

# **Vývoj forem obrazového vyprávění ve filmech Alejandra Gonzáleze Iñárritu**

BcA. Barbora Kučeríková

---

Diplomová práce  
2021



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací  
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2020/2021

## **ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE** (projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **BcA. Barbora Kučeríková**  
Osobní číslo: **K19415**  
Studijní program: **N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**  
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Kamera**  
Forma studia: **Prezenční**  
Téma práce: **1. Teoretická část:  
Vývoj forem obrazového vyprávění ve filmech Alejandra Gonzáleze Iñárritu**  
**2. Praktická část:  
Kamera u audiovizuálního díla v minimální délce 20 minut, ve výstupní kvalitě  
uvedené ve Výrobní knize AAV.**

# Zásady pro vypracování

## 1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 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 20 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) Projektová část (realizovaná prostřednictvím metody výzkumu uměním). Předložit veškeré materiály, které sloužily pro vývoj a přípravu absolventského projektu (např. fotografie z obhlídek, kamerové zkoušky, technický scénář, explikace apod.) a doplnit je rozbohem resp. úvahou – srovnáním jak by autor – kameraman postupoval při vytvoření díla, pokud by se projekt snímal černobíle nebo barevně. 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 SZS studenta Produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálů 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 diplomové 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.

Forma zpracování diplomové práce: **Tištěná/elektronická**  
Jazyk zpracování: **Slovenština**

### Seznam doporučené literatury:

BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. Umění filmu: Úvod do studia formy astylu. Praha: Akademie muzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6  
THOMPSON, Kristin a BORDWELL, David. Dějiny filmu. Praha: AMU / NLN, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7  
TIRARD, Laurent. Lekce filmu. Praha: Dokořán, s. r. o., 2014. ISBN 978-80-7363-615-9  
Interet Movie Database (IMDb) [online]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/>  
LOWENSTEIN, Stephen. My First Movie: Take Two: Ten Celebrated Directors Talk about Their First Film. New York:Pantheon, 2008. ISBN: 978-0-375-42347-5

Vedoucí teoretické části: **MgA. Martin Štěpánek**  
Ateliér Audiovize

Vedoucí praktické části: **MgA. Martin Štěpánek**  
Ateliér Audiovize

Datum zadání diplomové práce: **2. prosince 2020**

Termín odevzdání diplomové práce: **21. května 2021**

L.S.

---

**doc. Mgr. Irena Armutidisová**  
děkanka

---

**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: 7. 5. 2021

Jméno a příjmení studenta: Barbora Kučeríková

.....  
podpis studenta

## **ABSTRAKT**

Diplomová práca skúma premeny vizuálnych foriem naprieč tvorbou celovečerných filmov mexického režiséra Alejandra Gonzáleza Iñárritu. Formálnou analýzou šiestich filmov vzniknutých medzi rokmi 2000 až 2015 skúma práca vzťah režiséra s kameramanmi Rodrigom Prietom a Emmanuelom Lubezkim. Cieľom diplomovej práce vytvoriť komplexný prehľad o doterajšej filmovej tvorbe Alejandra Gonzáleza Iñárritu z vizuálneho hľadiska a charakterizovať mieru vplyvu kameramana na režisérovu víziu.

Kľúčové slová: Alejandro González Iñárritu, Rodrigo Prieto, Emmanuel Lubezki, kamera, Amores Perros, 21 gramů, Babel, Biutiful, Birdman, Revenant

## **ABSTRACT**

The diploma thesis examines the transformations of visual forms across selected feature films by the Mexican director Alejandro González Iñárritu. Through a formal analysis of his six films made between 2000 and 2015, the thesis examines the director's relationship with the cinematographers Rodrigo Prieto and Emmanuel Lubezki. The aim of the diploma thesis is to create a comprehensive overview of Alejandro González Iñárritu's past film production from a visual point of view, and to characterize the influence of the cinematographer on the director's vision.

Keywords: Alejandro González Iñárritu, Rodrigo Prieto, Emmanuel Lubezki, cinematography, Amores Perros, 21 grams, Babel, Biutiful, Birdman, The Revenant

*„Zvuk, který představuje zhruba 50% každého filmu, je někdy důležitější než obraz, protože obraz je hmotně konkrétní, a tudíž nutně ohraničený, zatímco zvuk je zcela subjektivní a nekonečný, díky tomu je jeho prožitek intenzivnější. Když do té rovnice zahrneme i dialogy, tak můžeme skutečně říct, že film se ze 70% skládá ze zvuku. Já jsem se po pěti letech strávených rozhlasovou tvorbou přesto nemohl dočkat, až se budu moci poprat i s těmi zbývajícimi 30%. Chtěl jsem si to vyzkoušet celé. Měl jsem chuť příběhy vyprávět obrazem.“*

- Alejandro González Iñárritu<sup>1</sup>

Ďakujem MgA. Martinovi Štěpánkovi za pomoc pri výbere a vedení mojej diplomovej práce.  
Vďaka za kreatívne vedenie a objektívnu kritiku.

Taktiež ďakujem Matějovi Brothánkovi za podporu pri štúdiu.

Prehlasujem, že odovzdaná práca a verzia elektronická nahraná do IS/STAG sú totožné.

---

<sup>1</sup> TIRARD, Laurent. *Lekce filmu*. Praha: Dokořán, 2014. s. 333. ISBN 978-80-7363-615-9.

## OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>9</b>
<b>1 VZŤAH REŽISÉRA A KAMERAMANA V OTÁZKACH AUTORSTVA</b> .....	<b>12</b>
<b>2 OBRAZOVÁ PREMENA V SPOLUPRÁCI S RODRIGOM PRIETOM (2000 – 2010)</b> .....	<b>13</b>
2.1 HĽADANIE MIERY REALISTICKOSTI .....	16
2.2 POHYB A POTREBA STRIHU .....	17
2.2.1 INTENZITA PRÍTOMNOSTI RUČNEJ KAMERY .....	28
2.2.2 DRAMATURGIA OHNISKOVEJ VZDIALENOSTI .....	33
2.3 (DE) KOMPOZÍCIA AKO NOSITEĽ EMÓCIE .....	38
2.3.1 ZRKADLO AKO VNÚTORNÝ RÁM .....	43
2.4 REALIZMUS VO SVIETENÍ .....	47
2.5 FAREBNOSŤ .....	56
2.5.1 AKCENT ČERVENEJ V TRILÓGII SMRTI .....	62
2.6 FILMOVÝ MATERIÁL .....	67
<b>3 UPUSTENIE OD FILMOVEJ SUROVINY</b> .....	<b>73</b>
<b>4 NÁSTUP DIGITÁLU A SPOLUPRÁCA S EMMANUELOM LUBEZKIM (2010 – 2015)</b> .....	<b>75</b>
4.1 PRISPÔSOBENIE SA NOVÝM TECHNOLOGIÁM .....	76
4.2 VOĽBA FORMÁTU .....	77
4.3 POHYB A PRÁCA S ČASOM .....	80
4.3.1 OBJEKTÍV AKO OKO DIVÁKA .....	87
4.4 RÁMOVANIE .....	92
4.5 SVETLO AKO SÚČASŤ PRIESTORU .....	95
4.6 FAREBNÁ ŠTYLIZÁCIA .....	106
<b>ZÁVER</b> .....	<b>112</b>
<b>ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY A ĎALŠÍCH ZDROJOV</b> .....	<b>114</b>
<b>REGISTER FILMOV</b> .....	<b>119</b>
<b>ZOZNAM OBRÁZKOV</b> .....	<b>120</b>



## ÚVOD

„Po celou dobu výroby filmu mám v hlavě velmi abstraktní a současně velmi silnou představu o tom, jak má vypadat. Je to jako kdybych znal jeho DNA, ale nevěděl, jak se bude vyvíjet. A tento pocit pokračuje v každé další etapě jeho vzniku, včetně střížny, kde ho také nepřestávám znovu a znovu objevovat. Nesmírně však spoléhám na svůj instinkt.“

- Alejandro González Iñárritu<sup>2</sup>

Formu umeleckého diela možno charakterizovať ako súbor výrazových prostriedkov vychádzajúcich z emocionálnej a racionálnej skúsenosti diváka. Umelec, autor formy, sa spolieha na divákovu spoluúčasť pri spájaní jednotlivých výrazov do komplexného celku - podnecuje ho, aby vnímal ich vzájomný vzťah. Umelecké dielo a jeho divák sú tak na seba vzájomne odkázaní.<sup>3</sup> Z pohľadu filmového média predstavujú výrazové prostriedky všetky zložky obrazového a zvukového profilu diela. Pod obrazovými výrazovými prostriedkami sa vo filme chápu všetky vizuálne prvky diela – od svetla, cez pohyb, kompozíciu až po finálnu farebnosť.

Alejandro González Iñárritu pristupuje k filmu so svojím rukopisom. Svoju kontrolu nad filmom si udržuje už od fázy vývoja až po finálnu verziu strihu<sup>4</sup> a jeho filmy kontinuálne zachovávajú určité znaky. Iñárrituova tvorba je typická naratívny experimentmi, ktorých hlavnými aktérmi sú postavy z okraja spoločnosti. Dôležitú úlohu v jeho filmoch zohráva emocionálna rovina, častokrát vychádzajúca z obdobných tém – napríklad tematika smrti.<sup>5</sup> Filmové tituly *Amores Perros* (2000), *21 gramov* (2003), *Babel* (2006), *Beautiful* (2010), *Birdman* (2014) a *Revenant* (2015) spája pôsobivé obrazové uchopenie, ktorého opakujúce sa formálne postupy vytvárajú osobitú štylizáciu. Napriek silnej filmovej predstave

---

<sup>2</sup> TIRARD, Laurent. *Lekce filmu*. Praha: Dokořán, 2014. s. 334. ISBN 978-80-7363-615-9.

<sup>3</sup> BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění, 2011. s. 85. ISBN 978-80-7331-217-6

<sup>4</sup> SLEZÁKOVÁ, Barbora. Alejandro González Iñárritu: emoce v každém záběru. In: *25fps* [online]. Apr 25, 2011 [cit. 2020-12-20]. s. 6. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/alejandro-gonzalez-inarritu-emoce-v-kazdem-zaberu/>

<sup>5</sup> Tamtiež, s. 8

však Iñárritu sám dodáva, že filmová tvorba je v prvom rade kolektívnym umením, a preto nie je možné, aby túto víziu dostal na plátno sám.<sup>6</sup>

O obrazové zachytenie Iñárrituovej predstavy sa naprieč jeho uplynulou tvorbou zaslúžili dve kameramanské osobnosti - Rodrigo Prieto a Emmanuel Lubezki. Obaja mexickí kameramani vniesli filmom svoj osobitý vizuálny štýl, ktorého jednotlivé formálne zložky táto práca analyzuje a hľadá ich vzájomné podobnosti a rozdiely. Text práce zachytáva na konkrétnych filmových ukázkach premenu a vývoj obrazových foriem.

Súbor výrokov autorov Alejandra Gonzáleza Iñárritu, Rodriga Prieta a Emmanuela Lubezkiho, podložený odbornými textami a vlastnou analýzou, skúma uplatnenie obrazových postupov a ich premeny naprieč časovým obdobím medzi rokmi 2000 až 2015. Diplomová práca rozoberá obrazovú dramaturgiu týchto filmov a poukazuje na to, ako tvorcovia vo vizuálnych prvkoch filmu pracujú s diváckymi skúsenosťami a očakávaniami s cieľom vytvoriť čo najsilnejší emocionálny zážitok z diela.

---

<sup>6</sup> TIRARD, Laurent. *Lekce filmu*. Praha: Dokořán, 2014. s. 336. ISBN 978-80-7363-615-9.



■ obr. 1 Záber filmu *Bíutiful*

## 1 VZŤAH REŽISÉRA A KAMERAMANA V OTÁZKACH AUTORSTVA

Idea autorstva, ako jedna z najakceptovanejších názorov vo filmovej oblasti, kladie zásluhy filmovej formy režisérovi. Teória filmára – autora, ako seriózneho umelca vychádzajúceho z reflexie vlastných myšlienok a pocitov, predstavovala moderný postoj k vyspelému filmovému médiu. „*Kamera-pero*“, ako tento vzťah definoval Alexander Astruc v roku 1948, zastáva názor, že technické prvky filmu, štáb či herecké obsadenie sú len vyjadrovacími prostriedkami autora – teda režiséra.<sup>7</sup> Za uplynulé desaťročia sa tieto myšlienky neustále formovali, avšak i ďalší vývoj v oblasti filmových vied naznačuje, že pozícia kameramana je v súčasnom filme stále nástrojom autorského prístupu režiséra. Dôvodom pre podobné domnienky môže byť i nedostatok literárnych zdrojov, ktoré sa problematike venujú dostatočne obširne.<sup>8</sup> Takýto obmedzený postoj na pozíciu kameramana ako na technickú zložku filmu, rozoberá vo svojej publikácii *A Hidden History of Film Style Cinematographers, Directors, and all the Collaborative Process* profesor Christopher Beach, ktorý sa analýzou vzťahu režiséra s kameramanom naprieč kinematografiou 20. storočia snaží definovať autorstvo ako kolektívnu disciplínu medzi režisérom a kreatívnymi zložkami – primárne kameramanom. Profesor Beach sa snaží vyvracať domnienku kameramana ako technického remeselníka, ktorý len dodržiava myšlienky režiséra.

Anglická terminológia označuje pozíciu kameramana výrazom „*director of photography*“, v doslovnom preklade „režisér obrazu“. Táto diplomová práca v nasledujúcich kapitolách skúma kooperáciu režiséra a kameramana – teda režiséra obrazu, na príklade vzťahu Alejandra Gonzáleza Iñárritu s mexickými kameramanmi Rodrigom Prietom a Emmanuelom Lubezkim, ktorí si pre svoju výraznú obrazotvornosť zaslúžili štatút jedných z najvýraznejších súčasných kameramanov. Analýzou jednotlivých formálnych zložiek sa práca snaží do diskusie priniesť ďalší pohľad na spoluprácu týchto dvoch tvorivých filmových zložiek.

---

<sup>7</sup> THOMPSON, Kristin. a BORDWELL, David. Dějiny filmu. Praha: AMU / NLN, 2011. s. 427 - 428. ISBN 978-80-7331-207-7

<sup>8</sup> BELICA, Ondřej. Hledání skrytého. Spolupráce kameramana s režisérem v dějinách hollywoodského filmu. *Illuminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 2018, vol. 30, č. 1. s. 103 ISSN 0862-397X

## 2 OBRAZOVÁ PREMENA V SPOLUPRÁCI S RODRIGOM PRIETOM (2000 – 2010)

*#amoresperros #21grams #babel #biutiful*

Vývoj obrazovej zložky filmu podlieha ako technologickým, tak estetickým premenám. V snahe oponovať vyčerpanosti kinematografie vzniká v oblasti kamery množstvo osobitých prístupov. Či už ide o transformovanie zabehnutých postupov, ich obohacovanie o nové prvky, alebo vytváranie vlastných konvencií idúcich proti tradičným metódam, výsledkom sú originálne vizuálne štýly charakteristické pre konkrétne dielo či režiséra.<sup>9</sup>

Než sa Alejandro G. Iñárritu rozhodol natočiť svoj prvý celovečerný film, jeho vyjadrovacím prostriedkom bol zvuk – v mladosti pracoval pre jednu rozhlasovú stanicu, kde vo svojom vlastnom programe rozprával príbehy sprevádzané hudobným podkladom. Skúsenosť z rádia mu dopomohla k nadviazaniu kontaktov s ľuďmi z televízneho priemyslu, kde začal tvoriť svoje prvé reklamy.<sup>10</sup> Práve tu sa spoznal so svojimi budúcimi kameramanmi Rodrigom Prietom a Emmanuelom Lubezkim.

Práca režisérsko-kameramanskej dvojice Iñárritu – Prieto získala svoj unikátny charakter užitím nekonvenčných naratívnych postupov. Príbehy idúce proti klasickému chronologickému sledu udalostí dopĺňa surový vizuál a typická ručná kamera.<sup>11</sup> Proces, akým tvorcovia docielili túto špecifickú štylizáciu, vychádza zo sociálnych tém, ktoré filmy *Amores Perros*, *21 gramov*, *Babel* a *Biutiful* zachytávajú. Častokrát až okrajové situácie, do ktorých sú protagonisti filmov zatlačení, sú zachytávané s čo najrealistickejším prístupom balansujúcim na hranici dokumentárnej kamery. Dramaturgia formálnych postupov je podriadená emócií jednotlivých scén a dielo tak nadobúda na svojej prepracovanej komplexnosti.

*„S Rodrigem už spolupracujeme patnásť let. Známe se tak dobre, že už komunikujeme téměř beze slov.“*

- Alejandro G. Iñárritu<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> BENDO VÁ, Helena. Kamera v súčasnom filme / Úvod k tématu. In: *Cinepur* [online]. Júl 2006 [cit. 2020-11-29]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=1068>

<sup>10</sup> TIRARD, Laurent. *Lekce filmu*. Praha: Dokořán, 2014. s. 333–334. ISBN 978-80-7363-615-9.

<sup>11</sup> GOODRIDGE, Mike a GRIERSON, Tim. *FilmCraft Cinematography*. East Sussex: The Ilex Press Limited, 2012. s. 111-123. ISBN 978-1-908150-69-1

<sup>12</sup> TIRARD, Laurent. *Lekce filmu*. Praha: Dokořán, 2014. s. 336. ISBN 978-80-7363-615-9.

Kombináciou naturalistických prístupov k obrazu a nekonvenčného užitia kamery si Rodrigo Prieto vytvoril svojský rukopis. Obrazy, ktoré diváka pohlcujú a umožňujú mu sa takmer dotýkať zobrazovanej skutočnosti, sú dôkladne pripravované už vo fáze preprodukcie, pričom výber jednotlivých formálnych prvkov podriaďuje Prieto charakteru konkrétneho filmu.<sup>13</sup>

V interview pre The Talks opisuje Rodrigo Prieto proces prípravu filmu: *„Vyplýva to z čítania scenára, z rozhovoru s režisérom, z obhliadok lokácií. Pre mňa je podstatou rozprávania príbehu vziať publikum na emocionálnu cestu. A myslím si, že kameraman je tu od toho, aby tieto emócie podtrhával a vyzdvihoval takým spôsobom, aby si to divák nikdy neuvedomil. Preto je pre mňa dôležité pochopiť emocionálny koncept filmu a jeho každej scény. Potom využívam svoje vlastné skúsenosti a spomienky na vlastné emočné stavy v rôznych častiach môjho života a pokúšam sa vizuálne spomenúť si, ako to vtedy vyzeralo.“*<sup>14</sup>

Prvé stretnutie kameramana s režisérom pre Prieta znamená dôležitý krok pre vzájomné pochopenie emócií plynúcich zo scenára. Samotný postoj režiséra je v tomto prípade nesmierne dôležitý – Rodrigo Prieto si zakladá na vzťahu režiséra so scenárom. Zaujíma sa o dôvody, pre ktoré chce režisér film natočiť a do spolupráce vstupuje len v prípade úplného zapálenia sa pre príbeh.<sup>15</sup>

Definovanie emócie, ktorú scenár nesie, je nosným kľúčom pre vznik filmovej formy. Ako uvádza Alejandro G. Iñárritu v rozhovore pre knižnú publikáciu Laurenta Tirarda *Lekce filmu*, význam filmu je potrebné hľadať naprieč každým čiastkovým dielom. Iñárritu popisuje, ako pred každou scénou skúma jej jednotlivé prvky. Odpovede na otázky, o čom konkrétna scéna je, alebo po čom túžia jednotlivé postavy, napomáha udržaniu

---

<sup>13</sup> *Cinema: filmový mesačník*. Praha: Cinema, 07.2018, 2018(7). s. 77. ISSN 1210-132X. Dostupné tiež z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:edb17660-4133-11eb-93ed-5ef3fc9bb22f>

<sup>14</sup> BOGDAN, Ana.Rodrigo Prieto: „It's all about emphasizing emotions“. *The Talks* [online]. ©2021 [cit. 2021-01-20]. Dostupné z: <https://the-talks.com/interview/rodrigo-prieto/> Preložené z anglického originálu: *„It comes from reading the script, from talking to the director, from going to the location. For me, the essence of storytelling is to take the audience on a emotional journey. And I think cinematography is all about underlining those emotions and emphasizing them in a way that the audience will never be aware of. So that's why for me it's important to understand, let's say, the emotional concept of a movie and of every scene. Then I tap into my own experiences and memories of my own emotional states in different parts of my life and try to remember visually what that looked like.“*

<sup>15</sup> *Cinema: filmový mesačník*. Praha: Cinema, 07.2018, 2018(7). s. 77. ISSN 1210-132X. Dostupné tiež z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:edb17660-4133-11eb-93ed-5ef3fc9bb22f>

zásadných myšlienok filmu. Iñárritu si tieto úvahy zaznamenáva na kartičky, vďaka čomu získava plnú kontrolu nad významom natáčaných momentov. Až keď má scénu celkom preštudovanú, podraduje jej účelu kameru.<sup>16</sup>

Keď sa Iñárritu s Prietom spoločne stretli na prvej schôdzke pri príprave prvého spoločného celovečerného filmu *Amores Perros*, ako obrazovú referenciu si úplnou náhodou obaja priniesli tú istú knihu – *The Ballad* fotografky Nan Goldin (obr. 1, obr. 2). Húževnatosť a surovosť postáv, ktoré fotografie zachytávajú, odrážali obrazovú predstavu zo scenára. Rodrigo i Alejandro chceli vytvoriť silné dielo v čo najrealistickejšej podobe.<sup>17</sup>



■ obr. 2 Kniha *The Ballad* fotografky Nan Goldin



■ obr. 3 Kniha *The Ballad* fotografky Nan Goldin

<sup>16</sup> TIRARD, Laurent. *Lekce filmu*. Praha: Dokořán, 2014. s. 336. ISBN 978-80-7363-615-9.

