“ Při práci na světelné atmosféře filmu si Antonio nejdřív udělá technickou obhlídku před natáčením. Veškeré poznatky si zaznamená a zhotoví si nákres osvětlení. Poznačí si směr světla, musí ale vědět, kde budou herci, co budou dělat a o čem celá scéna je. Nebere v potaz, odkud světlo logicky vychází. Musí být přesvědčen o tom, že rozumí tomu, proč světlo používá tak, jak ho používá. Svítí podle toho, kde budou herci, co tam budou dělat a jakou to má mít atmosféru. „Celý je to o příběhu. Světlo je další postavou ve filmu a je stejně tak důležité.“ U Agustína Villarongi se naučil stavět na místa, kde mají být herci, aby rozuměl celému prostoru a vztahům v něm, a aby rozuměl, jak se herci pod světlem cítí. Takže když

⁶ <http://riestradp.wordpress.com/about/>

se vrací na konkrétní lokace při samotném natáčení, ještě než zmáčkne nahrávání u kamery, chodí se skrytem po prostoru a vše připraví podle svých poznámek.

V exteriérech záleží na světle od boha. V těchto případech má Antonio většinou štěstí na dobré počasí. Na druhou stranu u scény, která přechází z interiéru do exteriéru hledá moment, kdy bude venku nejlepší světlo. Vhodný okamžik si zaznamená a předá tuhle informaci asistentovi režie. Vždy vysvětlí režisérovi proč, a pak se může vše poznačit do natáčecího plánu.

„Všiml jsem si, že když jdu na jednu lokaci několikrát, mám nějakou první vizi, jak ji mám nasvítit. Po sléze když to zkouším změnit, udělat to jinak, táhne mě to k prvnímu dojmu, který jsem ze scény měl. I když mám několik verzí, většinou skončím u té první.“

2.3 Kameramanské školy

Výtvarné umění v Mexiku má velmi vysokou úroveň. Z historického hlediska stojí na základech předkolumbovského a po kolonizaci Španěly iberoamerického umění. Mísí se v něm tedy místní tradice s vlivem Evropy. Světového významu dosáhly architektura i sochařství. V dvacátém století došlo k velkému rozvoji malířství. V praxi to znamená, že díky kulturnímu prostředí, v kterém se mexičtí kameramani každodenně pohybují, mají velmi silné vizuální vzdělání. Velký vliv hraje i sousedství se Spojenými státy americkými. Každý kameraman v Mexiku se tam chce prosadit. Aby měl vůbec šanci, musí si nasadit vysoký standart.

Současná mexická kamera není jenom Amores Perros. Pouze ona roztěkaná kamera s až dokumentárním rázem není charakteristickým znakem mexické školy. Ta je daleko pestřejší, protože obsahuje velmi mnoho stylů. „Bylo by velmi zavádějící říct, že je tam jenom jeden styl. Ta škola je velmi otevřená. Je mnoho různých kameramanů v Mexiku.“ V devadesátých letech se prosadila velmi talentovaná skupina. Většina z nich emigrovala do spojených států. Emmanuel Lubezki byl čtyřikrát nominován na Oscara. Guillermo Navarro získal Oscara za film Faunův labyrint (2006). Udělali tak mexické kameramanské škole velmi dobré jméno a vyšlapali tak cestu svým následovníkům.

Z české kameramanské školy Antonio vyzdvihuje dvě jména: „Je pár jmen, které mám opravdu rád. Mám rád práci Jana Kališe, Vladimíra Smutného. Kdysi jsem viděl Kolju,

nevěděl jsem, že to točil on.“ Dál se Antonio zaměřuje na konkrétní českou kameramanskou školu a to FAMU: „Obor na FAMU je velmi komplexní. Studuješ tam všechno. Myslím si, že někdy je důležitější následovat svoji vnímavost, spíše než technické věci. Ty jsou taky důležité, protože musíš znát všechny ty části, ale nezaměřit se jenom na to. Je stokrát lepší soustředit se na to, být schopen vyjádřit představu režiséra, kdy musíš vycítit, co ten člověk chce a prostě to udělat a následovat to, co člověk cítí. Proto je velmi důležité rozvíjet svou intuici.“ Svou myšlenku o FAMU rozvíjí o další pohled: „Na FAMU mají všechno na rozdíl od škol jako Zlín a Písek. Menší technická podpora nutí tamní studenty stát se lepšími. Není dobré mít k dispozici opravdu všechno.“