<sup>17</sup> LOWENSTEIN, Stephen. *My First Movie: Take Two*. Ten Celebrated Directors Talk About Their First Film. New York: Pantheon Books, 2008. s. 99. eISBN: 978-0-307-37713-5

Definícia nosnej emócie príbehu ďalej ponúka priestor pre voľbu konkrétnych formálnych prostriedkov. Ich výber je od seba vzájomne podriadený a vyžaduje dôkladnú prípravu. Tak, ako celok ovplyvňuje dielčie časti, tak dielčie časti vplývajú na komplexný tvar.

## 2.1 Hľadanie miery realistickosti

Emocionálna rovina úzko súvisí s mierou dôveryhodnosti zachytenia príbehu. V spoločných projektoch vnikajú Iñárritu a Prieto do osobných priestorov postáv a hĺbka intimity je preto dôležitým prvkom štylizácie. Aby predošli zbytočnému pátosu a prehnanému sentimentu je dôležité si stanoviť mieru autenticity. Kamera sa v tomto prípade snaží zastávať až organický postoj – nestrháva na seba pozornosť, je plne podradená situácii a v tichosti diváka vnára do zobrazovaných scén. Aby dôveryhodnosť zobrazenia bola čo najpresvedčivejšia, aby emócia odpovedala informácii príbehu, je potrebné podmaniť scéne všetky formálne prvky. Iñárritu hľadanie tejto miery realistickosti popisuje nasledovne: „*Keď s Rodrigom Prietom navrhujem scénu, hovorím mu, o ktorú časť každého záberu sa zaujímam. Hovoríme o scéne, umiestňujeme hercov na scénu a potom všetkým týmto prvkom podriaďujeme kameru. Kamera je tu od toho, aby vyzdvihovala to, čo chcem ukázať v konkrétnych okamihoch. Od uhlu po typ objektívu je všetko podriadené obsahu scény a emócií, ktorú chcem sprostredkovať. Rozprávame sa o tom dovtedy, kým sa z kamery nestane naratívny nástroj schopný vytvoriť rôzne emócie, ako napríklad neistotu alebo pokoj.*“<sup>18</sup>

O použití zásadných vizuálnych prvkov scény, ako je osvetlenie či voľba filmového materiálu, rozhoduje Iñárritu a Prieto už pri vytváraní dramaturgie obrazu v preprodukcii.<sup>19</sup> Podradžovanie kamery konkrétnej scéne na základe rozmiestnenia hercov v priestore

---

<sup>18</sup> DELEYTO, Celestino a AZCONA, María del Mar. *Alejandro González Iñárritu*. University of Illinois: Board of Trustees, 2010. s. 132–133. ISBN: 97-0-252-07761-6 Preložené z anglického originálu: „*When I design a scene with Rodrigo Prieto [...], I tell him what part of each shot I'm interested in. We talk about the scene, we place the actors in the scene, and then we subordinate the camera to all those elements. The camera is there to enhance what I want to show at that specific moment. From the angle to the type of lens, everything is subordinated to the content of the scene and the feeling I want to convey. We talk about that until the camera becomes a narrative tool capable of creating different feelings, like uncertainty or peace.*“

<sup>19</sup> TIRARD, Laurent. *Lekce filmu*. Praha: Dokořán, 2014. s. 336. ISBN 978-80-7363-615-9.



umožňuje vyhnúť sa stroho plánovanému snímaniu a pristupovať k filmom štýlom cinéma vérité. Tento druh realizmu, ktorý sa vyskytuje vo všetkých doterajších spoločných filmoch *Iñárritua* a *Prieta* nadväzuje na dokumentárne techniky, ktoré sa stali populárnymi na prelome 50. a 60. rokov minulého storočia vďaka vývoju menších kamier.<sup>20</sup> Mieru realistickosti podporuje nielen zrnitý obraz a dlhé zábery, ale predovšetkým práve výrazné uchopenie obrazu snímaním z ruky v premyslených pohyboch.<sup>21</sup>

## 2.2 Pohyb a potreba strihu

Koniec omše, Jack vychádza z kostola a lúči sa s pastorom. Na parkovisku hrá skupina mladých mužov basketbal. Malé pošuchnutie vyprovokuje Jacka zasiahnuť, ručná kamera ho v pohybe nasleduje od chrbta (obr. 4). Prestrihmi z iného uhla sa scéna vďaka širokému ohnisku poskladá do komplexného priestoru. Jack sa zapája do pošuchávania, kamera dynamicky a precízne zaznamenáva každé gesto a výraz tváre (obr. 5). V rýchlom švenku prechádza pozornosť z mladého muža (obr. 6) opäť na Jacka (obr. 7), obraz na seba tak môže preberať perspektívu jedného z prítomných mužov. Celá scéna nadobúda až dokumentárny charakter, napriek tomu precízne zastihne každý dôležitý moment. Dynamická kamera exponuje výbušný charakter Jacka Jordana v *21 gramoch*.

*„Kameru operujem prakticky zakaždým. Je pre mňa veľmi dôležité cítiť energiu hercov.“*

- Rodrigo Prieto<sup>22</sup>

Aby pohyb kamery fungoval premyslene a mohol sa uspôsobovať konkrétnej scéne priamo na pláci, je potrebné definovať si jej štruktúru – predovšetkým o čom scéna je, ako začína a ako končí. Prieto vysvetľuje prípravu tohto druhu snímania prostredníctvom shot listu: *„S Alejandrom Gonzálezom Iñárritu robíme rozsiahle shot – listy. Spoločne si nad tým sadneme, ja urobím vlastný návrh, on urobí svoj návrh a potom si porovnáme poznámky.“*

---

<sup>20</sup> TIERNEY, Dolores. *New Transnationalism in Contemporary Latin American Cinemas*. Edinburg: Edinburg University Press, 2018. s. 74. ISBN 978-1-4744-3112-5

<sup>21</sup> Tamtiež s. 57

<sup>22</sup> GOODRIDGE, Mike a GRIERSON, Tim. *FilmCraft Cinematography*. East Sussex: The Ilex Press Limited, 2012. s. 116. ISBN 978-1-908150-69-1 Preložené z anglického originálu: *„I operate the camera practically every time. For me it is very important to feel the energy of the actors.“*

Všetky filmy, ktoré sme vytvorili, boli dôkladne navrhnuté – aj napriek tomu, že ručná kamera pôsobí improvizovane. Zdá sa, že zachytávame čokoľvek, čo sa deje, a to je zámer, vždy je to však skutočne naplánované, najmä pokiaľ ide o prechody a to, ako bude scéna na začiatku strihnutá a ako bude končiť pri prechode do ďalšej scény. Natočili sme niekoľko filmov, ktorých štruktúra bola zložitá, takže vopred vieme, ako sa to spojí. Skutočne navrhujeme to, ako zo scény vyjdeme, prípadne ako prejdeme do inej príbehovej roviny spôsobom, ktorý cítime ako dobrý strih. Preto robíme také rozsiahle shot – listy.“<sup>23</sup>



■ obr. 4 Jack prichádza k partii mladistvých



■ obr. 5 Jack sa zapája do roztržky



■ obr. 6 Scéna naberá na dynamike



■ obr. 7 Kamera preberá POV jednej z postáv

<sup>23</sup> GOODRIDGE, Mike a GRIERSON, Tim. *FilmCraft Cinematography*. East Sussex: The Ilex Press Limited, 2012. s. 116. ISBN 978-1-908150-69-1 Preložené z anglického originálu: „With Alejandro González Iñárritu, we do shot lists extensively. We sit down and I do this process, and he does his own, and then we compare notes. All the movies we’ve done are quite designed, actually—even though the movies seem improvised because of the handheld camera. It seems like we’re just capturing whatever’s happening, and that’s the intention, but it’s always really planned out, particularly in terms of transitions and how a scene will start editorially or how it will end, going into a different scene. We’ve done several movies where the structure was complex, so beforehand we know how it’s going to come together. We really design how we come out of a scene and maybe go into another scene of a different story in a way that we felt would be a good cut. So that’s why we do such extensive shot lists.“

Ručná kamera umožňuje kameramanovi udržiavať nad obrazom najväčšiu kontrolu. Zároveň prináša množstvo výrazových prostriedkov, ako je práca s dynamikou, kompozíciou či intenzita trasy pohybu. Alejandro Iñárritu sa vymedzuje názorom, ktoré popisujú pohyb ručnej kamery ako umelý prvok filmu. Použitie handhledu podľa jeho názoru najlepším spôsobom odráža ľudské vnímanie sveta – naše sledovanie nie je statické a ani ľudský pohyb nie je tak ladný ako kamerová jazda alebo žeriav. Charakter pohybu ručnej kamery ponúka možnosť na filmový svet nahliadať z osobnej perspektívy<sup>24</sup> a tvorcovi filmu tak umožňuje väčšiu slobodu.

„Žiadna jazda. Žiaden statív. Celý film je natočený z Rodrigovho ramena. 21 gramov rovnako.“

- Alejandro González Iñárritu<sup>25</sup>

#amoresperros

Z abstraktného sa stáva konkrétne, kamera vďaka svojej výške pohľadu a svojej pohybovej dynamike nadobúda charakter ľudského oka a ponára tak diváka do aktívneho sledovania príbehovej roviny. Pohybová neostrosť sprevádza chaotickú emóciu vo zvuku, ktorá otvára expozíciu filmu. Priestor *Amores Perros* sa švenkom ručnej kamery dostáva z exteriéru do interiéru auta, kde na zadnej sedačke odhaľuje krvácajúceho psa. Naturálne uchopenie mexického života podtrháva dynamický pohyb kamery.

Dynamika *Amores Perros* sa pohybuje na dvoch rovinách. Krátke, niekedy až fragmentárne zábery, ktoré prevládajú väčšinu filmu, striedajú dlhé akčné zábery. Keď je pri psích zápasoch rotvajler Cofi postrelený, kamera sleduje od chrbta Octavia a jeho priateľa ako utekajú s nevládnym telom do auta (obr. 8, obr. 9). Po východe z budovy sa Octavio zastavuje a premýšľa (obr. 10). Mení svoj postoj a kamera s ním – Octavio sa vracia k miestu činu, kamera pred ním s rešpektom cúva (obr. 11). V detaile vyťahuje nôž, bodá svojho soka (obr. 12), na ktorého tvári sa na chvíľku zastaví pozornosť kamery (obr. 13). Octavio uteká von, kameraman s ním.

---

<sup>24</sup> DELEYTO, Celestino a AZCONA, María del Mar. *Alejandro González Iñárritu*. University of Illinois: Board of Trustees, 2010. s.132. ISBN: 97-0-252-07761-6

<sup>25</sup>LOWENSTEIN, Stephen. *My First Movie: Take Two*. Ten Celebrated Directors Talk About Their First Film. New York: Pantheon Books, 2008. s.100. eISBN: 978-0-307-37713-5 Preložené z anglického originálu: „There was no dolly. There was no tripod. The whole film was shot over Rodrigo’s shoulder. 21 Grams was the same.“



■ obr. 8 – 15 Násilný incident po psích zápasoch v *Amores Perros*

Než sa pred diváka dostane priestor ulice, Octavio už sedí v aute a v rýchlosti odchádza. Do centrálnej kompozície s autom nabiehajú členovia gangu (obr. 14) a než do vozidla nastúpia, kamera v takmer point of view zábere švenkuje na chodník so zakrvácaným nožom (obr. 15). Viac ako minútu trvajúcu akciu zachytáva Prieto v jednom zábere s využitím vnútrozáberovej montáže. Obrazovú slučku uzatvára opätovné zobrazenie míňajúcej ulice z expozície.

„Pokúšam sa pohybovať kamerou vtedy, keď ňou hýbe energia scény.“

- Rodrigo Prieto<sup>26</sup>

#21grams

Kamera sa stotožňuje s divákom i vo filme *21 gramov*. Technika snímania ručnou kamerou z výšky pleca v neustálom pohybe opätovne vkladá do diela observačný charakter.<sup>27</sup> Pre väčšie vcítenie sa do príbehu filmu Prieto uprednostňuje vlastný kontakt s kamerou. Svoje filmy si takmer výhradne švenkuje sám. Túto preferenciu viac vysvetľuje pre publikáciu FilmCraft Cinematography: „*Je to skutočne o pocite – ste prvý, kto videl herecký výkon. Získate najväčší dopad, aký kedy niekto bude mať – ste priamo pri tom, cítite energiu. Všetko je zacielené na tento objektív, ktorým je opticky vaše oko. Je to proste emotívne. Rád ovládam kameru, pretože sa pripájam k príbehu a k hercom, a to je pre mňa skutočne vzrušujúci a dobrý zážitok.*“<sup>28</sup>

Iñárritu vyzdvihuje slobodu, ktorú mu použitie ručnej kamery ponúka. Takáto metóda snímania umožňuje kamere uspôsobovať charakter pohybu v jednotlivých scénach. V *21 gramoch* kamera na jednej strane preberá funkciu pozorovateľa, kedy pasívne splýva so scénou, inokedy do príbehu intenzívne zasahuje a popisuje ho. Alejandro G. Iñárritu sa odkazuje na výtvarné umenie – tak, ako maliar používa štetec, tak on používa kameru.<sup>29</sup>

*21 gramov* využíva pohyb a vnútrozáberovú montáž naprieč celým filmom s miernejším tempom. Jednotlivé scény nie sú tak prestrihávané, ako v prípade *Amores Perros* a kamera tým získava väčší priestor zachytiť akciu v dlhších záberoch. Scéna inseminácie v nemocnici

---

<sup>26</sup> GOODRIDGE, Mike a GRIERSON, Tim. *FilmCraft Cinematography*. East Sussex: The Ilex Press Limited, 2012. s. 11. ISBN 978-1-908150-69-1 Preložené z anglického originálu: „*I try to have the camera move if the scene's energy makes it move.*“

<sup>27</sup> TIERNEY, Dolores. *New Transnationalism in Contemporary Latin American Cinemas*. Edinburg: Edinburg University Press, 2018. s. 56. ISBN 978-1-4744-3112-5

<sup>28</sup> GOODRIDGE, Mike a GRIERSON, Tim. *FilmCraft Cinematography*. East Sussex: The Ilex Press Limited, 2012. s. 117. ISBN 978-1-908150-69-1 Preložené z anglického originálu: „*It's really feeling it—you're the first one to see the performance of an actor. You get the biggest impact that anybody will ever have—you're right there, feeling the energy, and it's focused into this lens, which, optically, is your eye. So, it's just emotional. I like to operate the camera because I connect to the story and to the actors, and I find that really exciting and just a good experience for me.*“

<sup>29</sup> SLEZÁKOVÁ, Barbora. Alejandro González Iñárritu: emoce v každém záběru. In: *25fps* [online]. Apr 25, 2011 [cit. 2020-12-20]. s. 6–7. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/alejandro-gonzalez-inarritu-emoce-v-kazdem-zaberu/>

dostáva Paula do veľmi melancholickej chvíle. Doktor mu oznamuje, že s jeho zdravotným stavom sa narodenia dieťaťa nemusí dožiť. Emócia zo stiesnenosti situácie a malého šedého priestoru naberá na intenzite kamerovými pohybmi. Švenkovanie v takomto priestore vyzdvihuje jeho klaustrofóbiu, keďže divák získava bližšiu informáciu o rozmeroch izby.

Všetky doktorove pokyny, ako i Paulovo nervózne pohybovanie sa v mieste, zachycuje kamera len v troch záberoch na stopáži sedemdesiatich sekúnd. Výška kamery z ramena prenáša na plátno pozorovateľský charakter a scéna tak získava na väčšej intimitate.

*„Myslím si, že ručná kamera je najbližšie tomu, ako vidíme veci v skutočnosti.“*

- Alejandro González Iñárritu<sup>30</sup>

Ďalším príkladom zmierneného tempa je kúpeľňová scéna s Paulom, kde si potajomky zapaluje cigaretu napriek zdravotným komplikáciám. Keď zvuk ohlási príchod manželky, zaskočený Paul uhasína cigaretu v záchode a vychádza z kúpeľne na chodbu. Kamera sa vykláňa spoza rámu dverí, odhaľuje privítanie manželskej dvojice. Mary ucíti cigaretový dym a kráča do kúpeľne. Kamera pred ňou uhýba, v detaile znázorní hľadanie cigariet a švenkom na zrkadlo opäť odhalí priestor chodby. Využitie pohyblivej kamery, ktorá sa v malom priestore kúpeľni schováva spoločne s Paulovou vinou, prenáša na diváka napätie z manželského vzťahu.<sup>31</sup> Dramaturgia obrazového pohybu sa mení podľa emocionálneho vrcholenia príbehu. Alejandro González Iñárritu sa spoločne s Rodrigom Prietom rozhodli vyvíjať statickejšiu kameru do dramatickejšieho pohybu podľa jej atmosféry. Čím dusivejšia scéna, tým dynamickejší kamerový pohyb.<sup>32</sup>

Neobmedzený pohyb ručnej kamery umožňuje Prietovi reagovať na akciu scény a jej obsah. Napriek určitému risku, ktorý pohybová spontánnosť so sebou nesie, ako napríklad nečakané priblíženie herca či herečky, však voľnosť prináša možnosť väčšieho vcítania sa do roly. Rodrigo Prieto umiestňuje kameru čo najbližšie hercom, čím sa stáva svedkom

---

<sup>30</sup> LOWENSTEIN, Stephen. *My First Movie: Take Two*. Ten Celebrated Directors Talk About Their First Film. New York: Pantheon Books, 2008. s. 100. eISBN: 978-0-307-37713-5

Preložené z anglického originálu: „I think that handheld is as close as you can be to how we see things.“

<sup>31</sup> TIERNEY, Dolores. *New Transnationalism in Contemporary Latin American Cinemas*. Edinburg: Edinburg University Press, 2018. s. 56. ISBN 978-1-4744-3112-5

<sup>32</sup> TIRARD, Laurent. *Lekce filmu*. Praha: Dokořán, 2014. s. 336. ISBN 978-80-7363-615-9.

toho, čo sa s postavou práve deje. Emócia scény sa tak efektívnejšie premieta do diváckeho vnímania.<sup>33</sup>

Pochopenie pre hercov čerpá Rodrigo Prieto i z osobnej skúsenosti – v mladosti totiž sám hrával v divadle. Vďaka tejto empatii uspôsobuje kameramanské postupy v ústrety hereckej akcie, čím podporuje najvernejšie zachytenie hereckých emócií. Svetlo, kompozícia alebo dokonca i výprava sa stávajú nástrojom podriadeným hereckej akcii.<sup>34</sup>

Prieto si pre ručné snímanie *21 gramov* zvolil Moviecam SL, ktorá mu pre svoju ľahkú váhu umožnila s kamerou dlhodobo operovať. Zároveň pri jej používaní nedochádzalo k tak výraznému otriasaniu, ako u iných kamier.<sup>35</sup> Rovnakú kameru využil i pri natáčaní predchádzajúceho filmu *Amores Perros*.<sup>36</sup>

#babel

V prípade filmu *Babel* nezabránili tvorcom štylizovať film natáčaním z ruky ani sťažené produkčné podmienky. V marockej dejovej línii uteká Richard s postrelenou Susan na rukách strmým kopcom dediny (obr. 16), kameraman uteká pospiatky spoločne s postavami. Použitie Steadicamu alebo Easy Rigu bolo pre danú scénu vylúčené z dramaturgického hľadiska – dramatickosť scény sa odráža v pohybe kamery. Použitím fluidnejšieho pohybu by tak zanikla podstatná informácia. Keďže beh pospiatky takto strmým kopcom nebolo fyzicky možné predviesť, pre nasnímanie scény nakoniec umiestnili Rodriga Prieta na stoličku pripevnenú k drevenému nosnému systému. Takáto pozícia umožnila Prietovi zachovať dynamiku scény a zároveň sa sústrediť na výrazové prostriedky, čo by mu vlastný pohyb v daných podmienkach neumožňoval.<sup>37</sup> Výsledkom je opäť emotívne spojenie medzi postavami a kamerou (Obr. 17).