2.4 Filmová technika

„Před nedávnem jsem se zamiloval do Arri Alexy. Je to úplně nejlepší kamera. S jednou kamerou můžeš udělat všechno. Je pro mě velmi těžké to říct, protože před pěti možná ještě třemi lety jsem absolutně odmítal HD. Všechno jsem natáčel na film, na Kodak. Dnes však digitalizace dává smysl, protože ty kamery jsou čím dál lepší. Před pěti lety byli možnosti hodně limitované. Nyní máte Phantom, Alexu, Red One s mysterium-x čipem. A upřímně je to mnohem jednodušší. V Lidicích a v Czech Made Manu jsem nepoužíval vůbec expozimetr. Dříve jsem ho používal celý život. Bez něj točit byl nesmysl. Na HD to jde, protože můžeš svítit podle oka. Je se ale třeba naučit ,jak se pracuje s expozimetrem. Naučit se rozumět kontrastu mezi světlem a stínem a tvoje hlava musí odhadnout rozdíl počtu clon. Pak to jde dělat od oka. Když tohle splníš, můžeš na to vše zapomenout, protože jestli máš monitor tak uvidíš, co z toho bude.“

Antonio je toho názoru, že Arri Alexa udělala ve filmu obrovskou změnu. Kromě jiných předností má na ni rád, když může měnit způsob, kterým vnímá světlo. Alexa má rozsah teploty chromatičnosti od 2000 K do 11000 K. „Pokud víš kam dáváš bílou, budeš vědět kam ty barvy půjdou. Takže děláš grading už vevnitř v kameře. Je to jako když měníš filmovou surovinu.“

Z klasického filmového materiálu Antonio preferuje Kodak Vision3 250D a Vision3 500T. Příčinou je dynamický rozsah a ty barvy tam prostě jsou. Jednou použil Fuji, moc se ale necítil na to s tím experimentovat, protože všechno měl vždy v Kodaku. „Skvělé kame-

ry jsou Panavision. Zaleží ale na projektu protože pro ruční držení je vhodnější Arricam. Jsou lehčí tudíž flexibilnější. Objektivy mám rád Panavision Primo Primes a Cooke. Nyní jsem objevil Anamorphic Hawk 1.3x Squeeze. Tahle kombinace s Alexou je to nejlepší, co můžeš mít.“



obr. 11. ARRI ALEXA

2.5 Tvorba

„⁷ Za prvé se mi musí líbit scénář, to je pro mě nejdůležitější. Scénář vyprávějící smysluplný příběh, který lze doplnit vizuálně, vytvořit mu atmosféru a který mě tak říkajíc dostane do jiného stavu myslí. Otevře mi novou perspektivu, abych mohl vytvořit něco, co jsem nikde neviděl. Přirozeně jsem pořád něčím ovlivňován. Na světě není nic nového, ale můžu experimentovat se všemi těmi hračkami, zařízeními, světly, zkrátka formami exprese, které jsou mi jako kameramanovi k dispozici.“

„Vždycky to bylo tak, že za mnou přišli. Já jsem si nevybíral a vždy když jsem v ruce držel scénář, tak jsem si říkal, jaké mám štěstí, že tohle můžu dělat. Normal byl můj první celovečerní film jako kameramana, Pa negre druhý, Lidice třetí a Czech made man čtvrtý. Měl jsem štěstí, že jsem dostal tyhle scénáře s dobrými režiséry a že jsem jim porozuměl. Myslím si, že mám velice jednoduchou povahu. Sám pro sebe komplikovaný být můžu, pro ostatní jsem ale v pohodě. S režiséry jsme si sednuli.“

„V přípravné fázi vždycky narazíš na spoustu problémů a potom musíš mít temperament na to být klidný. Zastavit se, poslouchat a vysvětlovat. Naučil jsem se, že nejlepší

⁷ <http://www.kinobox.cz/osoba/112488-antonio-riestra/video/57-normal-rozhovor-s-antoniem-riestrou>

věc je konstruktivně vysvětlit, proč chceš to či ono udělat touto a ne jinou cestou. Potom ty lidi najednou porozumí.“

„Někdy je ten tlak obrovský. Občas chci říct naschle a odjet domů. Potom si řeknu o nic nejde a prostě se uvolním a udělám to. Hodně spím a snažím se na film pořád nemyslet. Když s tím bojuji představuji si kvetoucí magnólie na Náměstí míru nebo pivo. Nesportuji. Odreagování hledám v sauně. Taky chodím navštěvovat své známé. To mi pomáhá zůstat v realitě. Společně se smějeme mě i všemu.“

„Miluji práci s hercem, miluji to co dělají. Herci jsou šílení, absolutně šílení. Když vidím herce, tak teprve potom vidím ten film. Scéna může být nádherná, lokace může být nádherná, příběh může být jakýkoliv, ale až ve chvíli, kdy přijdu do kontaktu s hercem, tak se začne ten film odehrávat, potom teprve nabývá skutečnosti. Když jsou herci otevřeni kameře je to úplně jiná káva.“

2.5.1 Normal

V Normalu Antonio objevil team spolupracovníků, se kterými se obklopuje v českých vodách. Svého hlavního osvětlovače, ostříče aj. V Pa Negre objevil svou španělskou skupinu spolupracovníků. Takže má dvě rodiny, se kterými pracuje. Stali se jeho přáteli a kolegy.

Když Antonio začne dělat na novém filmu, nejprve si přečte celý scénář najednou. Získá tak z něho nějaký první dojem a zapíše si poznámky. Pak se k jednotlivým scénám vrací a poznačí k nim vždy jedno jediné slovo. Jednu jedinou emoci, která tu scénu vystihuje. Když má všechny slova pohromadě, probere je s režisérem. Jestliže je scéna o štěstí, začne přemýšlet nad tím, jak výtvarně ztvárnit štěstí. Stejně tak smutek, smrt, bolest, zmatek aj. Takhle pracovat se scénářem se naučil s Julíusem Ševčíkem. Normal připravovali velmi dlouho. Čekali tři měsíce, než se seženou peníze, takže měli na přípravu opravdu dlouhou dobu. „Mluvili jsme o jednotlivých elementech, které zaujmou oko diváka a porozumí tomu. To je to, co tam musí být. Rozebírali jsme osvětlení, barvy, kompozici, prostě všechno.“

„Julius je velmi talentovaný režisér, ale není zas tak dobrý scénárista. A on o tom ví. Normal vymyslel celý sám. Jsem přesvědčen, že jeho další film bude mnohem lepší, proto-

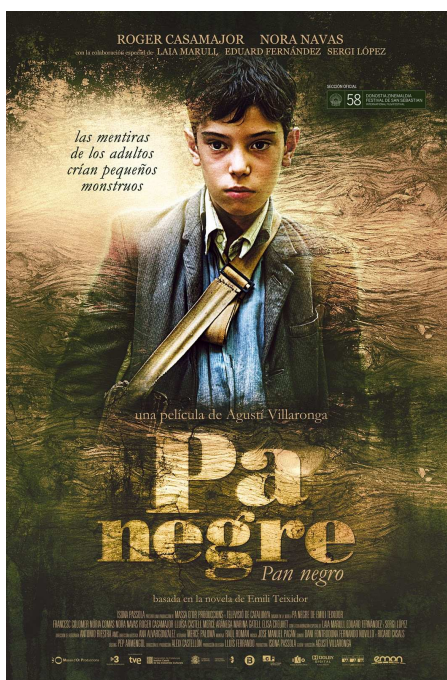
že bude spolupracovat se scénáristou. Problém byl taky s obsazením role právníka. Byla to velmi složitá role. Sám sebe si nedokážu představit jako herce. Jsem před kamerou stydlivý. Herectví je velmi těžké. Herci musí přemýšlet, jako by byli někdo jiní, takže je to schizofrenní. My všichni jsme v určitém smyslu schizofrenní. Herci určitě. Zabere jim určitý čas dostat se do role a pak se zase dostat zpátky. “

Při točení Normalu se nechali Antonio s Juliusem inspirovat poetikou filmu Spalovač mrtvol (1968). To je i nejoblíbenější český film Antonia. V souvislosti s filmem vyzdvihuje herecké umění Rudolfa Hrušínského a další film chce točit s Jurajem Herzem.