<sup>33</sup>SMS.cz. 21 gramov. In: SMS.cz [online]. [cit. 2020-12-15]. Dostupné z: <https://www.sms.cz/film/21-gramu>

<sup>34</sup> *Cinema: filmový mesačník*. Praha: Cinema, 07.2018, 2018(7). s. 77. ISSN 1210-132X. Dostupné tiež z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:edb17660-4133-11eb-93ed-5ef3fc9bb22f>

<sup>35</sup> CALHOUN, John. Heartbreak & Loss. In: *American Cinematographer* [online]. December 2003, s. 2 [cit. 2021-01-22]. Dostupné z: <https://theasc.com/magazine/dec03/cover/index.html>

<sup>36</sup> IMDb. *Internet Movie Database* [online]. IMDb © 1990-2021 [cit. 2020-12-20]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/>

<sup>37</sup> BOSLEY, Rachael K. Forging Connections. In: *American Cinematographer* [online]. November 2006, s. [cit. 2021-01-11]. s. 2. Dostupné z: [https://theasc.com/ac\\_magazine/November2006/Babel/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/November2006/Babel/page1.html)



■ obr. 16 – 17 Dynamika ručnej kamery pri záchrane postrelenej Susan vo filme *Babel*

Pohyb filmu *Babel* podlieha emocionálnemu priebehu dejú. Zároveň však pracuje s konvenciami ľudského vnímania. Alejandro G. Iñárritu na tlačovej konferencii v Cannes o filme povedal: „*Archetypy, které jsme zdělili od svých předků, ale i ty nové, které vytvářejí média, o jednotlivých náboženstvích, rasách, kulturách nás nutí dopředu odsuzovat. Snažil jsem se mluvit o předsudcích zevnitř. To byl jeden z mých hlavních záměrů.*“<sup>38</sup> Pohybová stránka filmu vyjadruje túto myšlienku, napríklad pri prestrelke medzi políciou a Abdulhovou rodinou. Veľmi rozhábaná kamera dosahuje až dokumentárny charakter, typický napríklad pre zobrazovanie teroristickej tematiky v spravodajstve. Pohybová neostrosť sa miesi s perspektívou polície, ktorou divák nahliada na celú scénu. Zábery pripomínajúce skryté kamery pri policajných zásahoch sa stupňujú. Tempo utíši v momente, kedy jeden z policajtov postrelí mladého Ahmeda. Kamera odhaľuje druhý pohľad roviny – vzťah otca a syna, ktorých vzájomné objatie kameru dostáva do statickosti. Celý kontext podporí scéna z japonskej roviny, kde u Chieko doma na pozadí v televízii ukazujú správy portréty Ahmeda a jeho synov.

*#biutiful*

Handheld techniku uplatňuje režisérsko-kameramanská dvojica Iñárritu-Prieto i v poslednom zo svojich doterajších spoločných filmoch. Alejandro González Iñárritu však opisuje jej odlišnosť: „*Použili sme ju i v Biutiful. V tomto filme ide o špeciálnu ručnú kameru, pretože ju používame podľa potrieb postavy. Vytvára rôzne pocity v závislosti*

<sup>38</sup> Záznam tlačovej konferencie v Cannes [50:13 – 50:30]



*od okamihu. Je to niečo, čo by som nemohol urobiť v žiadnom z mojich ďalších filmov. Stáva sa organickou.*<sup>39</sup>

*Biutiful* predstavuje odlišnú naratívnu štruktúru. Už viac nie je členený na jednotlivé dejové roviny, ale zachytáva len jednu chronologickú líniu sústrediacu sa na Uxbalov život. Sociálna téma z oblasti Barcelony nabera miestami až spirituálny charakter a kamera sa stáva tichým pozorovateľom jednotlivých uličiek jeho príbehu. Oproti predošlým filmom sa predlžuje priemerná dĺžka záberov – jednotlivé scény tvorí častokrát len jeden záber. Keď Uxbalovmu bratovi zazvoní telefonát od brata ohľadom stavby nákupného centra na mieste cintorínu, kde je pochovaný ich otec, záber vníma vážnosť situácie. Tá však opadá, keď Maramba omámená alkoholom dobieha do izby a začína tancovať na posteli. Kamera sa necháva strhnúť jej emóciou a spoločne tancujú priestorom. Zobrazovaním rôznych fragmentov scény sa neustále mení veľkosť záberu. Takmer trojminútový záber ukončí Marambin nahnevaný odchod, ktorý presunie pozornosť kamery na Uxbalovho brata v posteli do rovnakej pozície ako na začiatku. Scéna sa zaobíde bez jediného strihu.

Dlhé autentické zábery v *Biutiful* často vyžadovali namáhavé pohyby. Podobne ako v *Babel* i tu chcel Iñárritu zachovať realistickosť snímania užitím ručnej kamery za každú cenu. Rodrigo Prieto popisuje svoju skúsenosť z natáčania prepadovej scény s políciou: *„V Biutiful, keď polícia prenasleduje pouličných predavačov, to celé som bol ja – bože môj, mohol som pri tom doslova zomrieť. Veľa som komunikoval s mojim key gripom a Alejandrom o tom, ako to natočiť s kamerou idúcou dozadu a s niekým, kto beží v plnej rýchlosti. Vedel som, že jednoducho nemôžem držať krok a taktiež to bolo určite nebezpečné, viete, bežať pospiatky v takej rýchlosti.*“<sup>40</sup>

Prieto pokračuje: *„Otestoval som teda rôzne metódy a rozhodli sme sa pre malý golfový vozík. Nakrútili sme niekoľko záberov s hercami, ktorí bežali okolo, a Alejandrovi*

---

<sup>39</sup> DELEYTO, Celestino a AZCONA, María del Mar. *Alejandro González Iñárritu*. University of Illinois: Board of Trustees, 2010. s. 113. ISBN: 97-0-252-07761-6 Preložené z anglického originálu: *„We’ve also used it in Biutiful. In this film, it’s a special handheld camera because we use it according to the needs of the character. It creates different sensations depending on the moment. This is something that I couldn’t have done in any of my other films. It becomes organic.*“

<sup>40</sup> GOODRIDGE, Mike a GRIERSON, Tim. *FilmCraft Cinematography*. East Sussex: The Ilex Press Limited, 2012. s. 117-118. ISBN 978-1-908150-69-1 Preložené z anglického originálu: *„In Biutiful, when the police are chasing the street vendors, that was all me—oh my God, I could have died doing that, literally. I had talked a lot with my key grip and Alejandro about how to shoot that with the camera traveling backward and with someone running at full speed. I knew that I simply couldn’t keep up, and it was certainly dangerous, you know, to run backward like that.*“

sa to nepáčilo – povedal: ‚Nie, vyzerá to príliš perfektne.‘ Hovorím mu: ‚No tak, kamera predsa poskakovala všade naokolo – čo myslíš tým „perfektne“?‘ Nakoniec povedal: ‚Len jeden handheld.‘ Urobil som teda zopár záberov z ruky a samozrejme ma herci dobehli, a tak som musel ísť rýchlejšie, takže som mal za sebou niekoho, kto na mňa dával pozor. Pri jednom zábere som o niečo zakopol a letel dozadu, ale key grip ma chvalabohu zachytil. Nejak sa mi podarilo zabrániť zničeniu kamery, ale uf, naozaj som bol vydesený. Myslím tým pádom dozadu v plnej rýchlosti... Ale Alejandro proste urobí všetko pre to, aby dosiahol to, čo chce nič mu nestojí v ceste.“<sup>41</sup>



■ obr. 18 Fotografia z natáčania prepadovej scény vo filme *Beautiful*

V inom momente obraz kráča s Uxbalom po moste zatiaľ čo telefonuje. Kamera ho pomaly obkruží a spoza jeho ramena sleduje modrú oblohu, na ktorej sa pretnú dva krdle vtákov. Prieto švenkuje s vtákmi ďalej, až odhalí obzor so zapadnutým slnkom. Veľký celok druhej strany mostu sa stáva Uxbalovou perspektívou, keď sa v ľavom rohu obrazu objaví jeho

<sup>41</sup> GOODRIDGE, Mike a GRIERSON, Tim. *FilmCraft Cinematography*. East Sussex: The Ilex Press Limited, 2012. s. 117-118. ISBN 978-1-908150-69-1 Preložené z anglického originálu: „So I tested different methods, and we settled on this little golf cart. We shot a few takes with the actors running past, and Alejandro didn't like it—he said, ‚No, it looks too perfect.‘ I was like, ‚Come on, the camera was bouncing all over—what do you mean ‘perfect’?‘ So finally, he said, ‚Just do one handheld.‘ So I did a few takes and, of course, the actors catch up to me and I have to go faster, so I had someone behind me watching. On one take, I tripped on something and flew backwards, but the key grip caught me, thank God. Somehow I kept the camera from being destroyed, but, man, I was really scared. I mean, falling backwards like that at full speed... but Alejandro will do anything to get what he wants. Nothing gets in his way.“

rameno. Uxbal otáča hlavu na prechádzajúce auto s politickou reklamou. Minútový záber končí detailom Uxbalovej tváre (obr. 17 – 26). V jednom plynulom zábere z ruky sa stretáva sociálny a spirituálny charakter Uxbalovej postavy.

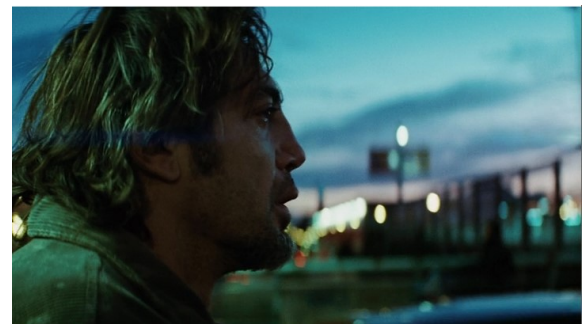
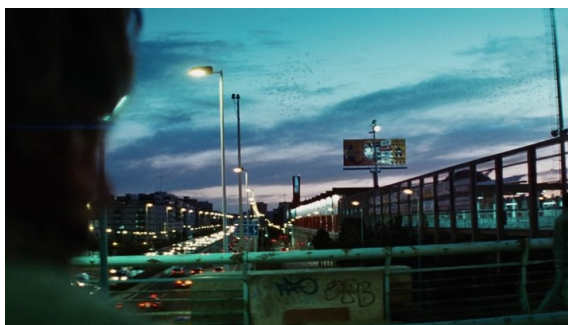
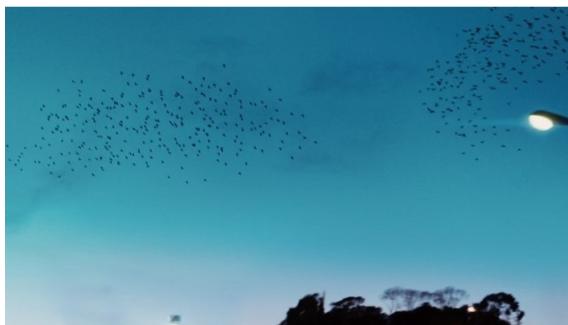
*„Rythmus kamerového pohybu mal reprezentovať Uxbalov emočný stav.“*

- Rodrigo Prieto<sup>42</sup>

Intenzita pohybu sa naprieč rokmi vo vzájomnej spolupráci medzi Alejandrom Iñárritu a Rodrigom Prietom menila. Najvýraznejší odklon priniesol film *Beautiful*, ktorého zacielenie sa na jedinú dejovú líniu umožnilo kamere viac precítiť s hlavnou postavou. Cit pre harmonizovanie so zobrazovanými postavami sa v pohybe postupne prehlboval a prístup ku strihu sa menil spoločne s dĺžkou záberov.

---

<sup>42</sup> B, Benjamin. Letting Go. *American Cinematographer*. 2011, vol. 91, č. 1. s. 31. ISSN 0002-7928 Preložené z anglického originálu: „*The rhythm of the camera movement was meant to represent Uxbal's emotional state.*“



■ obr. 19 - 28 Večerná scéna s Uxbalom prechádzajúcim mostom vo filme *Beautiful*

### 2.2.1 Intenzita přítomnosti ručnej kamery

„Ked' použijem hudobnú analógiu, povedal by som, že Amores Perros je rock'n'roll, 21 gramov je jazz, Babel je opera a Biutiful je rekviem.“

- Alejandro González Iñárritu<sup>43</sup>

#amoresperros

Rôznu štylizáciu ručnej kamery určuje i intenzita trasy jej pohybu. Takýto formálny prístup možno použiť pre odlíšenie jednotlivých emócií alebo iných prvkov filmu. Handheld umožňuje zachytiť obraz vo väčšej surovosti a odlišným chvením podporiť gradáciu emocionálneho rozpoloženia postáv.<sup>44</sup> Vo filme *Amores Perros* napríklad rôzne chvenie rozdeľuje konkrétne dejové roviny. V prípade slabších sociálnych vrstiev (prvá časť venovaná Octaviovi a Susane a tretia časť venovaná El Chivovi) je obraz značnejšie roztrasený, ako v prípade dejovej roviny bývalej modelky. Miera trasy ručnej kamery sa tak stáva nástrojom pre zdôraznenie rozdielu konkrétnych spoločenských tried.<sup>45</sup>

Intenzita pohybu ručnej kamery sa tiež postupne mení na základe dramatickosti príbehu. Roztrasené a rýchle švenky striedajú takmer fluidné pohyby, občas využívajúce pomalé nájazdy alebo odjazdy, ktoré majú akcentujúci charakter. Obzvlášť intenzívne pôsobia blízke detaily na tváre postáv, ktorých pohyb vďaka ručnej kamere nadobúda pocit rytmizácie ľudského dychu. Tempo snímaných postáv sa tak spája s temporytmom kamery a výsledný dojem z pozorovanej scény tak dosahuje väčšiu emotívnosť.

Publikácia *Affecting the audience through motion pictures: The cinematography of 'Amores Perros'* na základe interview Alejandra Iñárritu popisuje vizuálne členenie tohto filmu nasledovne: „V prvej epizóde je pohyb kamery najrytmickejší, najagresívnejší“. Druhý

---

<sup>43</sup> B, Benjamin. Letting Go. American Cinematographer. 2011, vol. 91, č. 1. s. 38. ISSN 0002-7928 Preložené z anglického originálu: „If I use musical analogies, I would say that Amores Perros is rock 'n' roll, 21 Grams is jazz, Babel is operatic, and Biutiful is a requiem.“

<sup>44</sup> SLEZÁKOVÁ, Barbora. Alejandro González Iñárritu: emoce v každém záběru. In: 25fps [online]. Apr 25, 2011 [cit. 2020-12-20]. s. 7. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/alejandro-gonzalez-inarritu-emoce-v-kazdem-zaberu/>

<sup>45</sup> TIERNEY, Dolores. New Transnationalism in Contemporary Latin American Cinemas. Edinburg: Edinburg University Press, 2018. s. 56. ISBN 978-1-4744-3112-5

*príbeh je „najklasickejší“ pohybuje sa pomaly. V treťom príbehu je zaobchádzanie s kamerou „elegantné“<sup>46</sup>*

#21grams

Kamera splýva so scénou i vo filme *21 gramov*. Aby pre hercov evokovala dojem, že je v scéne s nimi prítomná, že s nimi kamera reaguje a dýcha, využívajú lňárritu a Prieto tento formálny prvok obdobne. V snahe dosiahnuť čo najspontánnejší vizuálny charakter, ktorý na seba zároveň nepúta pozornosť, sa opätovne vyhýbajú užitiu jazdy alebo žeriavov.<sup>47</sup> Prieto sa v niektorých momentoch pokúša ručnou kamerou dosiahnuť čo najstatickejší charakter. Pre publikáciu *FilmCraft Cinematography* od Goodrigdea vyzdvihuje lňárritua ako režiséra, ktorý chápe využitie handheld metódy. Kamera nemôže preberať energický charakter, pokiaľ takúto emóciu daný záber sám neobsahuje.<sup>48</sup>

*„Vo filme natáčanom z ruky je rytmus kamery plne diktovaný rytmom hercov. Prostredníctvom kamery sa s nimi snažím dýchať.“*

- Rodrigo Prieto<sup>49</sup>

*21 gramov* rovnako využíva fluidné zábery z ramena, ktoré mnohokrát preberajú funkciu statických záberov. Na rozdiel od *Amores Perros* však tak často neústia do rýchlych, takmer nečitateľných švenkov. Tie sa objavujú len veľmi sporadicky a to v čo najdramatickejších momentoch. Ručná kamera v *21 gramoch* často zobrazuje statické momenty, ktorých emóciu rozlišuje rôznou intenzitou trasu. Statickejšie scény tak fungujú inak s fluidnejšími pohybmi a inak s roztrasenejšími zábermi. Napríklad v úvodnom zábere, kedy Paul fajčí v posteli, zatiaľ čo Cristina ešte spí, ide o statický záber. Pohyb kamery síce podvedome

---

<sup>46</sup> SCHWARZ, Susanne. Affesting the audience through motion pictures: The cinematography of ‚Amores Perros‘. Mníchov: GRIN Verlag, 2009. eISBN: 9783640452101. Dostupné tiež z: <https://www.grin.com/document/136794> Preložené z anglického originálu: „In the first episode the camera movement is ‘the most rhythmic, the most aggressive’. The second story is ‘the most classical – the story moves slowly’. In the third story, the camera handling is ‘bothedgy and elegant’.“

<sup>47</sup> CALHOUN, John. Heartbreak & Loss. In: *American Cinematographer* [online]. December 2003, s. 1 [cit. 2021-01-22]. Dostupné z: <https://theasc.com/magazine/dec03/cover/index.html>

<sup>48</sup> GOODRIDGE, Mike a GRIERSON, Tim. *FilmCraft Cinematography*. East Sussex: The Ilex Press Limited, 2012. s. 117. ISBN 978-1-908150-69-1

<sup>49</sup> Tamtiež, s. 130. Preložené z anglického originálu: „In a movie when it’s handheld, the rhythm of the camera is totally dictated by the rhythm of the actors. I try to kinda breathe with them with the camera.“

prezrádza informáciu o melancholickom vyznení atmosféry, ale vďaka malej intenzite jej pohybu vnáša do záberu istú mieru nežnosti. Naopak v obraze, kedy Paul sedí pri motelovom bazéne so zbraňou v ruke po tom, čo takmer postrelil človeka, má ručná kamera síce tiež statický charakter, ale vďaka výraznému chveniu vnáša do scény značnú nervozitu.

Filmový kritik Kamil Fila v príspevku pre filmový mesačník Cinema recenzuje prístup k *21 gramov*: „[...] intenzívni dojem nezmernosti se přenáší i do diváckého vnímání tím, že je zviklaná naše rovnováha smyslů. [...] Zrak se začíná třást pod náporom stresu a emoci, vidění se rozmlžuje, rozpíjí v extázi i bolesti. Jsme s postavami, o nichž mnoho nevíme, a jsme také téměř „uvnitř“ nich, lapeni v cizích tělech. Nezvyklý, až nepříjemný zážitek.“<sup>50</sup>

#babel

Pomyselnú filmovú trilógiu ukončuje emotívny výlet naprieč celý svetom. *Babel* podľa Rodriga Prieta predstavuje najvzretejšie filmové dielo z trojice,<sup>51</sup> čo možno pozorovať i v detailoch použitia ručnej kamery. Opätovná technika handheldu naprieč takmer celej stopáži filmu<sup>52</sup> prichádza s vycibrenejšími pohybmi a intenzita chvenia sa mení len v závislosti od emócie scény. Iñárritu a Prieto upúšťajú od členenia sociálnych vrstiev prostredníctvom intenzity pohybu – rozdiely medzi dejovými líniami v Maroku, Japonsku a Mexiku odlišujú iné formy obrazového rozprávania. Kameraman pristupuje k zobrazovanému s väčšou intimitou, k čomu smerovalo i snímanie v predchádzajúcom filme *21 grams*.