2.5.2 Pan Negre

„Režisér Agustí Villaronga má vysoký cit pro detail. Velmi podobně jako Julius, ale ten je o pětadvacet let mladší. Augustinovi je osmapadesát. Má mnohem více zkušeností i znalostí. Vtipné je, že jsem prvně pracoval s tím mladším a pak si tu podobnost uvědomil u toho staršího.“

Z finančních důvodů chtěl producent v postprodukcí filmu postupovat klasickým optickým procesem. Antonio musel poprosit vlastníka laboratoře a přemluvit ho k slevě pro produkci, aby mohl mít digitální intermediát. Což se mu povedlo.



obr. 12. Plakát k filmu Pa negre

2.5.3 Lidice

K Lidicím se Antonio dostal díky Petru Nikolaevovi, kterého zaujmula odvedená práce na filmu Normal. „Lidice jsou velký film a velmi specifický film v rámci toho co tohle téma znamená pro český lid. Od začátku byl scénář psán tak, že to bude něco velkého. Ve filmu se podstatná část děje odehraje jedné dlouhé osudové noci. Po prostudování scénáře jsem si říkal a zkonzultoval jsem to i s producentem Adamem Dvořákem a režisérem Petrem Nikolaevem, že by bylo vhodné udělat ji ve stylu americké noci. Natáčet v noci by bylo šílený a skoro nemožné se všemi těmi dětmi. S dětmi je nemožný točit tímhle stylem. Není to tak, že v noci je jedna scéna a pak následuje den. Je to opravdu dlouhá noc. Cítil jsem, že musím publikum dostat do filmu, do té scény. Dostat je do noci, tak ji jako zjemnit.“



obr. 13. Soustředěný Antonio Riestra

2.5.4 Czech Made Man

Režisér Tomáš Řehořek vždy inklinoval k mexickému filmu, není se tedy čemu divit, když si na svůj v řadě třetí celovečerní film vybral pro spolupráci mexického kameramana. Antonio k spolupráci s Tomášem: „Bylo to super. Tomáš je velmi talentovaný, opravdu velmi talentovaný. Myslím, že je výjimečný umělec. Je mu třadvacet. Je úžasné, že někdo tak mladý má takový talent natáčet, protože je to velmi těžké. Já jsem v třadvaceti začínal a to je osmnáct let zpátky. Když jsem s ním pracoval bylo opravdu úžasné sledovat, že on

opravdu vidí a ví, co má dělat, že ví co chce.“ Byť je Tomáš erudován i jako kameraman, do švenkování se Antoniovi nepletl. Antonio si švenkuje nejraději sám.

Film Czech Made Man se točil na Arri Alexu. Část filmu byla točena v Šanghaji. Kvůli vysokému pojištění byl Antonio nucen nechat Alexu v České republice. Do Šanghaje se tedy vybavil fotoaparátem s možností natáčet Full HD video Canon 5D Mark II. Což byl díky nižšímu dynamickému rozsahu, barevnosti a větší kompresí obrazu “pětdéčka” s porovnáním s obrazem z Alexy velký problém. Sjednotit záznamy z obou kamer nebylo vůbec jednoduché.

Antonio rozumí postprodukcii velmi dobře. Ví co si v ní může dovolit. Proto si uvědomuje, že při záznamu má mít kamera co nejvíc informací. Czech made man je velmi barevný film. Už při natáčení dával do světel hodně barevných filtrů. Hlavně zelenou, žlutou, purpurovou, červenou. „Grading je stejně důležitý, jako samotné natáčení. Dobarvování je něco jako třešnička na dortu. Strávím dva nebo tři týdny jenom tím dokreslováním a je to super, protože je to jenom o koloristovi a o mně a jenom dobarvujeme.“



obr. 14. Antonio a jeden z jeho nejoblíbenějších lidí při natáčení Czech Made Man

2.5.5 Vicky Sherpa

V současnosti Antonio pracuje na novém filmu Vicky Sherpa španělské režisérky Icíar Bollaín. Děj se odehrává v Nepálu, kde již Antonio točí a ještě dva měsíce bude. A pak

se přesune na natáčení do Španělska, kde se odehrává zbytek děje. Do České Republiky se vrací v říjnu. Z cesty do Nepálu byl Antonio malinko vyděšený.