Keď mladý Ahmed vyčkáva otcov príchod po tom, čo s bratom strelali na turistický autobus, tras ručnej kamery sa zintenzívňuje s blížiacim sa stretnutím. Obraz zachytáva Ahmedov previnilý výraz v očiach. Protizáber vychádzajúci z Ahmedovej perspektívy pri pozdrave s otcom dosahuje v scéne najväčšie chvenie. Kamera interpretuje Ahmedov strach. V nasledujúcej scéne z interiéru ich domu pri spoločnej večeri pokračuje preberanie

---

<sup>50</sup> *Cinema: filmový mesačník*. Praha: Cinema, 01.2007, 2007(2). s. 46 – 47. ISSN 1210-132X. Dostupné tiež z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:92b9cdf0-2b5f-11eb-9146-005056825209>

<sup>51</sup>BOSLEY, Rachael K. Forging Connections. In: *American Cinematographer* [online]. November 2006, s. 5 [cit. 2021-01-11]. Dostupné z: [https://theasc.com/ac\\_magazine/November2006/Babel/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/November2006/Babel/page1.html)

<sup>52</sup>IMDb. *Internet Movie Database* [online]. IMDb © 1990-2021 [cit. 2020-12-20]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/>

detského hľadiska na kameru. V momente, kedy sa malí bratia dozvedajú informáciu o úmrtí americkej turistky, kamera umiestnená spoza ramena jedného z bratov sa viac roztrasie. Emocionálny dopad obrazu na diváka podporuje i smer, ktorým sa otec pozerá na syna. Pohľad mierený k objektívu kamery podporuje pocit previnenia sa malého Yussefa. *Amores Perros*, *21 gramov* i *Babel* dosahujú využitím roztraseného obrazu, pohyblivého rámu a dlhých záberov dokumentárny štýl. V prípade filmu *Babel* je táto štylizácia najvýraznejšia práve v marockej sekvencii. Jednotlivé línie všetkých troch filmov tak akcentujú citlivosť konkrétnych udalostí na pozadí zvýšeného realistického prístupu.<sup>53</sup>

Pre natáčanie marockých scén používal Prieto kameru Arri 16SR-3, ktorá podľa jeho slov nie je úplne ergonomická – obzvlášť za použitia transfokátorov, ako v tomto prípade. Ťažisko kamery sa presúva na jej frontálnu časť. Takáto vlastnosť v kombinácii s dlhými zábermi (niekedy až 11 minút dlhými), ktoré požadoval Alejandro Iñárritu, podporili tras obrazu. Voľba transfokátoru vychádzala z režisérovej predstavy o rýchlom striedaní veľkosti záberov podľa emócie momentu danej scény.<sup>54</sup>

#biutiful

Obrazový charakter filmu *Biutiful* sa napája priamo na emócie protagonistu a jeho vnútorný emočný rytmus. Takéto napojenie možno sledovať i v scéne, kedy Maramba odchádza z bytu po spoločnej hádke s Uxbalom a snaží sa nastúpiť do auta. Roztrasená kamera sleduje jej kroky, do kompozície sa dostáva Uxbal. Pri vzájomnom dotyku sa Uxbal s ladným hlasom pokúša svoju exmanželku upokojiť. Chvenie kamery ustupuje s následným ospravedlňovaním. Pokojné tempo Uxbalových slov strieda opätovné emočné vypätie pri jeho snahe o odchod. Kamera napriek svojej statickosti nadobúda na väčšej dynamike vďaka opakovanému zvýšeniu trasu. Maramba objíma Uxbala a s ich výdychom sa obrazové tempo znova utíši. Kamera sa stáva nástrojom pre zhmotnenie intimity protagonistu.

Rytmus ručnej kamery sa v spolupráci Prieta s Iñárritu postupne vyvíjal do väčšej intimity. Rozochvené zábery pri psích zápasoch prerástli do synchronizácie s osobnými pocitmi. Prístup k dôverným momentom Octavia a Susan rozvíjali nežné momenty medzi manželským párom v Maroku a vyvrcholili v úplnú fluidnosť na smrteľnej posteli Uxbala.

---

<sup>53</sup>TIERNEY, Dolores. *New Transnationalism in Contemporary Latin American Cinemas*. Edinburg: Edinburg University Press, 2018. s. 64. ISBN 978-1-4744-3112-5

<sup>54</sup>BOSLEY, Rachael K. Forging Connections. In: *American Cinematographer* [online]. November 2006, s. 2 [cit. 2021-01-11]. Dostupné z: [https://theasc.com/ac\\_magazine/November2006/Babel/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/November2006/Babel/page1.html)



Spontánnosť a precítenie danej informácie, ktorú každá scéna nesie, konštatuje Prieto v publikácii *FilmCraft Cinematography*: „*Alejandro má rád spontánnny pocit ručnej kamery a jej účasť na scéne. Nejakto to dáva divákovi pocit, že sú skutočne a doslova postavou alebo účastníkom filmu. Alejandrova energia je naozaj intenzívna a myslím si, že ručná kamera to skvelo vizuálne tlmočí – textúra obrazu sa zhoduje s Alejandrovou energiou.*“<sup>55</sup>

### 2.2.2 Dramaturgia ohniskovej vzdialenosti

Z pohľadu pohybu kamery je dôležité zamerať sa tiež na výber ohniskovej vzdialenosti objektívov. Odlišné šírky dosahujú rôzne charaktery, a to nielen veľkosťou informácií, ktoré divákovi predávajú. Užitím širšieho ohniska môže kameraman docieľiť bližšieho kontaktu s hercom a hereckou akciou. Naopak užšia optická sústava môže podporiť voyeristický charakter.

#amoresperros

Prieto a Iñárritu priradili jednotlivým kapitolám v *Amores Perros* štylizované momenty i vďaka rozdielnej optike. Prvá kapitola často využíva snímanie širokými objektívmi, ktoré umožňujú viac prehĺbiť do ťažkej atmosféry nižšej vrstvy. Blízkosť kamery možno cítiť predovšetkým vo vypätých situáciách, napríklad pri agresívnych psích zápasoch (obr. 29), ale i v rozhovoroch, kedy narastá medzi postavami dusivá atmosféra (obr. 30). Druhá dejová rovina vychádza z najklasickejšieho uchopenia a využívanie objektívov sa rôzne strieda. Výraznejšie sa s optickou štylizáciou pracuje v prípade tretej dejovej línie. Postava Chiva, nájomného vraha, špehuje ľudí okolo seba, nasleduje svoju stratenú dcéru. Voľbou objektívov s užšou ohniskovou vzdialenosťou tak kameraman s režisérom podporujú pozorovateľský aspekt charakteru a zároveň Chiva izolujú od ostatného prostredia (obr. 31 - 32).<sup>56</sup>

<sup>55</sup> GOODRIDGE, Mike a GRIERSON, Tim. *FilmCraft Cinematography*. East Sussex: The Ilex Press Limited, 2012. s. 117. ISBN 978-1-908150-69-1 Preložené z anglického originálu: „*Alejandro likes the spontaneous feeling of handheld and the participation of the camera in a scene. It somehow makes the audience feel like they really literally are a character or a participan. [...] Alejandro's energy is really intense, and I think the handheld camera really translates that well visually—the texture of it just matches Alejandro's energy.*“

<sup>56</sup> SCHWARZ, Susanne. *Affesting the audience through motion pictures: The cinematography of ‚Amores Perros‘*. Mníchov: GRIN Verlag, 2009. eISBN: 9783640452101. Dostupné tiež z: <https://www.grin.com/document/136794>



■ obr. 29 - 30 Využitie širokouhlých objektívov vo filme *Amores Perros*



■ obr. 31 - 32 Využitie užších objektívov vo filme *Amores Perros*

#21grams

Typickou ohniskovou vzdialenosťou pri natáčaní *21 gramov* bol 40mm objektív. Prieto využil objektívy Zeiss Ultra Primes, ktoré mu umožnili dosiahnuť kýženú ostrosť a silný kontrast. Charakter týchto objektívov dovolil na kameru zachytiť všetky nuansy a nedokonalosti na tvárach hercov, čím podtrhli ich emocionálne rozhranie. Pre širšie scény využíval Prieto ohniská 32mm a 24mm. Na rozdiel od *Amores Perros* sa 16mm a 14mm objektívy uplatňujú vo filme len veľmi sporadicky, aby sa autori vyhli výraznej skreslenosti. Užšie optické sklá využíval Prieto len v momentoch snímania na dve kamery. Toto obrazové sploštenie však neodpovedalo dramaturgii príbehu, a tak počet scén snímaných viackamerovo eliminoval na minimum.<sup>57</sup>

*“Práca všetkých je zacielená na objektív a mojou zodpovednosťou je zachytiť ju a následne povýšiť.”*

- Rodrigo Prieto<sup>58</sup>

<sup>57</sup> CALHOUN, John. Heartbreak & Loss. In: *American Cinematographer* [online]. December 2003, s. 2 [cit. 2021-01-22]. Dostupné z: <https://theasc.com/magazine/dec03/cover/index.html>

<sup>58</sup> CORRIGAN, Timothy a WHITE, Patricia. *The Film Experience: An Introduction*. Boston: Bedford/St. Martin's, 2012. ISBN: 978-0-312-68170-8 Preložené z anglického originálu: „Everybody’s work is aimed at that lens and it’s my responsibility to capture everything that everybody is doing and then enhance it.“

#babel

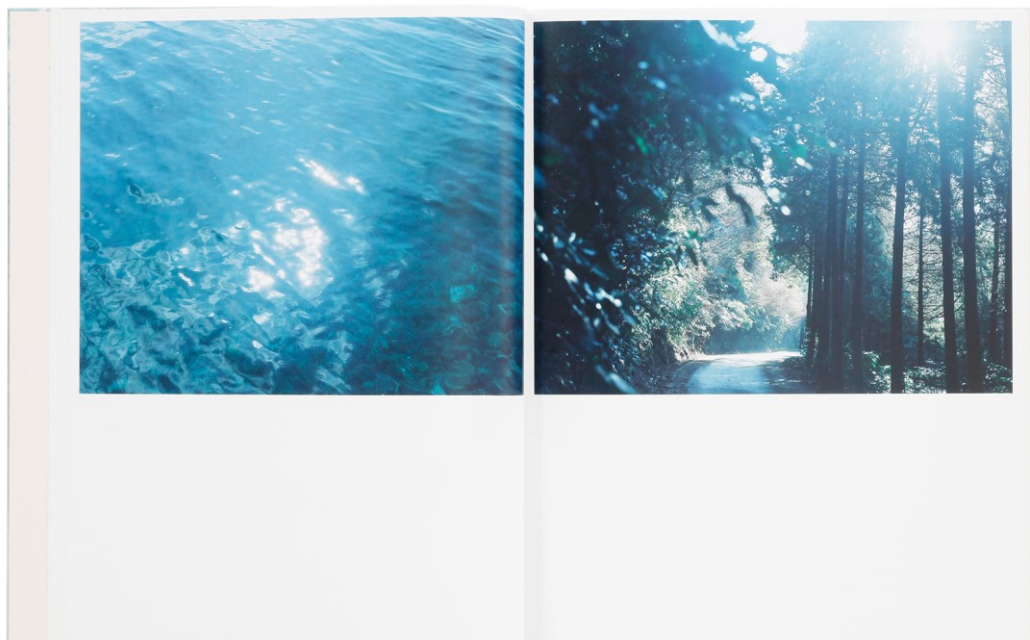
Vo filme *Babel* bola štylizácia pomocou objektívov posunutá ešte ďalej, pričom nešlo len o oddelenie jednotlivých dejových rovín ako v prípade *Amores Perros*. Rodrigo Prieto uvažoval o rozdielnom uchopení japonskej časti týkajúcej sa hluchonemej Chiko. Chiko sa svojím vrodenným handicapom vyčleňuje spomedzi ostatné postavy filmu. Jej vnímanie sveta je rozdielne. Obrazová stránka v jej prítomnosti preberá tieto odlišné emócie na seba. Abstraktnejšie vnímanie priestoru podchytáva kamera nízkym kontrastom, ktorý vychádza z inšpirácie fotografiami Rinko Kawachi (obr. 31 – 32). Alejandra Iñárritu a Rodriga Prieta ovplyvnila tiež fotografická tvorba Mony Kuhn, ktorej tvorba sa sústreďí na fragmenty ľudského tela. Fotografie detailov rúk dosahujúce veľmi nízkej hĺbky ostrosti, sa tak výrazne oddeľujú od svojho pozadia – takéto uchopenie umožňovalo Prietovi obrazovo zachytiť Chikino oddelenie od sveta, jej neschopnosť počuť. Po mnohých testoch Prieto uprednostnil pred sférickými objektívmi anamorfickú sériu C od Panavision, ktorá vniesla do filmu veľmi špecifický charakter.<sup>59</sup>

Anamorfické objektívy série C však neumožňovali dostatočne blízke priblíženie sa k hercom. Close – focus týchto objektívov sa pohyboval medzi 150 – 160 centimetrami, čo šlo proti Iñárrituovej predstave. Byť kamerou blízko hereckej akcie bolo i v tomto filme dôležitým dramaturgickým prvkom. Prieto sa túto vzdialenosť pokúšal znížiť použitím variabilných dioptero, tie však pri priblížení sa spôsobovali veľké skreslenie a tváre hercov podľa jeho slov pôsobili „príliš okrúhle a nafúknuto“. Technický poradca spoločnosti Panavision Dan Sasaki poskytol možnosť optimalizovať anamorfické objektívy rady C pre bližšie snímanie a zároveň im umožnil snímať pri otvorenej clone na hodnote T2.3, vďaka čomu Prieto dosiahol svetelnejší charakter v tmavších scénach.<sup>60</sup> Výsledkom tohto snaženia sú podmanivé mäkké obrazy zachytávajúce zblízka Chikinu izoláciu vo veľkomeste.

---

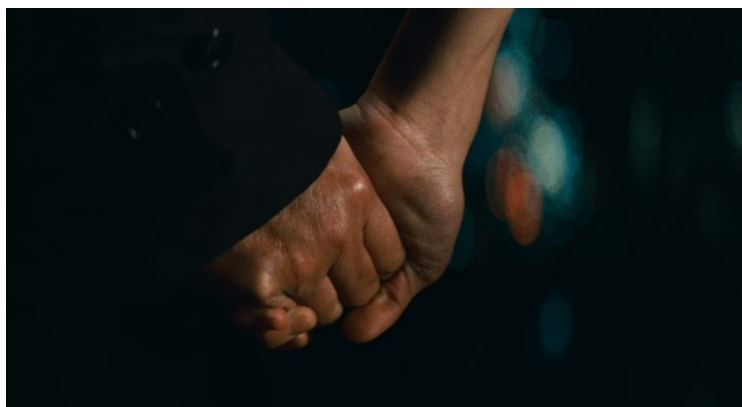
<sup>59</sup> BOSLEY, Rachael K. Forging Connections. In: *American Cinematographer* [online]. November 2006, s. 2 [cit. 2021-01-11]. Dostupné z: [https://theasc.com/ac\\_magazine/November2006/Babel/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/November2006/Babel/page1.html)

<sup>60</sup> Tamtiež, s. 3

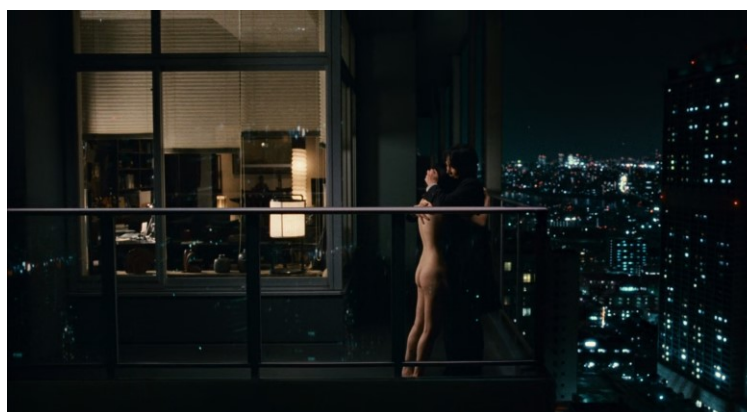


■ obr. 33 - 34 Fotografie Rinko Kawachi, ktoré sa stali inšpiráciou pre zachytenie príbehu Chiko vo filme *Babel*

Niektoré nočné scény však požadovali ešte väčšiu svetelnosť, a tak Prieto kombinuje anamorfické objektívy vo väčších detailoch (obr. 35 - 36) so sférickými objektívmi v celkoch (obr. 37). Panavision Ultra Speed MKII umožnili na ohniskových vzdialenostiach 24mm – 50mm dosiahnuť svetelnosť až T1,3. Odlišné užitie objektívov možno vypozaorovať napríklad vo svetlách veľkomesta na pozadí balkónovej scény.<sup>61</sup>



■ obr. 35 - 36 Použitie anamorfických objektívov pre bližšie zábery v japonskej rovine filmu *Babel*



■ obr. 37 Použitie sférických objektívov pre širšie zábery v japonskej rovine filmu *Babel*

---

<sup>61</sup>BOSLEY, Rachael K. Forging Connections. In: *American Cinematographer* [online]. November 2006, s. 4 [cit. 2021-01-11]. Dostupné z: [https://theasc.com/ac\\_magazine/November2006/Babel/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/November2006/Babel/page1.html)

#biutiful

Striedanie anamorfických objektívov so sférickymi využíva Prieto i v *Biutiful*. Odlišná hĺbka ostrosti a textúra obrazu umožňuje kamere nasledovať Uxbalov vývoj – od zúfalosti k akceptovaniu vlastného osudu.<sup>62</sup> Rodrigo Prieto opisuje toto užitie v súvislosti s Uxbalom v *American Cinematographers* slovami: „*Prežíva hlboko traumatizujúci okamih, takže sme pomocou rôznych techník chceli vytvoriť pocit nevyváženosti, že je zmätený a nevie, kam má ísť, alebo čo má robiť. Chceli sme vytvoriť obrázky, ktoré nie sú priame, takže sme napríklad pred objektív umiestnili rozpolený diopter, aby sme niektoré prvky v ráme rozostřili.*“<sup>63</sup>

Prieto rovnako ako v *Babel* využíva C sériu Panavision objektívov, ktoré navyše film obohacujú o špecifické svetelné flare-y v protisvetle.<sup>64</sup>

### 2.3 (de) Kompozícia ako nositeľ emócie

Optika, ktorou kameraman film zaznamenáva, na seba preberá konkrétne hľadisko. Uhol, pomer strán i perspektíva spoločne vytvárajú unikátnu kompozíciu, ktorú možno používať ako ďalší výrazový prostriedok.

Zo všeobecného hľadiska je „trilógia smrti“ (*Amores Perros*, *21 gramov* a *Babel*) kompozične uchopená relatívne konvenčne. Formát 1.85:1 za použitia klasických objektívov zachytáva realistický pohľad na príbeh, v ktorom sa divák sústreďí na vzťahy postáv. Prestrihávanie sa medzi rôznymi šírkami záberov vytvára vlastný rytmus, ktorý sa odvíja podľa dramaturgie deja. Ozvláštnením sú však niektoré štylistické prvky, ktorými autori akcentujú konkrétne situácie či emócie.

---

<sup>62</sup>GOODRIDGE, Mike a GRIERSON, Tim. *FilmCraft Cinematography*. East Sussex: The Ilex Press Limited, 2012. s. 132. ISBN 978-1-908150-69-1

<sup>63</sup>BOSLEY, Rachael K. Forging Connections. In: *American Cinematographer* [online]. November 2006, s. 33-34 [cit. 2021-01-11]. Dostupné z: [https://theasc.com/ac\\_magazine/November2006/Babel/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/November2006/Babel/page1.html) Preložené z anglického originálu: „*He is going through a deeply traumatic moment, so we wanted to use different techniques to create the sense that things are out of balance, that he’s confused and doesn’t know where to go or what to do. We wanted to create images that weren’t straightforward, so we would, for example, pass split diopters in front of the lens to defocus some elements in the frame.*“

<sup>64</sup>GOODRIDGE, Mike a GRIERSON, Tim. *FilmCraft Cinematography*. East Sussex: The Ilex Press Limited, 2012. s. 132 ISBN 978-1-908150-69-1

#amoresperros

Štýlotvorným prvkom vo filme *Amores Perros* sa stalo komponovanie obrazu v podhlade. Perspektíva odpovedajúca psiemu pohľadu sa objavuje vo všetkých troch príbehových rovinách. Rodrigo Prieto týmto uhlom pohľadu nezachytáva len momenty, v ktorých figuruje psí charakter (obr. 38 – 39) – ako napríklad u samotných psích zápasoch. Nízku pozíciu kamery používa Prieto i pre reflektovanie animálneho správania, ktorého sa vo vypätých situáciách dopúšťajú hlavné postavy.



■ obr. 38 Snímanie v podhlade pri psích zápasoch v *Amores Perros*



■ obr. 38 Podhľad z psej perspektívy naznačujúci zatúlanie psa Cofiho vo filme *Amores Perros*

Keď sa v druhom príbehu Daniel vracia z práce a nachádza podlahu chodby rozbitú, v agresii začína búšiť na kúpeľňové dvere, za ktorými je Valéria zamknutá. Kamera umiestnená pri diere v zemi na seba preberá nielen potenciálne hľadisko strateného psa

(obr. 39), ale rovnako tak akcentuje emóciu zlosti, s ktorou Daniel reaguje na svoju partnerku. Ostrý krik a výrazná gestikulácia vytvára paralelu medzi psími zápasmi z prvej príbehovej roviny.



■ obr. 39 Podhľad z miesta rozbitej podlahy, ktorý akcentuje animálne správanie vo filme *Amores Perros*

Na otázku v interview *The Talks* ktorú z emócií je najťažšie zachytiť vizuálne, Prieto odpovedá: „*Samota je pomerne ľahká, hnev, strach, vzrušenie; všetko to sú emócie, ktoré sa dajú ľahko vyvolať obrazom. Myslím si, že hanba je skutočne ťažká emócia, pretože aj napriek hereckému stvárneniu je to z pohľadu kamery zaujímavá výzva.*“<sup>65</sup>

#21grams

Pre podporenie emocionálneho stavu sa Rodrigo Prieto v *21 gramoch* rozhodol snímať pocitovo vypäté situácie v čiastočných dekompozíciách. Tragédia, ktorá postihla Cristinu, formovala jej postupný vnútorný rozklad. Pri natáčaní kúpeľňovej scény, kde Cristina berie drogy, sa Prieto rozhodol podporiť jej zúfalosť kompozíciou záberu. Priestor sprchy, z ktorej kamera sleduje Cristinu, vytvára v obraze vnútorný rám, ktorý ešte väčšmi izoluje postavu. Prietovi sa zároveň otvorila možnosť viac pracovať s priestorom vzniknutým na hornej a spodnej strane záberu. Túto možnosť využil postavením kamery vyššie, čím v zábere dosiahol dekompozíciu (obr. 40). Pre *American Cinematographers* vysvetlil, že takýto postoj mu umožnil zvýšiť dojem jej izolácie v nepriateľskom prostredí. Obdobnú kompozíciu využil

<sup>65</sup>CORRIGAN, Timothy a WHITE, Patricia. *The Film Experience: An Introduction*. Boston: Bedford/St. Martin's, 2012. ISBN: 978-0-312-68170-8



Prieto i v scéně v spálni, kedy sa Cristina pokúša dovolať svojmu drogovému dílerovi (obr. 41). V širokom zábere sa Cristina javí malá a osamelá.<sup>66</sup>



■ obr. 40 Dekompozícia podtrhujúca Cristininu izoláciu vo filme *21 gramov*



■ obr. 41 Dekompozícia Cristiny v celku spálne vo filme *21 gramov*

*#babel*

*Babel* je z pohľadu formy vystavaný veľmi členito. Odlišnosti ako užitie rôznych objektívov alebo odchyľne svetlo či formát, ktorým sa venujú nasledujúce kapitoly, priradujú každej príbehovej rovine špecifický charakter. Z pohľadu kompozície ide preto o zaužívanejšie pojmá – Prieto sa vyhýba výrazným dekompozíciám alebo rakurzom, čím divákovi pomáha uľahčiť čitateľnosť prelínajúcich sa rovín. Kamera najčastejšie nahliada na priestor z úrovne očí a občas na seba preberá hľadisko konkrétnej postavy – ako napríklad v barovej sekvencii, kde hluchonemá Chico prúdi tanečným parketom. Pohyb kamery sa napája

---

<sup>66</sup> CALHOUN, John. Heartbreak & Loss. In: *American Cinematographer* [online]. December 2003, s. 2 [cit. 2021-01-22]. Dostupné z: <https://theasc.com/magazine/dec03/cover/index.html>

na zreteľný pohyb jej očí (obr. 42) a v kombinácii s ručnou kamerou podtrháva subjektívny dojem z momentu (obr. 43).



■ obr. 42 - 43 Preberanie subjektívneho hľadiska na kameru v japonskej rovine filmu *Babel*

Rozdiel v obrazovej reči nastal i vo vzťahu medzi zvolenými objektívmi a formátom. Napriek tomu, že film *Babel* využíva pre jednu zo štyroch sekvencií anamorfické objektívy, výsledný formát si udržuje pomer strán 1.85:1. Prelínanie príbehmi si tak bez ohľadu na zvolenú techniku udržuje rovnaký formát. Vo filme *Beautiful* zaujal Prieto s lňárrituom rozdielnu úvahu.

*#beautiful*

Už pri prvých rozhovoroch nad scenárom boli tvorcovia rozhodnutí akcentovať Uxbalov mentálny prechod z nervózneho človeka ovládaného svojou chorobou k vyrovnanej osobnosti zmierenej sa so svojím osudom. Prieto sa pre toto emocionálne stvárnenie pohrával s myšlienkou prechádzať z užších kompozícií do širších, čo neskôr posunul

ešte ďalej v úvahách o rozdielnych pomeroch strán. Popri testovaní sa tvorcom zapáčil prechod z formátu 1.85:1 do šírky 2.40:1. Aby prechod pôsobil dostatočne plynulo, ešte pred prepnutím sa do širšieho formátu začal Prieto využívať anamorfické objektívy s orezom pre ostávajúci 1.85:1 formát. Anamorfické šošovky podtrhli izolovanosť a zúfalstvo, v ktorom sa Uxbal po smrti čínskych pracovníkov ocitá. K samotnému prechodu na pomer 2.40:1 využil Prieto pohyb žeriavu na plážovej scéne, kedy more vyplavuje na piesok mŕtve telá. Prieto si zároveň uvedomuje, že prechod formátov môže byť pre bežného diváka nepostrehnuteľný. Ide však ale o emóciu, ktorú zrazu širší formát vyzdvihuje.<sup>67</sup>

### 2.3.1 Zrkadlo ako vnútorný rám

#amoresperros

Vizuálne rozprávanie pomocou zrkadiel načas Rodrigo Prieto už v prvom zo zmienovaných filmov. Kompozícia cez odrazné plochy v *Amores Perros* dopomáha kameramanovi a režisérovi stavať zobrazovanú scénu v širšom kontexte. V momente, kedy sa Octavio bozkáva s partnerkou svojho brata, sníma kamera scénu cez zrkadlo v izbe (obr. 44). Vášnivá akcia sa odohráva uprostred záberu orámovaná fotografiami prilepenými na zrkadle. Fotografie páru s dieťaťom, zaľúbená momentka či snímka bratov pri šarvátke – v jedinom momente lňárritu s Prietom akcentujú komplikovaný vzťah, v ktorom sa postavy nachádzajú.



■ obr. 44 Komponovanie cez zrkadlo v príbehovej rovine Octavia a Susan vo filme *Amores Perros*

<sup>67</sup> B, Benjamin. Letting Go. *American Cinematographer*. 2011, vol. 91, č. 1. s. 32-33. ISSN 0002-7928

V inom prípade funguje zrkadlo ako priestor pre zdramatizovanie. Keď sa brat Ramiro zastaví z práce priamo v kúpeľni (obr. 45), zvuková stopa prezrádza prítomnosť ďalšej postavy v sprche. Kým sa Ramiro obracia k sprche a s kovovou tyčou útočí na osobu schovanú za závesom (obr. 46), kamera ponecháva akciu odohrať v odraze zrkadla (obr. 47). Obraz sa strháva v pohybe spolu so strhujúcim sa závesom, ktorý odhaľuje zraneného Octavia, a podporuje tak dynamiku situácie (obr. 48).



■ obr. 45 - 48 Snímanie cez zrkadlo pre podporenie dynamiky pohybu vo filme *Amores Perros*



■ obr. 49 - 50 Zobrazenie scény normálne a za použitia zrkadla vo filme *21 gramov*

#21grams

Zdynamizovanie akcie prostredníctvom zrkadiel využíva Prieto i vo filme *21 gramov*. Ako zaznelo v predošlej kapitole 2.2 Pohyb a potreba strihu, Paulova kúpeľňová scéna

s cigaretou (obr. 49 – 50) sa pomocou odrazu v zrkadle javí precíznejšia. Zároveň podobne ako v *Amores Perros* sú na zrkadle prilepené fotografie. Detské postavy na niekoľkých snímkach podtrhávajú napätie medzi Paulom a jeho partnerkou, ktorých snaha o počatie dieťaťa je stredom konfliktov.



■ obr. 51 - 56 Vnútrozáberová montáž s využitím rámu zrkadla vo filme *Biutiful*

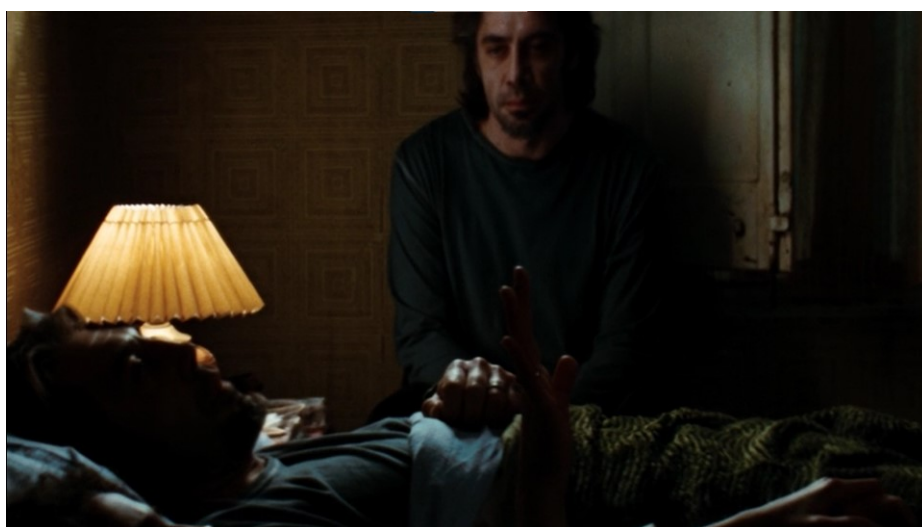
#biutiful

Významový presah nesie kompozícia skrz zrkadlo i v *Biutiful*. Uxbal sa na návšteve necháva liečiť svojou známou. Keď kamera prešvenkuje z kuchyne do obývacej izby prostredníctvom zrkadla, utrápeného Uxbala zatieni jeho kamarátka, ktorá zo zrkadlovej skrinky vyberá medicínu (obr. 51 – 53). Z polocelku sa tak vďaka pohybu bez strihu vo vnútri záberu stáva detail. Odchodom ženy od zrkadla sa opäť záber rozširuje. Vnútorňý rám, ktorý kompozícia zrkadlovej skrinky s liekmi vytvára, skľučuje Uxbalovu osobnosť – zvyšok jeho života bude limitovaný lekárskymi medikamentmi (obr. 54 – 56).

Iñárritu s Prietom sa pomocou zrkadiel či reflexných plôch rozhodli zachytiť duchovný prerod Uxbalovej postavy. S jeho blížiacou sa smrťou sa prostredníctvom odrazov oddeľuje Uxbalove duchovné ja od jeho fyzickej schránky. Keď v izbe počíta svoje finančné úspory, odraz jeho tváre v malom zrkadle sleduje samého seba,<sup>68</sup> čím vzniká rozhovor naprieč dvoma svetmi tak, ako v prípade jeho rozhovorov so zosnulými ľuďmi v úvode filmu (obr. 57). Rodrigo Prieto pre *American Cinematographer* komentuje využitie zrkadiel: „Uxbal nahliada do inej dimenzie; je to jeho dar. Prehľadili sme to v poslednom zábere, ktorý je dokonalým zrkadlovým záberom.“<sup>69</sup>



■ obr. 57 Uxbalov rozhovor naprieč dvoma dimenziami pomocou odrazu zrkadla vo filme *Beautiful*



■ obr. 58 Uxbalova duša nahliadajúca na jeho mŕtve telo v odraze zrkadla vo filme *Beautiful*

<sup>68</sup> TIERNEY, Dolores. *New Transnationalism in Contemporary Latin American Cinemas*. Edinburg: Edinburg University Press, 2018. s. 60. ISBN 978-1-4744-3112-5

<sup>69</sup> B, Benjamin. Letting Go. *American Cinematographer*. 2011, vol. 91, č. 1. s. 41. ISSN 0002-7928

Jedna zo záverečných scén, kedy Uxbal leží na smrteľnej posteli so svojou dcérou a vedie dôverný rozhovor, vrcholí pohybom kamery na zrkadlo v izbe. Uxbalova duša, ktorá práve opustila jeho fyzické telo, sedí pri posteli a ticho sleduje svoje nevládne telo. Metafora, ktorú zrkadlo tlmočí, uzatvára príbehovú elipsu a posúva diváka k finálnej transcendentálnej sekvencii.

## 2.4 Realizmus vo svietení

*„Svetlo je energia, emócia je energia. Preto sa často snažím využiť energiu osvetlenia na prenos emocionálnych stavov.“*

- Rodrigo Prieto<sup>70</sup>

Využívanie ručnej kamery v takmer neustálom pohybe prináša veľkú výzvu pre zasvetenie scény. Prietov dvorný gaffer, Robert Baumgartner, v interview pre *Film Lighting Talks With Hollywoods Cinematographers And Gaffers* popisuje prácu na spoločných filmoch: *„Práca s Rodrigom Prietom (ASC, MSC) bola jedným z vrcholov mojej kariéry ako gaffera. Mnohé z tých filmov, na ktorých sme pracovali, boli prevažne z ruky, čo môže predstavovať množstvo príležitostí a výziev z hľadiska osvetlenia. Vďaka slobode pohybu a organickej povahe tohto štýlu sa často stretávame s veľmi širokou a meniacou sa líniou rámu. Aby sme sa prispôbili tejto realite, svetelná schéma odpovedá tomu, koľko miesta mám nad a pod rámom.“*<sup>71</sup>

#amores perros

Skrz obmedzený priestor volí Prieto v *Amores Perros* naturalistickejší spôsob svietenia, kedy svetlo vychádza z miest s reálnym svetelným zdrojom. Súčasťou mizanscény v interiéroch je tak často svetlo z reálneho zdroja, ktoré dopĺňa hlavný svetelný prúd

---

<sup>70</sup>CORRIGAN, Timothy a WHITE, Patricia. *The Film Experience: An Introduction*. Boston: Bedford/St. Martin's, 2012. ISBN: 978-0-312-68170-8 Preložené z anglického originálu: *„Light is energy and emotion is energy. So, I often try to utilize the energy of lighting to transmit emotional states.“*

<sup>71</sup>MALKIEWICZ, Kris. *Film Lighting. Talks with Hollywood's Cinematographers and Gaffers*. New York: Prentice Hall Press, 2012. s. 60. ISBN 978-1-4391-6906-3 Preložené z anglického originálu: *„Working with Rodrigo Prieto [ASC, MSC] has been one of the highlights of my career as a gaffer. Many of those films we have worked on have been predominantly handheld, which can present numerous opportunities and challenges in terms of lighting. With the freedom of movement and organic nature of this style, much of the time you are dealing with a very wide and changing frame line. To accommodate this reality, the lighting scheme becomes about how much room for lights do I have above the frame and below the frame.“*

prichádzajúci z exteriéru (obr. 59). Väčší expozičný kontrast uplatňuje Prieto v prvej a tretej dejovej rovine. Tmavšie interiéry dokresľuje ostré svetlo z prítomného zdroju, čím vznikajú ostré tieň (obr. 60). Charakter svetla je výrazne určený mizanscénou. Valeriina druhá lúnia pracuje s mäkkším osvetlením (obr. 61), ktoré sa vývojom udalostí postupne zostruje.



■ obr. 59 Priznaný svetelný zdroj v príbehovej línii El Chiva vo filme *Amores Perros*



■ obr. 60 Využitie ostrých tieňov v Octaviovom príbehu vo filme *Amores Perros*



■ obr. 61 Makké osvetlenie vo Valeriinej časti filmu *Amores Perros*



Priestor nového bytu s veľkými oknami umožňuje pracovať s väčším expozičným rozsahom a predmety vyššej odrazivosti do príbehu vnášajú ešte svetlejší charakter. Ako Valéria prechádza zdravotnými komplikáciami, svetlo dopadajúce do bytu čoraz viac klesá a vytvára spoza žalúzií výraznejšie tieň.

Prieto priznáva, že v denných scénach nezvykne používať doplnkové svetlo. V prípade niektorých nočných scén môže byť z dôvodu kontrastnejšej filmovej suroviny potrebné dodať do scény aspoň odrazené doplnkové svetlo, napríklad prostredníctvom rámu s napnutým bleached muslin alebo UltraBounce. Vo všeobecnosti však Prieto zastáva názor, že pokiaľ v scéne figuruje zdroj svetla (doplnený napríklad o rozptýlené svetlo z exteriéru), nie je potrebné dodávať do tieňov ďalšie svetlo s neopodstatneným zdrojom.<sup>72</sup>

Svetelnosť scény Prietovi určujú jej obmedzenia. V interview pre *Film Lighting Talks with Hollywood Cinematographers and Gaffers* hovorí: „Vždy hľadám obmedzenia a príležitosti. Snažím sa vypozerovať oblasti, kde nemôžem umiestniť osvetlenie, a to nielen na určitý záber, ale aj počas pokrytia scény. Vopred sa snažím vedieť, aké uhly budeme natáčať, čo pokryje rám a čo bude mimo neho, a na základe toho odvodzujem dostupné možnosti. Snažím sa získať čo najviac informácií zo spolupráce s režisérom, aby som si to mohol vopred napláňovať a aby som mal svetelnú stratégiu. Aby som sa nevystavil tomu, že sa dostanem do kúta, čo sa mi stalo mnohokrát. Potom viem - OK, moje možnosti sú, povedzme, svetlo cez toto okno alebo z tej budovy tam hore, alebo tento stĺp, kde môžem skryť svetlo. Takže začnem hľadať všetky príležitosti v rámci obmedzení vyplývajúce z toho, čo vidí kamera. Snažím sa byť veľmi praktický.“<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> MALKIEWICZ, Kris. *Film Lighting. Talks with Hollywood's Cinematographers and Gaffers*. New York: Prentice Hall Press, 2012. s. 189. ISBN 978-1-4391-6906-3

<sup>73</sup> Tamtiež, s. 348. Preložené z anglického originálu: „I always look for the limitations and opportunities. I try to learn which will be the areas where I can't place lighting, not only on a certain shot but during the coverage of the scene. I try to know in advance what angles we will shoot, what will be in frame for the coverage, and what will be out of frame, and from there I deduce the opportunities I have. I try to get as much information as I can collaborating with the director, so that I can plan ahead and have a lighting strategy to avoid paiting myself into a corner, which has happened to me many times. Then I know, OK, my opportunities are, say, to light through this window or from that building over there, or this column where I can hide a light. So I start looking for all the opportunities within the limitation imposed by what the camera sees. I try to be very practical.“

#21grams

Pri príprave *21 gramov* vychádzal Prieto v reálnych lokáciách z praktickosti. Aby sa ručná kamera mohla pohybovať priestorom bez väčších obmedzení, bolo potrebné vytvoriť flexibilnú svetelnú scénu. Prieto so svojim gafferom Robertom Baumgartnerom vytvorili rôzne zlepšováky na kontrolovanie svetelného toku najčastejšie používaných svetiel Kino Flo, ako i ich ručnú verziu, s ktorou bolo naprieč scénou možné hýbať spoločne s kamerou a hercami.<sup>74</sup>

Dramaturgicky vychádza sviatenie *21 gramov* z obdobných princípov ako v prípade *Amores Perros*. Smer hlavného svetla určuje priznaný svetelný zdroj a doplnkové svetlo sa bez racionálneho odôvodnenia vo filme neobjavuje. Namiesto toho, aby v nočnej scéne, kedy Cristina telefonuje Paulovi, prichádzalo na pozadie záberu ambientné svetlo z ulice, Iñárritu s Prietom nechávajú postavu Mary rozsvietiť ďalšiu lampičku, čím záber získa hĺbku s priznaným zdrojom svetla (obr. 62 - 63).