Když je Antonio ve fázi příprav na natáčení inspiraci a reference hledá na internetu. Snaží se tam najít malíře, fotografy. Chodí na stránky fotografických dokumentaristů Magnum. Když má točit ulici, hledá ulici. Ulici ve dne, ulici v noci. Hledá určité typy související s tématem filmu. Před odjezdem do Nepálu hledal nepálské malíře a zjistil, že malby v Nepálu jsou hodně spojené s buddhismem. Takže většina těch malířů má hodně detailní styl malby. Velmi jemné malby, ale realita v Nepálu není tak jemná. Jedná se o určitou formu prezentace. „Jsem trochu ztracený. Je to absurdní drama, ale má to pár nádherných okamžiků. Když to pojedu natočit, zkusím se zaměřit na malé elementy, opravdu malé. Takže uvidíš jeden záběr a budeš rozumět tomu, o čem to je. Například na ulicích v Nepálu máš spousty barev, opravdu šílený. Kdybychom použili všechny tyto barvy, byly bychom ztraceni. Až se budu bavit s lidmi ze scénografie, budu se snažit, aby ta paleta barev byla jednoduchá. Ne všechny barvy, protože by byl divák opravdu ztracený. Chci to držet v jednoduchosti. Je velmi důležité spolupracovat se scénografií, s kostyméry, s make-upem. Všichni musí dělat společně, aby byl vizuální dojem jednotný. Například se musí skombinovat barva stěn s oblečením herců tak, aby to fungovalo. Kameraman musí rozumět tomu co nabízí scénograf, co kostým a snaží se jim vysvětlit, co on považuje za důležité pro film a potom se snaží najít nějaký kompromis, kdy jsou všichni spokojeni. Všichni musí být spokojeni s tím jak to bude vypadat.“

ZÁVĚR

Antonio Riestra je bezesporu velmi talentovaný kameraman, který nad svou prací umí přemýšlet. Tohle mé tvrzení podtrhují jeho současné úspěchy. Opovředí na to, proč se dnes stává tolik populární, je podle mého mínění fakt, že kromě maximálního profesionálního přístupu, naprosté oddanosti svému řemeslu i za cenu jistých objetí v osobním životě, je Antonio člověk tak říkajíc se srdcem na dlani. Při osobním setkání jsem měl místy pocit, že sedím u stolu s dlouholetým kamarádem. Antonio působí velmi sympaticky, skromně a oplývá velkým smyslem pro humor. Takže se vůbec nedivím režisérům, že jim spolupráce s Antoniem naprosto vyhovuje a že se stává velmi vyhledávaným. Jsem velmi rád, že jsem se ve své bakalářské práci věnoval právě jemu, neboť jsem si jist, že jsem měl tu čest s opravdu výjimečným člověkem, o němž ještě hodně uslyšíme.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] <http://www.antonioriestra.com/>
- [2] <http://www.imdb.com/>
- [3] <http://www.cinematographers.nl/>
- [4] <http://cinepur.cz/>

SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK

obr. obrázek

SEZNAM OBRÁZKŮ

obr. 1.

http://s3.amazonaws.com/auteurs_production/program_images/118/1424x304_w32.jpg

obr. 2.

<http://www.cinemecum.it/newsite/images/stories/R/RECENSIONI/PELLEGRINIGIORGIO/EJZENSTEIN/ejzenstein2.jpg>

obr. 3.

<http://img.listal.com/image/477930/600full-jean--luc-godard.jpg>

obr.4.

<http://www.daviddylanthomas.com/wpcontent/uploads/isa/topten/children10.jpg>

obr. 5.

http://3.bp.blogspot.com/_x4GqRY1Wuq8/TK1WafsxFQI/AAAAAAAAAD4c/H0lpSpeIB-0/s1600/Alenjadro+Panavision.jpg

obr. 6.

<http://littleminx.tv/feed/wp-content/uploads/2010/02/Rodrigo2-380x253.jpg>

obr. 7.

<http://goyas2011.panoramaaudiovisual.com/wp-content/uploads/ocmx-gallery/small/antonio%20riestra.jpg>

obr. 8.

http://www.5czwartych.com/wpcontent/uploads/2008/03/koudelka_czechoslovakia_19681.jpg

obr. 9.

<http://riestrادp.files.wordpress.com/2010/03/kou01.jpg>

obr. 10.

<http://www.filmlidice.cz/wp-content/uploads/Antonio-Riestra-v-plném-pracovním-nasazení.jpg>

obr. 11.

<http://www.techtilt.com/wp-content/uploads/2010/07/ARRI-Alexa.jpg>

obr. 12.

http://4.bp.blogspot.com/Db0JsCM3FLO/TWLS5d6v02I/AAAAAAAAACnA/MZHDshehz-A/s1600/POSTER_PAN_NEGRO_CASTELLANO.jpg

obr. 13.

http://77.78.96.26/rs_image/201010280016_rie.jpg

obr. 14.

http://riestrادp.files.wordpress.com/2011/03/phoca_thumb_l_pict0830.jpg