■ obr. 62 – 63 Priznávanie svetelného zdroja pri nočnej scéne vo filme *21 gramov*

<sup>74</sup> CALHOUN, John. Heartbreak & Loss. In: *American Cinematographer* [online]. December 2003, s. 2 [cit. 2021-01-22]. Dostupné z: <https://theasc.com/magazine/dec03/cover/index.html>

Kamera sa divákovi vždy snaží ponúknuť racionálne odôvodnenie smeru svetla – napríklad rakurzom alebo pohybom.

Prieto pri premýšľaní nad zasvietením *21 gramov* vždy najskôr vychádzal z reality, až potom do scény vkladal dramaturgické prvky. Vo fáze preprodukcie skúmal spoločne s Iñárrituom zasvietenie rôznych typov priestorov – od intenzity až po farebnosť svetla, aby bolo zrejmé, aké hranice pre štylizáciu svietenia existujú. V nemocničnej scéne, kedy sa Cristina dozvedá o tragických udalostiach, upravil Prieto farebnosť reálnych lúčov do svetlozelených odtieňov (obr. 64).<sup>75</sup>



■ obr. 64 Nemocničné lampy upravené do svetlozelených odtieňov vo filme *21 gramov*



■ obr. 65 Svetelná atmosféra v kostole vo filme *21 gramov*

---

<sup>75</sup> CALHOUN, John. Heartbreak & Loss. In: *American Cinematographer* [online]. December 2003, s. 2 [cit. 2021-01-22]. Dostupné z: <https://theasc.com/magazine/dec03/cover/index.html>

Energia svetla je pre Prieta dôležitou metaforou pre emócie. Pomocou osvetlenia je možné reprodukovať emočné stavy a prenášať ich na diváka.<sup>76</sup> Emotívny vývoj postáv *21 gramov* preto podliehal zmenám aj v tonalite farieb. Napríklad Jackova rovina dosahuje výraznú štylizáciu v kostolnej scéne, kedy svetelná atmosféra dosahuje silný náboženský charakter užitím fólie Rosco Soft Frost. Energia svetla tak transformuje Jackov pocit viery, jeho dojem o životnom poslaní (obr. 65).<sup>77</sup>

Vzhľadom na ručnú kameru Prieto so svojim osvetľovačom Robertom Baumgartnerom často využívali svetlá Kino Flo. Vďaka ich variabilnosti a ľahkej váhe sa stali praktickým nástrojom pre mäkké svietenie, ktoré bolo možné pľhotovo presúvať podľa potreby.<sup>78</sup>

#babel

Natáčanie filmu *Babel*, ktoré prebiehalo na troch kontinentoch, vytvorilo rôzne podmienky pre jednotlivé roviny. Pre zachytenie realistického charakteru svetla je pre Prieta najdôležitejšie pochopiť, ako sa v danom prostredí správa. Pri obhliadkach mexickej púšte, kde Iñárritu s Prietom plánovali natáčanie scény prechodu cez hranice a následný útek, vzišiel z priestoru špecifický svetelný charakter. Intenzita svetla v nočných scénach má ambientnú povahu aj napriek tomu, že ľudské oko nevidí reálny svetelný zdroj. Túto atmosféru sa Prieto snažil vložiť aj do filmu.<sup>79</sup>

Prechod hranicami nebolo možné natočiť na reálnych hraniciach, preto tento priestor tvorcovia fingovali uprostred Mexika. Umelé hranice dovolili Prietovi umiestniť vlastné pouličné lampy a vytvoriť rozdielny charakter dvoch krajín pomocou odlišnej farebnej svetelnosti. Umiestnením lúč po oboch stranách hraníc s rozdielnymi svetelnými zdrojmi umožnilo podporiť kontrast medzi dvoma krajinami. Mexickú stranu osvetľujú ortuťové

---

<sup>76</sup> CORRIGAN, Timothy a WHITE, Patricia. *The Film Experience: An Introduction*. Boston: Bedford/St. Martin's, 2012. ISBN: 978-0-312-68170-8

<sup>77</sup> CALHOUN, John. Heartbreak & Loss. In: *American Cinematographer* [online]. December 2003, s. 2 [cit. 2021-01-22]. Dostupné z: <https://theasc.com/magazine/dec03/cover/index.html>

<sup>78</sup> MALKIEWICZ, Kris. *Film Lighting*. Talks with Hollywood's Cinematographers and Gaffers. New York: Prentice Hall Press, 2012. s. 60. ISBN 978-1-4391-6906-3

<sup>79</sup>Tamtiež, s. 367

lampy, americkú stranu sodíkové. Takáto kombinácia navyše zmenila odtieň prechádzajúceho auta – s meniacou sa farbou sa mení i charakter scény.<sup>80</sup>

Marocká atmosféra ťaživej prašnej krajiny potláča svetelnú expozíciu s vývojom deja. Vďaka chronológii príbehu je takáto premena čitateľnejšia ako v predošliých filmoch. Zasadenie udalosti streľby v autobuse do prvej polovice dňa umožnilo Prietovi a Lňárritu rozvíjať nadchádzajúcu melanchóliu úpadkom svetla k večerným hodinám. Vďaka autentickým lokalitám marockých domov, v ktorých interiéroch sa časť dejú filmu odohráva, preniká do obrazu vyšší kontrast. Budovy s malými oknami prepúšťajú do vnútra izieb málo svetla, čím vzniká väčší jasový rozdiel medzi osvetlenými časťami a tieňmi (obr. 66). Svetlo a tma sa tak stávajú metaforou pre jediné dve možné východiská situácie.



■ obr. 66 Kontrast v interiéroových scénach marockej línie Richarda a Susan vo filme *Babel*

Aby v interiéroových scénach dostali herci do očí svetlo, bolo pre Prieta podstatné dodržať prirodzený charakter akýchkoľvek použitých lánip. Pri obhliadkach vyzozoroval, ako sa dopadajúce svetlo oknami odráža od podlahy. Preto intenzitu dopadajúceho svetla zvýšili umiestnením 6K Par reflektoru čo najbližšie oknu z exteriéru doplnené o odrazené svetlo z rámu s bleached muslin smerujúcim na strop. Spodné svetlo vytvorili štyri Arri Sky Panely s veľmi nízkou intenzitou.<sup>81</sup>

<sup>80</sup> MALKIEWICZ, Kris. *Film Lighting*. Talks with Hollywood's Cinematographers and Gaffers. New York: Prentice Hall Press, 2012. s. 343 ISBN 978-1-4391-6906-3

<sup>81</sup> BOSLEY, Rachael K. Forging Connections. In: *American Cinematographer* [online]. November 2006, s. 2 [cit. 2021-01-11]. Dostupné z: [https://theasc.com/ac\\_magazine/November2006/Babel/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/November2006/Babel/page1.html)

Japonská línia vnáša do filmu najväčšiu štylizáciu, a to nielen anamorfickými objektívmi, ale i uplatnenými svetelnými postupmi. Profil Tokia ako mesta, ktoré nikdy nespí, dopĺňajú diskotékové scény. Blikajúce svetlá odpovedajúce popkultúrnemu charakteru vnášajú do príbehu techniku pripomínajúcu stopmotion. Pomocou rôznych farieb sa slučkou napájajú na záverečnú scénu dejovej línie. Na pozadí balkónového rozhovoru sa pohybujú a blikajú reálne svetlá mesta.

Svietenie poslednej príbehovej časti je veľmi sofistikované. Mäkké svetlo využívajúce teplé odtiene v kontraste s chladnými predstavuje najkonvenčnejšiu svetelnú dramaturgiu, vďaka čomu sa ešte väčšmi vymedzuje ostatným príbehovým častiam. Na rozdiel od chudobného Mexika a Maroka predstavuje Japonsko pokrokový svet, surovosť jeho zobrazenia je preto oproti ostatným trochu utlmená.

#biutiful

Väčšiu štylizovanosť rozbieha v súvislosti so svietením Prieto i vo filme Biutiful. Alejandro González Iñárritu túto sofistikovanosť chápe vo vzájomnom vzťahu k príbehu: „*Vizuálna gramatika tohto filmu bola veľmi jemná a prepracovaná, pretože musela kombinovať sociálny, fyzický, metafyzický a hyperrealistický prístup. Pre mňa je Biutiful bezkonkurenčne najlyrickejším a najpoetickejším Rodrigovým dielom. Realisticky a metaforicky našiel svetlo na čo najtmavších miestach. V priebehu rokov sme si s Rodrigom vytvorili komunikačnú úroveň, ktorá je nielen efektívna a veľmi produktívna, ale aj veľmi hlboká. Preskočíme všetky tie veci, ktorými si obvykle musíte prejsť, keď s niekým začnete spolupracovať. Ideme priamo k DNA.*“<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> B, Benjamin. Letting Go. American Cinematographer. 2011, vol. 91, č. 1. s. 38. ISSN 0002-7928 Preložené z anglického originálu: „*The visual grammar of this film was very delicate and sophisticated because it had to combine the social, the physical, the metaphysical and a hyper-realistic approach. To me, Biutiful is by far Rodrigo's most lyrical and poetic work. Realistically and metaphorically, he found light in the darkest places possible. Over the years, Rodrigo and I have developed a communication level that is not only effective and very productive, but also very profound. We skip all those things that you normally have to go through when you start collaborating with someone. We just go straight to the DNA.*“

Štylizované osvetlenie, ktoré ale vždy vychádza zo skutočných zdrojov, použil Rodrigo Prieto pre zdôraznenie atmosféry v inak naturalistickom uchopení. Podľa jeho slov tak takéto scény podporili súlad divákových myšlienok s Uxbalovými.<sup>83</sup>

Film *Beautiful* spomedzi všetkých filmov vzájomnej produkcie Prieta a Iñárritu najvýraznejšie pracuje so svetelnou farebnosťou. Teplé žlté odtiene v rodinných chvíľach striedajú chladné modrozelené momenty z nemocničného alebo pouličného prostredia (obr. 67 – 68) a vytvárajú tak emocionálnu jazdu naprieč Uxbalovými poslednými dňami života.



■ obr. 67 Využívanie teplých odtieňov vo filme *Beautiful*



■ obr. 68 Chladné odtiene pre melancholické momenty vo filme *Beautiful*

Pre snímanie exteriérových scén vychádzal Prieto z dôkladnej štúdie svetla v prostredí. Aby sa eliminovalo umelé svetlo, snažil sa vychádzať z reálnych atmosfér daného času.

---

<sup>83</sup> B, Benjamin. Letting Go. *American Cinematographer*. 2011, vol. 91, č. 1. s. 32. ISSN 0002-7928

Intenzitu a farebnosť svetla určuje samotná lokácia – Prieto využíva odrazené svetlo od predmetov v scéne. Jemný teplý charakter môže postava získať napríklad odrazom slnečných lúčov od tehlovej steny. Pre zvýraznenie svetla v očiach boli vo filme využívané odrazné dosky.<sup>84</sup> Napriek značnej štylizácii Prieto stále udržuje myšlienku naturalistického svietenia a smer a intenzita svetla vždy vychádza na základe logických možných zdrojov.<sup>85</sup>

## 2.5 Farebnosť

Formou svietenia a voľbou svetelných zdrojov ovplyvnili Prieto a Iñárritu samotnú farebnosť spoločných filmových diel. Ako dokladajú obrazové ukážky z predošlej kapitoly, výrazná farebná štylizácia vychádza zo spojenia svetla s mizanscénou a kostýmami. Každé dielo má svoju tonálnu paletu, ktorá vychádza z emocionálneho rozpoloženia postáv a zo situácií, v ktorých sa nachádzajú. Farby konkrétnych filmov sa vyvíjajú na úrovni odtieňov alebo sýtosti, čím budujú vlastný dramaturgický jazyk.

#amoresperros

Inšpirácia fotografickými prácami Nan Goldin ovplyvnila *Amores Perros* i po farebnej stránke.<sup>86</sup> Tri príbehy mimo ostatných formálnych prvkov rozlišuje režisér s kameramanom i podľa prevládajúcich farieb – v Octaviovom príbehu prevláda zelená farba (obr. 69), druhej časti s Valériou dominuje biela farba (obr. 70) a El Chivo je spájaný so žltými odtieňmi (obr. 71).<sup>87</sup>

Zaujímavé je i nahliadanie na celkové farebné spektrum, ktoré každá rovina ponúka. Mizanscéna príbehovej roviny Valérie je veľmi elegantná. Uhladená farebnosť v monotónnych farbách škatuľkuje snobský život. Prevažne pastelové farby, ktoré sa objavujú i v kostýmoch, postupne utláčajú protagonistku do pozadia. Predtým atraktívna

---

<sup>84</sup> B, Benjamin. Letting Go. *American Cinematographer*. 2011, vol. 91, č. 1. s. 39. ISSN 0002-7928

<sup>85</sup> Tamtiež

<sup>86</sup> FILMMAKER MAGAZINE. Humane Society. In: *Filmmaker Magazine* [online]. ©2021 [cit. 2020-12-02]. Dostupné z: [https://filmmakermagazine.com/archives/issues/winter2001/features/humane\\_society.php](https://filmmakermagazine.com/archives/issues/winter2001/features/humane_society.php)

<sup>87</sup> SLEZÁKOVÁ, Barbora. Alejandro González Iñárritu: emoce v každém záběru. In: *25fps* [online]. Apr 25, 2011 [cit. 2020-12-20]. s. 7. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/alejandro-gonzalez-inarritu-emoce-v-kazdem-zaberu/>



a vyzývavá modelka pozvoľne splýva s prostredím, ktoré je kvôli invalidnému vozíčku jej osobným väzením.



■ obr. 69 Prevaha zelených odtieňov v Octaviovom príbehu v *Amores Perros*



■ obr. 70 Biele odtiene prevažujúce v príbehu Valérie vo filme *Amores Perros*



■ obr. 71 Štylizovanie v žltých odtieňoch v príbehu El Chiva vo filme *Amores Perros*

Odlišný prístup volia tvorcovia pri ostatných rovinách. Octaviov príbeh hýri pestrými farbami doplnenými o výraznú patinu. Takáto farebnosť môže podtrhávať mladý charakter postavy. Energická farebnosť vyvoláva množstvo emócií, v ktorých sa samotný hrdina nerozumie, ale tiež ponúka čítať v týchto farbách všetky životné možnosti, ktorým sa Octavio vystavuje. Prístup k farbám je v príbehu El Chiva potlačený. Pestrosť farieb ustupuje a prechádza do menej satureovaných odtieňov. Postavu obkľučuje priestor, ktorý odráža plynutie času v Chievovom živote a tmavé tóny reflektujú jeho nekalé činy z minulosti. Obzvlášť výrazný farebný kontrast vzniká pri Chivovej návšteve bytu svojej dcéry. Už pri vstupe do bytu postavu obkľúčia všetky základné farby – takáto schéma môže predznamenať nový začiatok, do ktorého El Chivo práve vykročil.

#21grams

Vzhľadom na členitú štruktúru nasledujúcich dvoch filmov bolo obzvlášť dôležité objasniť divákovi, ktorú príbehovú a časovú rovinu práve sleduje. Farba sa preto stáva nástrojom nielen štylizácie, ale i kľúčom k čítaniu filmu. Alejandro Iñárritu v rozhovore pre knižnú publikáciu *Lekce filmu* kategorizuje farby k filmovým postavám *21 gramov* podľa ich emócií – Cristinu reprezentuje žltá a biela, Jacka zelená a Paula modrá. Intenzita týchto farieb sa zároveň spoločne so stupňovaním filmu mení.<sup>88</sup> Vedľa kostýmov a dizajnu scény sa na farebnej schéme podieľalo bezmála i osvetlenie. Rodrigo Prieto vysvetľuje štylizáciu farieb na príklade konkrétnych svietidiel pre *21 gramov*: „Každý príbeh sme oddeľovali farbami, ktoré sme považovali za najvhodnejšie. Paulov príbeh sme zobrazili v chladných farbách; [interiér] je všeobecne biely a nočné exteriéry majú chladný, nazelenalý charakter halogenidových výbojok. Naopak, pre Jacka sme hľadali teplejšie farby; všetky nočné exteriéry v jeho príbehu sú osvetlené sodíkovými výbojkami a žiarivky sme v interiéroch filtrami upravili do teplých farieb. Vibrácie červeno-oranžového svetla sú intenzívnejšie, čo sme považovali za vhodné pre danú postavu. Cristinin príbeh je podaný neutrálne ako niečo medzi tým. Vo všeobecnosti ide o biele svietenie, ale jej príbeh sa natoľko mieša s Paulovým, že sme sa v týchto prípadoch rozhodli pre modrozelené nočné exteriéry.

---

<sup>88</sup> TIRARD, Laurent. *Lekce filmu*. Praha: Dokořán, 2014. s. 336. ISBN 978-80-7363-615-9.

*A keď nakoniec stretávajú Jacka, všetky tri farebné schémy sa stávajú viac červeno-oranžovými.*<sup>89</sup>

V porovnaní s *Amores Perros*, *Babel* alebo *Biutiful* je *21 gramov* najviac monochromatickou snímkou. Rozdielne svietenie jemne tónuje šed' ľudí na pokraji svojich síl. I relatívne pestrá scéna je potláčaná v intenzite farieb, čím je podporený melancholický pohľad charakterov na svet. Mizanscéna plná béžových alebo sivých odtieňov bráni divákovi v rozptyľovaní sa a pozornosť sa tak prehĺbuje v čítaní hereckej akcie. Kamera sa stáva tichým pozorovateľom scény a dosiahnuté emócie tak na diváka môžu pôsobiť expresívnejšie. Výraznejšiu farebnosť užíva Prieto s lňárrituom predovšetkým v scénach súvisiacich s Cristininmi deťmi – napríklad pri upratovaní ich izby, zatiaľ čo si v mobile vypočúva zanechaný odkaz od svojho manžela (sobr. 72). Optimizmus sršiaci z očakávania príchodu rodiny striedajú opäť zastreté farby, predznamenávajúc telefonát z nemocnice. Farebnosť Cristininho príbehu sa po autonehode mení (obr. 73).



■ obr. 72 - 73 Sýtosť farieb naviazaná na emócie Cristiny vo filme *21 gramov*

Pre Alejandra Iňárritu je dôležité, aby lokácia skutočne odpovedala príbehu. Pri hľadaní lokácií navštívil štáb uzamknutý dom v Memphise. Silný zápach, ktorý sa vinul z izby na konci chodby, priviedol tvorcov k nečakanému zisteniu – za zabuchnutými dvermi ležalo mŕtve telo. Iňárritu

---

<sup>89</sup> CALHOUN, John. Heartbreak & Loss. In: *American Cinematographer* [online]. December 2003, s. 1 [cit. 2021-01-22]. Dostupné z: <https://theasc.com/magazine/dec03/cover/index.html> Preložené z anglického originálu: "We were separating each story with colors that we felt were appropriate. We pictured Paul's story in cool colors; the [interior] lighting is generally white, and the night exteriors have the cool, greenish look of metal-halide lamps. By contrast, we went for warmer colors for Jack; all of the night exteriors in his story are lit with sodium-vapor lamps, and we gelled lamps indoors with warm colors. The vibration of red-orange light is more intense, which we felt was right for the character. Cristina's story is presented neutrally, as something in between. In general, the lighting is white, but her story mixes so much Paul's that they both have blue-green night exteriors. And when they finally meet Jack, all three color schemes become more red-orange."

táto atmosféra natoľko nadchla, že v tom momente sa rozhodol situovať do budovy miesto Jackovho domova.<sup>90</sup>

Najpestrejšou scénou filmu *21 gramov* je moment, kedy Cristina v nočnom bare nakupuje a užíva drogy. Tvorcovia tak chceli vykresliť spojitosť jej činov s chýbajúcimi členmi rodiny. Svetelné zdroje, ktoré štylizujú priestor, zapracovala dizajnérka Brigitte Broch do existujúceho baru<sup>91</sup> – červená farba kontrastuje s modrozelenými žiarovkami.

#babel

Špecifikácia jednotlivých lokácií vo filme *Babel* sa podpísala i vo farebnom ladení. Monochromatická farebnosť v zemitých odtieňoch, ktoré dominujú v Maroku, podtrhávajú jednotvárnosť, s akou západný divák nahliada na krajiny tretieho sveta. Moderný japonský svet rámujú živé farby s dominanciou chladnejších odtieňov a výraznú štylizáciu dodávajú i neónové svetlá veľkomesta či discoklubov. Naopak bezprostrednú náтуру Mexičanov zachytáva kamera v pestrých farbách s dominanciou odtieňov teplých.



■ obr. 74 Sýta farebnosť v teplých odtieňoch v mexickej rovine filmu *Babel*

<sup>90</sup> LOWENSTEIN, Stephen. *My First Movie: Take Two*. Ten Celebrated Directors Talk About Their First Film. New York: Pantheon Books, 2008. s. 103. eISBN: 978-0-307-37713-5

<sup>91</sup> CALHOUN, John. Heartbreak & Loss. In: *American Cinematographer* [online]. December 2003 [cit. 2021-01-22]. Dostupné z: <https://theasc.com/magazine/dec03/cover/index.html>

#biutiful

Vo filme *Biutiful* sa Prieto stále drží realistického uchopenia obrazu aj prostredníctvom farieb. Možno však pozorovať výrazný prístup k sfarbeniu podľa miesta, v ktorom sa protagonista nachádza. Zatiaľ čo negatívna atmosféra spojená s chorobou, smrťou alebo skorumpovanosťou vyobrazuje Uxbalov svet v chladných modrozelených odtieňoch, šťastné momenty s rodinou prehĺbia vďaka svieteniu a dekorácii v pozitívnejších teplých farbách. Z tohto pohľadu je zaujímavé sledovať i prácu so štruktúrou použitých materiálov. Chladné situácie zvyknú vykresľovať neosobné holé steny – ako napríklad v prípade pohrebu malých chlapcov v úvode či nemocničných obrazov. Optimisticky ladené momenty rámuje Prieto spoločne s rôznymi textúrami – napríklad tapetou na stene alebo zavesenou bielizňou.



■ obr. 75 Barová sekvencia v oranžovo-zeleno svietenom bare vo filme *Biutiful*

Z pohľadu výraznej štylizácie konkrétnej scény existuje medzi *Biutiful* a *21 gramov* určitá paralela – v oboch prípadoch predstavuje barová sekvencia farebne najvyzývavejší moment filmu. Kým farebnosť v *21 gramov* docielil Prieto predovšetkým umiestnením svetiel s filtrami priamo v dekorácii, pri natáčaní *Biutiful* dopomohlo finálnemu looku i odstránenie UV filtru z kamery. Do farebnej schémy sa tak dostáva nový odtieň atmosférického indigo svetla, ktoré výrazne kontrastuje s ostatnou oranžovou a zelenou farbou scény (obr. 75). Nakoniec scénu obohatí použitie videoprojektoru, ktorého projekcia bublín na telách striptérok štylizuje priestor do absurdnosti.<sup>92</sup>

<sup>92</sup> B, Benjamin. Letting Go. *American Cinematographer*. 2011, vol. 91, č. 1. s. 40-41. ISSN 0002-7928

*"I don't think 'good' photography is always 'beautiful' photography... I think it's not about that—images should just be what moves you and what will support the story."*

- Rodrigo Prieto<sup>93</sup>

Obraz, ktorý divákovi Iñárritu a Prieto vo svojich filmoch ukazujú, predstavuje skutočný svet, ktorý vždy nehýri krásnymi farbami. Filmy *Amores Perros*, *21 gramov*, *Babel* a *Beautiful* rozprávajú príbehy ľudí v ich krajných situáciách. Farba sa stáva výrazovým prostriedkom, kľúčom, ktorý pomáha divákovi orientovať sa nielen v časovej rovine nelineárnych príbehov, ale i v osobitých emóciách filmových postáv.

### 2.5.1 Akcent červenej v trilógii smrti

Farebná schéma rozoberaných filmov je individuálne opodstatnená. Alejandro Iñárritu a Rodrigo Prieto však všetky filmy pomyselné trilógie prepájajú jedným spoločným akcentom – červená farba silne prehovára v každom príbehu. V odlišných prípadoch reflektuje odlišné emócie, ale vždy na seba púta veľkú pozornosť.

*#amoresperros*

Napriek prevládajúcemu prirodzenému svieteniu sa v *Amores Perros* dostáva výraznej farebnej štylizácie užitím červeného svetla - i tu je však svetelná štylizácia racionálne odôvodnená, napríklad mizanscénou. Vo filme červená farba predstavuje predovšetkým pudovosť. Preliata krv na psích zápasoch, alebo pri bratských konfliktoch akcentuje žiadostivosť Octaviovej línie. Scéna v spálni Susany a Ramira je uzavretá za zatiahnutými červenými závesmi, za ktorými je umiestnený svetelný zdroj (obr.76), zase podtrhuje vášnivé emócie. Naopak vo Valériinom príbehu sa červená vyskytuje častejšie v momente túžby – kruhy na obraze, ktorý visí v jej novom byte, zatrhávajú vášnivé pózy modelky (obr. 77). Rovnako tak veľký billboard, ktorý je umiestnený na vedľajšej budove, vykresľuje Valériu na veľkom červenom pozadí ako sexuálny objekt (obr. 78). Akcent červenej sa dostáva i do kvetov, ktoré má každý deň na jedálenskom stole. Takýto dôraz na vzťah

---

<sup>93</sup> GOODRIDGE, Mike a GRIERSON, Tim. *FilmCraft Cinematography*. East Sussex: The Ilex Press Limited, 2012. s. 111. ISBN 978-1-908150-69-1

vychádzajúci z nevery silne profiluje Valériinu pozíciu. Červená farba sa objavuje i počas autonehody (obr. 79). Miesto zrážky rámujú akcenty červenej farby v rôznych odtieňoch naprieč mizanscénou.



■ obr. 76 – 77 Využitie červenej farby vo filme *Amores Perros*



■ obr. 78 - 79 Akcent červenej farby v exteriéroch vo filme *Amores Perros*



■ obr. 80 - 81 Červená štylizácia pri Chivovom pokuse o vraždu vo filme *Amores Perros*



■ obr. 82 - 83 Pohrebná scéna s využitím červeného svietenia vo filme *Amores Perros*

V inom prípade dochádza k agresívnemu činu, keď sa El Chivo chystá zavraždiť svoju obeť. Činu predchádza symbolická červená farba, ktorá neskôr svetelne pohltí celú akciu. Biele svetlo sa rozplýva v červenej markíze, ktorá svojím tvarom reguluje dopad svetla na okolitý priestor (obr.80). Vzniknutý bod stretu El Chiva a svojej obete tak spomedzi ostatného tmavého priestoru vyniká (obr. 81). Princíp s červeným svietením sa opakuje ešte ďalej, napríklad v scéne pohrebu (obr. 82 - 83). Opätovný kontrast bieleho svetla s červenými prvkami mizanscény podtrháva emóciu a vytvára v priestore pomyselný vnútorný obraz.

#21grams

Takéto emócie tlmočí červený dôraz aj v ostatných filmoch. Decentnú tonalitu *21 gramov* kontrastujú červené odtiene v najemotívnejších scénach. Keď sa Paul dozvedá o potrate, ktorý prekonal jeho partnerka, v zemitých odtieňoch nemocničnej chodby akcentuje červený nápis EXIT nachádzajúci sa medzi postavami (obr. 84). Prepojenie s bordovým odtieňom na kostýme partnerky tak vytvára podvedomé prepojenie o konci – exite ich vzťahu. Emočný dopad podtrháva bordová i po Paulovej transplantácii srdca. Na nemocničnom ležadle v sterilných studených odtieňoch je srdcový orgán v sklenenej nádobe výrazným symbolom života a smrti (obr. 85).

Moment smrti podtrhnutý červenou farbou sa samozrejme objavuje i v Cristininom príbehu – červené svetlá policajných a sanitných vozidiel pri autonehode osvetľujú miesto činu. Paralela s pohrebným obradom v *Amores Perros* dosiahnutá užitím červených tienidiel na lampách pri pietnej scéne podtrháva emočné rozpoloženie Cristiny po strate rodiny (obr. 86). A keď sa Cristina ocitá na pokraji svojich síl a prepadne omamným látkam, rumelkový odtieň na kostýme nesie i priekupníčka drog na toaletách v bare (obr. 87). Červenú farbu možno chápať ako reflexiu hriešnych momentov, ku ktorým vo filmoch dochádza.





■ obr. 84 - 85 Akcent červenej farby v príbehovej rovine Paula vo filme *21 gramov*



■ obr. 86 - 87 Červená farba v príbehovej línii Cristiny vo filme *21 gramov*

#babel

Červená farba vo filme *Babel* plnila funkciu pojidla všetkých príbehov. Farebný akcent, ktorý Prieto spoločne s architektkou Brigitte Broch zvolili, nadobúdal v každej krajine trochu odlišný odtieň – najvýraznejšia červená figurovala v Mexiku. Červená s ladením dohnedá sa objavovala v Maroku a v Japonsku nadobúdala červená ružové až purpurové odtiene. Tento akcent sa mimo mizanscény objavuje i v kostýmoch a vo svietení.<sup>94</sup>

V príbehovej rovine manželského páru v Maroku definuje tmavočervená farba vzťah medzi americkými turistami a cudziu krajinu. Krvavej stope, ktorá sa rozpíja na bielej blúzke postrelenej Susan (obr. 89), predchádza scéna v reštaurácii, kde v nedôvere voči miestnej kvalite hygieny protagonistka odmieta piť nápoj s tamojším ľadom – červená plechovka, ktorú popred blúzkou dvíha k ústam, akoby kompozične predznamovala vzťah, ktorý medzi turistkou a Maročanmi vznikne (obr. 88). Farebnému akcentu napomáha i obdobný uhol kamery.

<sup>94</sup> KAUFMAN, Debra. D.P. Rodrigo Prieto on Shooting Babel. In: *Studio Daily* [online]. Jún 5, 2006 [cit. 2020-12-12]. Dostupné z: <https://www.studiodaily.com/2006/06/d-p-rodrigo-prieto-on-shooting-babel/>



■ obr. 88 - 89 Červená farba ako predzvesť postrelenia vo filme *Babel*

Farebný akcent červenej ladený v pastelových farbách v kombinácii zdôrazňuje rozhodnutie Chico, ktorá v túžbe zaujať odhadzuje svoje zábrany spolu so spodnou bielizňou na dámskych toaletách (obr. 90). Roztopašnosť japonskej protagonistky podtrhávajú červené odtiene i v scénach v tanečnom klube (obr. 91).



■ obr. 90 - 91 Štylizácia červeným odtieňom v príbehovej rovine Chico vo filme *Babel*

Sýta červená v mexických scénach upozorňuje na zápal postavy Amelie. Tá napriek povinnostiam strážiť deti odchádza spolu s nimi za hranice, kde v červenom aute a s červenými šatami uháňa na rodinnú svadbu. Zápal pre vlastnú rodinu, ale i pre deti, ktoré opatruje, doťahuje do fyzického vyčerpania. Keď po úteku cez americké hranice necháva deti odpočívať pod stromom a sama v lodičkách kráča púšťou hľadajúc pomoc, červené šaty miešajúce sa s prašným terénom podtrhujú Ameliino previnenie.



■ obr. 92 - 93 Červená farba v mexickej dejovej línii vo filme *Babel*

## 2.6 Filmový materiál

„Ked' natáčate na film, naučíte sa špecifické vlastnosti rôznych filmových surovín a emulzií a podľa toho aj svietite. To isté platí pri špeciálnom spracovaní.“

- Rodrigo Prieto<sup>95</sup>

Výslednú farebnosť úmerne ovplyvňuje i voľba filmovej suroviny. Ako uvádza publikácia *The Film Experience: An Introduction* od Timothyho Corriganu, voľba materiálu priamo úmerne ovplyvňuje svetelnú citlivosť, čo sa odráža na expozícii, farebnosti a tóne obrazu. Takáto skutočnosť umožňuje kameramanovi kombináciou viacerých surovín dosahovať odlišný vizuálny charakter – ako v prípade filmov Rodriga Prieta.<sup>96</sup>

Finálna farebnosť je reflexiou toho, ako danú farbu vníma surovina, nie ľudské oko. Špecifický prístup k farbám vo vzťahu k scéne vo filmoch Alejandra Gonzáleza Iñárritu popisuje i návrhárka kostýmov Marlene Stuart alebo architektka Brigitte Broch, ktoré museli svoju prácu prispôbiť na základe predchádzajúcich laboratórnych testov.<sup>97</sup> Vysoký kontrast materiálu mohol byť totiž potenciálnym sťažením pri exponovaní. Z tohto dôvodu Prieto pred natáčaním urobil dôkladné skúšky, ktoré odhalili dopad filmovej suroviny na farebnosť scény – napríklad farba, ktorú ľudské oko vníma ako sivú, sa po testovaní ukázala ako čierna. Takáto znalosť prinútila Prieta dôkladne voliť zasvietenie scény a otestovať každý materiál na kostýmoch a mizanscéne.<sup>98</sup> Výber stredne tónovaných farieb, ktoré vyhovovali vyššiemu kontrastu, pripomínal Marlene Stuart prípravu čiernobieleho filmu.<sup>99</sup> Paradoxne výsledné dielo hýri výraznými farbami.

---

<sup>95</sup> MALKIEWICZ, Kris. *Film Lighting*. Talks with Hollywood's Cinematographers and Gaffers. New York: Prentice Hall Press, 2012. s. 240. ISBN 978-1-4391-6906-3 Preložené z anglického originálu: „When you shoot on film, you learn the specific attributes of the different film stocks and emulsions, and you light accordingly. The same applies if you are doing special processing.“

<sup>96</sup> CORRIGAN, Timothy a WHITE, Patricia. *The Film Experience: An Introduction*. Boston: Bedford/St. Martin's, 2012. s. 116. ISBN: 978-0-312-68170-8

<sup>97</sup> SMS.cz. 21 gramov. In: *SMS.cz* [online]. [cit. 2020-12-15]. Dostupné z: <https://www.sms.cz/film/21-gramu>

<sup>98</sup> CALHOUN, John. Heartbreak & Loss. In: *American Cinematographer* [online]. December 2003, s. 1 [cit. 2021-01-22]. Dostupné z: <https://theasc.com/magazine/dec03/cover/index.html>

<sup>99</sup> SMS.cz. 21 gramov. In: *SMS.cz* [online]. [cit. 2020-12-15]. Dostupné z: <https://www.sms.cz/film/21-gramu>

### 2.6.1.1 Zrno a kontrast ako výrazové prostriedky

Alejandro Iñárritu v publikácii *My First Movie: Take Two – Ten Celebrated Directors Talk About Their First Film* hovorí o Rodrigovi Prietovi ako o kameramanovi, ktorý vždy vnáša do projektu množstvo odvážnych nápadov. Namiesto obáv sa podľa jeho slov sústreďí na emocionálny level konkrétnych scén a hľadá spôsob, ako to technicky dokáže pretlmočiť. Pri filme *Amores Perros* hľadali cestu ako sa odlíšiť od konvenčného zachytenia príbehu. V snahe dosiahnuť čo najvernejší dopad na diváka, vykonali v Mexiku niekoľko rôznych testov s filmovými surovinami. Možnosti pre zachytenie scény v odlišnom kontraste a tonalite nadobúdali i experimentovaním s bielením suroviny. Sťažiením bol samotný svetelný charakter Mexico City, ktorý následkom svetelného znečistenia nadobúda podivný mliečny charakter.<sup>100</sup> Aby tvorcovia podporili tento kolorit, rozhodli sa pre film potlačiť úroveň bielej pri vyvolávaní negatívu, čím zároveň zjednotili rozličnú štruktúru všetkých príbehov.<sup>101</sup>

Proces bielenia umožňuje pri spracovávaní suroviny ďalšie posuny. Vynechanie tohto procesu môže ovplyvniť výslednú saturáciu, kontrast alebo zrno.<sup>102</sup> Tento proces bol pre obrazovú postprodukcii filmovej suroviny veľmi podstatný, pretože na rozdiel od digitálneho média bola dodatočná zmena vizuálu obmedzená. Väčšinu vecí bolo preto potrebné spraviť laboratórnou cestou.

#amoresperros

Odklon od konvenčného používania jednej suroviny napomohlo v *Amores Perros* odlíšeniu sociálnych vrstiev. V snahe docieľiť výraznejšie filmové zrno pre podporenie dojmu z nižších vrstiev v prvej a tretej dejovej línii, zvolil Prieto citlivejší filmový materiál Kodak Vision 800T 5289. Výsledné zrno bolo dodatočne podporené pri procese bielenia. Autentický vizuál odráža realistický charakter chudoby. Naopak v prípade druhej roviny zvolil Rodrigo Prieto menej citlivú surovinu Vision 500T 5279, ktorej obraz je menej kontrastný, čím podtrháva monotónnosť a pretváрку ľahkomyselného sveta modelingu a manželskej nevery.<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> LOWENSTEIN, Stephen. *My First Movie: Take Two. Ten Celebrated Directors Talk About Their First Film*. New York: Pantheon Books, 2008. s. 99-100. eISBN: 978-0-307-37713-5

<sup>101</sup> SMS.cz. 21 gramov. In: *SMS.cz* [online]. [cit. 2020-12-15]. Dostupné z: <https://www.sms.cz/film/21-gramu>

<sup>102</sup> FINALCOLOR. About Bleach Bypass. In: *Finalcolor* [online]. [cit. 2021-05-10]. Dostupné z: <https://www.finalcolor.com/colorblog/aboutbleachbypass>

<sup>103</sup> TIERNEY, Dolores. *New Transnationalism in Contemporary Latin American Cinemas*. Edinburg: Edinburg University Press, 2018. s. 52-53. ISBN 978-1-4744-3112-5

Výraznosť zrna sa naprieč všetkými príbehovými líniami menili prostredníctvom bielenia i na základe hĺbky emócií – citovo vypätejšie momenty sú zrnitejšie (napríklad scéna autonehody má najvýraznejšie zrno z celého filmu), pokojnejšie scény sú o niečo jemnejšie.<sup>104</sup>

„Chci, aby moje filmy diváky vtahovali do sebe nikoli intelektuálne, ale emocionálne. Nesnášim intelektuálne filmy a chladné umění.“

- Alejandro González Iñárritu<sup>105</sup>

#21grams

V prípade *21 gramov* táto režisérsko-kameramanská dvojica odlišuje filmovým lookom rozličné emocionálne stavy, čím sa vymedzujú kategorizovaniu jednotlivých sociálnych vrstiev podľa intenzity zrna, ako tomu bolo v predošlom filme. Miera zrnitosti sa dokonca mení i počas scény – napríklad v momente Jackovej narodeninovej oslavy. Kým nič netušiaci rodina očakáva príchod oslávenca, vzhľad filmu je menej kontrastný. S príchodom Jacka, ktorý práve zapríčinil smrteľnú autonehodu, sa zvyšuje úroveň kontrastu, ktorá graduje spolu s emóciami. Emočný vrchol scény, kedy sa Jack priznáva svojej manželke s tým, čo práve spôsobil, má najzrnitejší charakter. Pri prestrihávaní sa do interiéru, kde o akte nie je nikto informovaný, sa obraz opäť dostáva do nekontrastného looku,<sup>106</sup> ktorý bol natočený na surovinu Kodak Vision 500T 5279. Kontrastnejší Kodak Vision 800T 5289/7289 použitý pri Jackovom priznaní sa uplatnil i vo vyvrcholení filmu, kedy sa postavy stretávajú v Novom Mexiku a zrno opätovne graduje s rastúcim napätím prostredníctvom procesu bielenia.<sup>107</sup>

#babel

Film *Babel* vo svojich príbehoch zachytáva predovšetkým tému rozdielnosti. Rozdielnosť naprieč sociálnymi vrstvami, národnostné rozdiely, rozdiely medzi mužmi a ženami... Túto

---

<sup>104</sup>LOWENSTEIN, Stephen. *My First Movie: Take Two*. Ten Celebrated Directors Talk About Their First Film. New York: Pantheon Books, 2008. s. 100. eISBN: 978-0-307-37713-5

<sup>105</sup> *Cinema: filmový mesačník*. Praha: Cinema, 30.06.2005, 2005(7). s. 62. ISSN 1210-132X. Dostupné tiež z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:49c2c5ec-80e6-41f7-af74-3addbc8f9aef>

<sup>106</sup> TIERNEY, Dolores. *New Transnationalism in Contemporary Latin American Cinemas*. Edinburg: Edinburg University Press, 2018. s. 53. ISBN 978-1-4744-3112-5

<sup>107</sup> CALHOUN, John. Heartbreak & Loss. In: *American Cinematographer* [online]. December 2003, s. 1 [cit. 2021-01-22]. Dostupné z: <https://theasc.com/magazine/dec03/cover/index.html>

myšlienku zdôrazňuje i vizuálna štruktúra filmu, ktorá jednotlivým dejovým líniam priraduje špecifický charakter, ktorý, na rozdiel od predošlých filmov, tkvie hlavne v užití surovín rôznych formátov. Dôležitým krokom bolo zdôrazniť odlišnosti rôznych krajín a triednych vrstiev v nich.<sup>108</sup> Rodrigo Prieto v rozhovore pre *Studio Daily* popisuje formáty v *Babel* slovami: „*Pre Babel sme použili rôzne formáty – niečo sme natáčali na 16mm, niečo na 35mm, ďalšie časti s anamorfickými objektívmi. Všetko je v pomere strán 1,85:1, aj napriek tomu, že sme točili na anamorfické šošovky. Rozhodli sme sa rozdielnymi štruktúrami a rôznym filmovým zrnom reprezentovať každý z príbehov. Opísal by som to ako reprezentáciu jednotlivých geografických lokácií a emocionálnych stavov ich charakterov.*“<sup>109</sup>

Super 16mm formát, ktorý pre svoju nižšiu cenu býva často spájaný s realisticky orientovanými filmami, alebo filmami určenými pre distribúciu mimo kino, zvolil Prieto a Iñárritu pre príbeh Richarda a Susan v Maroku. Snaha o dosiahnutie ťažkej atmosféry s nádychom špinavosti bola taktiež podporená v procese bielenia, kde dochádzalo k zvýšeniu zrna i kontrastu. Tak ako v prípade *Amores Perros* a *21 gramov*, i film *Babel* tlmočí emocionálnu bolesť a utrpenie prostredníctvom vysokého kontrastu.<sup>110</sup> Pre denné exteriéry využívali surovinu EXR 50D / 7245 s jemnejším zrnom, denné interiéry natočili na Vision2 250D / 7205 a zvyšok interiérov a nočné scény na na Vision 1 500T / 7218.<sup>111</sup>

Rodrigo Prieto natáčal marockú časť na kameru Arri SR s objektívmi Zeiss prime a Arri zoomom. Pre lepšiu svetelnosť v nočných scénach tejto krajiny použil Arricam LT s posledným existujúcim materiálom 800 ASA Kodak 5289, ktorý zvykol používať i v *Amores Perros* a *21 gramoch*. Práve výrazné zrno, ktoré Prieto vyhľadával, bolo dôvodom, prečo Kodak prestal s výrobou tohto typu materiálu.<sup>112</sup>

---

<sup>108</sup> CALHOUN, John. Heartbreak & Loss. In: *American Cinematographer* [online]. December 2003, s. 62-63 [cit. 2021-01-22]. Dostupné z: <https://theasc.com/magazine/dec03/cover/index.html>

<sup>109</sup> KAUFMAN, Debra. D.P. Rodrigo Prieto on Shooting Babel. In: *Studio Daily* [online]. Jún 5, 2006 [cit. 2020-12-12]. Dostupné z: <https://www.studiodaily.com/2006/06/d-p-rodrigo-prieto-on-shooting-babel/> Preložené z anglického originálu: „*On Babel, we used different formats – some 16mm, some 35mm and another section with anamorphic. All of it is in the 1.85 aspect ratio, even though we shot with anamorphic lenses. We were going for different textures, different film grain to represent one of the stories. I would say it represents the geographic location as well as the emotional state the characters are in.*“

<sup>110</sup> TIERNEY, Dolores. *New Transnationalism in Contemporary Latin American Cinemas*. Edinburg: Edinburg University Press, 2018. s. 63. ISBN 978-1-4744-3112-5

<sup>111</sup> BOSLEY, Rachael K. Forging Connections. In: *American Cinematographer* [online]. November 2006, s. 1 [cit. 2021-01-11]. Dostupné z: [https://theasc.com/ac\\_magazine/November2006/Babel/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/November2006/Babel/page1.html)

<sup>112</sup> KAUFMAN, Debra. D.P. Rodrigo Prieto on Shooting Babel. In: *Studio Daily* [online]. Jún 5, 2006 [cit. 2020-12-12]. Dostupné z: <https://www.studiodaily.com/2006/06/d-p-rodrigo-prieto-on-shooting-babel/>

Formát 35mm využili i pri marockých scénach v príbehu detí, čím chceli odlíšiť dve roviny v jednom prostredí. Snaha o odklon od 16mm formátu bola však čiastočne zmarená pri filmovom scane, ktorého výsledok bol podľa Prieta príliš čistý. Použitý materiál 5289 vo výsledku skončil zrnitejší ako 16mm. Vzhľadom na časové možnosti pred premiérou však nebolo možné proces opakovať a dodatočné digitálne zrno neodpovedalo Prietovej predstave.<sup>113</sup>

*„Keď sme na konci príbehu prešli na 35mm, vzal som si Arricam Lite a okamžite som cítil úľavu!“*

- Rodrigo Prieto<sup>114</sup>

Ďalším riskantným krokom bola voľba prevolať materiál o jednu stopu v japonskej línii, čo s anamorfickými objektívmi vytváralo občas nechcený mäkký efekt.<sup>115</sup> Aby japonská a marocká línia pôsobili prepojene napriek technickým odlišnostiam, rozhodli sa Prieto a Iñárritu vytvoriť z mexickej línie akýsi vizuálny most, ktorý prepája individuálne príbehové roviny. Prevolaním filmovej suroviny Kodak Vision 500T / 5279 o jednu clonu vznikla ďalšia štylizácia.<sup>116</sup> Rodrigo Prieto sa pre *American Cinematographer* o tejto voľbe vyjadril: *„V porovnaní so 7248 šlo o podobné množstvo zrna, ale bolo menšie – textúra pripomínala brúsny papier, zatiaľ čo zrno 7248 bolo väčšie a mäkkšie. Mexiko má teda o niečo väčšiu ostrosť a sýtosť farieb ako Maroko.“*<sup>117</sup>

*#biutiful*

Vyhnúť sa čistote a plasticke digitálneho formátu sa Iñárritu a Prieto rozhodli i vo filme *Biutiful*. Textúru filmového zrna, ktorá má odrážať intímny pohľad do života chudobného

---

<sup>113</sup> BOSLEY, Rachael K. Forging Connections. In: *American Cinematographer* [online]. November 2006, s. 1 [cit. 2021-01-11]. Dostupné z: [https://theasc.com/ac\\_magazine/November2006/Babel/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/November2006/Babel/page1.html)

<sup>114</sup> Tamtiež, s. 2. Preložené z anglického originálu: *„When we switched to 35mm for the end of the story, I took up an Arricam Lite and immediately felt relief!“*

<sup>115</sup> Tamtiež, s. 3

<sup>116</sup> Tamtiež, s. 4

<sup>117</sup> Tamtiež, s. 4 Dostupné z: [https://theasc.com/ac\\_magazine/November2006/Babel/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/November2006/Babel/page1.html) Preložené z anglického originálu: *„Compared to 7248, it was a similar amount of grain, but smaller — the texture of it was like sandpaper, whereas the grain of 7248 was bigger and softer. So Mexico has a little more sharpness and color saturation than Morocco.“*

Uxbala a jeho marginalizácii,<sup>118</sup> však tentokrát Prieto už nechcel kombinovať tak, ako v predošlých prípadoch. Pôvodne chcel Prieto zvoliť Kodak Vision 500T / 5279, na ktorý natáčal *Amores Perros*, *21 gramov* i časť *Babelu*, avšak jeho výroba bola ukončená. Voľba nakoniec padla na Kodak Vision2 500T / 5260, ktorý je 5279 najbližší a zároveň ponúka lepšiu reprodukciu farieb. Prevolaním materiálu o jednu clonu sa navýšilo zrno i kontrast a výslednú textúru vylepšilo i využitie objektívov USZ MKII. Iné suroviny, ktoré Prieto pre *Beautiful* zvolil, vychádzali z potreby lepšej reprodukcie reality – napríklad nočných scén (Kodak Vision3 500T / 5219 prevolaný o jednu clonu) alebo exteriérov so snehom (Kodak Vision2 50D / 5201, ktorý ako jediný v celom filme nebol prevolaný o žiadnu clonovú hodnotu).<sup>119</sup> Jemnejší charakter filmového zrna v zasneženom exteriéri podporuje vnútornú vyrovnanosť Uxbala na konci svojho trápenia.

Alejandro Iñárritu chápe odlišnosť posledného spoločného filmu s Prietom. Pre *American Cinematographer* uvádza : „*Je veľmi ťažké opísať Beautiful, pretože som sa v ňom hral s prvkami, ktoré boli pre mňa nové. Je to film, ktorý skúma nadčasovú otázku – kam pôjdeme, keď zomrieme? – vo veľmi konkrétnej a zložitej dobe, v ktorej všetci žijeme. Má blízko k tragédii v klasickom zmysle, ale má aj metafyzický prvok a nepoznáme presne rozdelenie medzi realitou a ilúziou. Vizuálne šlo o filmový prvok, pre ktorý bolo veľmi ťažké nájsť správnu rovnováhu; chcel som vytvoriť parfum metafyzického prvku, ale nechcel som film preniesť na iné územie.*“<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup>TIERNEY, Dolores. *New Transnationalism in Contemporary Latin American Cinemas*. Edinburg: Edinburg University Press, 2018. s. 68. ISBN 978-1-4744-3112-5

<sup>119</sup>B, Benjamin. *Letting Go. American Cinematographer*. 2011, vol. 91, č. 1. s. 34. ISSN 0002-7928

<sup>120</sup>Tamtiež, s. 38. Preložené z anglického originálu: „*It's very difficult to describe Beautiful because in it, I played with elements that are new for me. It's a film that explores a timeless question — Where do we go when we die? — in the very specific and complex time we are all living. It is close to a tragedy in the classical sense, but it also has a metaphysical element, and we don't know exactly the division between reality and illusion. Visually, that was an element of the film that was very difficult to find the right balance for; I wanted to create a perfume of the metaphysical element, but I didn't want to take the film into another territory.*“



### 3 UPUSTENIE OD FILMOVEJ SUROVINY

Po realizácii doteraz posledného spoločného filmu Alejandra Gonzáleza Iñárritu a Rodriga Prieta nastal v režisérovej tvorbe značný formálny zlom. Vývoj filmových technológií, ktorý neustále vytváral kvalitnejšie podmienky pre tvorcov, znamenal pre Iñárritua vzdialenie sa prirodzenosti, ktorú pôvodné technológie prinášali. Nedokonalosť filmového zrna, ktorá bola jedným z hlavných formálnych prostriedkov jeho prvých štyroch celovečerných filmoch, sa s vylepšovaním suroviny strácala. Problém s ukončením výroby filmu Kodak, s ktorým sa potýkal spoločne s Prietom pri realizácii *Biutiful*, bol náznakom nevyhnutnosti hľadať novú cestu k rozprávaniu.

#naran ja

V roku 2012 vytvára Iñárritu experimentálny krátkometrážny film *Naran Ja*, v ktorom deklaruje svoj postoj k vytrácajúcejmu sa charakteru skutočného filmového umenia. Rozhodnutie natočiť dvanásťminútový tanečný film na VHS (obr. 94 – 97) kameru vysvetľuje slovami: „*Textúra VHS je pre digitál to, čo pre film bývalo zrno... Digitálny film a väčšina filmových surovín je teraz tak elegantná, že všetko vyzerá veľmi plasticky a neprirodzene. Stratili sme obrazovú vrstvu. Kamery reprodujú realitu omnoho ostrejšie, ako moje oči, a preto to vyzerá falošne... Pomyslel som si, že táto VHS kamera za 39 dolárov to môže reprodukovať – a je vynikajúca, machová, krásna, strašne zeleno-žltkastá pokožka, ktorá mi pripomenula emocionálny dopad z televíznych seriálov 70. rokov. Miloval som to.*“<sup>121</sup>

Napriek tomu však situácia donútila Alejandra Iñárritu prispôbiť sa moderným inováciám a 27. augusta 2014 uvádza na Medzinárodnom filmovom festivale v Benátkach<sup>122</sup> jeho prvý film natočený na digitálne médium. V interview pre Post magazín odpovedal Iñárritu na otázku, či je film (ako surovina) mŕtvy, slovami: „*Myslím si to. Je to nevyhnutné. Digitál*

---

<sup>121</sup> MARINE, Joe. Alejandro González Iñárritu Goes VHS with His Experimental Short ‚Naran Ja‘. In: *nofilmschool* [online]. Okt 27, 2012 [cit. 2021-05-09]. Dostupné z: <https://nofilmschool.com/2012/10/alejandro-gonzalez-inarritu-vhs-short-naran-ja> Preložené z anglického originálu: „*VHS texture is for digital what grain used to be for film... Digital and most film stock is so sleek now, that everything looks very plastic and unnatural. We have lost the skin of the images. Cameras reproduce reality much more sharply than my eyes can see and that's why it looks fake... I thought this \$39 VHS camera reproduced and exquisite, moshy-moshy, beautiful, horrific greeny-yellowish skin that triggered my emotional memory of TV series from the 70s. I loved it.*“

<sup>122</sup> ROSSER, Michael. Birdman world premiere to open Venice. In: *Screen Daily* [online]. Júl 10, 2014 [cit. 2021-04-10]. Dostupné z: <https://www.screendaily.com/news/birdman-world-premiere-to-open-venice/5074035.article>

*to veľmi uľahčil, ale zároveň mám pocit, že niektoré veci sú stratené. Je to škoda, ale je to tak.*<sup>123</sup>



■ obr. 94 - 97 Charakter VHS kamery v krátkometrážnom filme *Naran Ja*

---

<sup>123</sup> BLAIR, Iain. Director's Chair: Alejandro Gonzalez Inarritu – Beautiful. In: *Post Magazine* [online]. Feb 1, 2011 [cit. 2021-03-15]. Dostupné z: <https://www.postmagazine.com/Publications/Post-Magazine/2011/February-1-2011/Directors-Chair-Alejandro-Gonzalez-Inarritu-Biut.aspx>

## 4 NÁSTUP DIGITÁLU A SPOLUPRÁCA S EMMANUELOM LUBEZKIM (2010 – 2015)

#birdman #revenant

Po barcelonskej dráme *Biutiful* v roku 2010 a po krátkometrážnom filme *Naran Ja* z roku 2012 sa Alejandro González Iñárritu vrhol na prípravu filmovej adaptácie jednej z častí knižnej predlohy Michaela Punkeho.<sup>124</sup> Zámer natočiť dobrodružný western *Revenant* z obdobia 19. storočia v Amerike vznikol ešte pred scenárom k filmu *Birdman* a vyžadoval dôležitú prípravu. Iñárritu chcel na projekte pokračovať v spolupráci s osvedčeným Rodrigom Prietom. Prieto však v tejto dobe pracoval na projekte s Martinom Scorsesem, a tak Iñárritu oslovil so spoluprácou Emmanuela Lubezkiho – mexického kameramana, s ktorým v minulosti spolupracoval na reklamách.

*„Keď nám Rodrigo dal svoje požehnanie, šiel som do preprodukcie. Ale práve práca s Alexandrom bola tou najvzrušujúcejšou vecou.“*

- Emmanuel Lubezki<sup>125</sup>

Emmanuel Lubezki – tiež prezývaný „Chivo“ - začiatok spolupráce na celovečernom filme popisuje v interview pre portál *Remezcla*: *„Za normálnych okolností Alejandro pracuje s osobou, ktorú považujem za najlepšieho kameramana na svete: s Rodrigom Prietom. [Rodrigo] ale pracoval na projekte s Martinom Scorsesem, takže Alejandro hľadal kameramana. Začali sme hovoriť o filme The Revenant, o scenári a vizuále filmu. Pustili sme sa do toho v ten rok ale veľmi neskoro, takže sme nemali dostatok času na preprodukciiu a na natáčanie, ktoré bolo treba realizovať na jeseň a v zime, takže to prepadlo. Vtedy sa naskytla príležitosť okamžite natáčať film Birdman.“*<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> IMDb. *Internet Movie Database* [online]. IMDb © 1990-2021 [cit. 2020-12-20]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/>

<sup>125</sup> ARRI. Emmanuel Lubezki ASC, AMC on „Birdman“. *ARRI* [online]. ©2021 [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: <https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/2014/emmanuel-lubezki-asc-amc-on-birdman-#accordion-47552> Preložené z anglického originálu: *„Once Rodrigo gave us his blessing, I went into preproduction. But it was working with Alejandro that was the most exciting thing.“*

<sup>126</sup> SIMÓN, Yara. Here's What We Learned From Emmanuel Lubezki's First Interview in Mexico in 10 Years. In: *Remezcla* [online]. Jan 29, 2016 [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: <https://remezcla.com/features/film/emmanuel->

#### 4.1 Prispôsobenie sa novým technológiám

„Myslím si, že každý film je svojím spôsobom rozšírením samého seba. Bez ohľadu na čokoľvek. Každý film, ktorý som natočil, je mojím rozšírením.“

- Alejandro G. Iñárritu<sup>127</sup>

Prechod k odlišnému vizuálnemu štýlu je pri spoločných dvoch filmoch *Birdman* or (*The Unexpected Virtue of Ignorance*) a *Revenant* skutočne zjavný. Alejandro González Iñárritu bol následkom technologického pokroku nútený hľadať cesty nového spôsobu rozprávania, ktoré by čo najvernejšie odpovedalo skutočnému vnímaniu. Upustením od využívania filmovej suroviny síce prichádza o niektoré z predchádzajúcich výrazových prostriedkov, avšak digitálne médium mu prinieslo ďalšie obrazové možnosti.

Vzhľadom k tomu, že preprodukcia filmov *Birdman* a *Revenant* prebiehala súčasne, jednotlivé formálne prostriedky sa vzájomne ovplyvňovali a formovali spoločný rukopis Iñárritua a Lubezkiho. Napriek dejovým odlišnostiam, ktoré obe snímky prinášajú, je možné pozorovať medzi filmami podstatné analógie. Emmanuel Lubezki sa k práci na dvoch súčasne prebiehajúcich projektoch s Iñárrituom vyjadril slovami: „*Film natočený uprostred prírody je jedna vec; natáčanie filmu v štúdiu o šoubiznise je vec druhá. Nebol som si istý, či sa chcem venovať Birdmanovi a nevedel som, či to chcem natočiť v jednom zábere – zdalo sa mi to prehnané – ale keď začnete pracovať s Alejandro, uvedomíte si, že je skvelým umelcom, priateľom, učiteľom a režisérom, a že natáčanie jednozábberovkou je hlboko spojené s tým, čo sa film snaží povedať. Tak som sa pod to podpísal.*“<sup>128</sup>

---

lubezki-life-and-style-interview-highlights/ Preložené z anglického originálu: „*Normally, Alejandro works with the person I believe is the best cinematographer in the world: Rodrigo Prieto. But [Rodrigo] was working on a project with Martin Scorsese, so Alejandro was looking for a cinematographer. We started talking about The Revenant, about the script and how to design the film. We started too late in the year, so there wasn't enough time to do preproduction and to start filming, which needed to be done in fall and winter, so it fell through. That's when the opportunity arose to start filming Birdman immediately.*“

<sup>127</sup> THE TALKS. Alejandro Iñárritu: „There is no way you cant stop“. The Talks [online]. ©2021 [cit. 2021-01-20]. Dostupné z: <https://the-talks.com/interview/alejandro-inarritu/>

<sup>128</sup> SIMÓN, Yara. Here's What We Learned From Emmanuel Lubezki's First Interview in Mexico in 10 Years. In: Remezcla [online]. Jan 29, 2016 [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: <https://remezcla.com/features/film/emmanuel-lubezki-life-and-style-interview-highlights/> Preložené z anglického originálu: „*A movie shot amidst nature is one thing; shooting one in a studio about show business is another. I wasn't sure if I wanted to do Birdman, and I didn't know if I wanted to do it in one shot – it seemed excessive – but when you start working with Alejandro, you realize he's a great artist, friend, teacher, and director and that doing it in one shot was deeply linked with what the movie was trying to convey. I signed on to do it.*“

## 4.2 Voľba formátu

Emmanuel Lubezki pre *British Cinematographer* priznáva svoju lásku k filmovej surovine, ktorú zdieľa s ľňárrituom – medzi jej najväčšie výhody podľa neho patrí dynamický rozsah, vďaka ktorému možno zachytiť drobné detaily ako v jasných miestach, tak v hlbokých tieňoch, a to súčasne v jednom zábere.<sup>129</sup> Vývoj digitálnych kamier ale stúpa rýchlym krokom a tak sa vizuálna hranica medzi surovinou a digitálom čoraz viac vytráca. Prechod k digitalizácii bol pre oboch tvorcov významným krokom vo filmovom rozprávaní.

Posledný film Emmanuela Lubezkiho, ktorý realizoval pred *Birdmanom*, bola oscarová *Gravitácia* (2013). Film režiséra Alfonsa Cuaróna natočil Lubezki na filmovú surovinu Kodak Vision3 500T 5219/7219 (ktorú rovnako použil Prieto pri poslednom ľňárrituovom filme *Biutiful*) kombinovanú s digitálnym formátom ARRI Raw.<sup>130</sup>

#birdman

*Birdman* bol už od začiatku koncipovaný ako jednozáberový film – použitie filmovej suroviny by bolo nielen značne nákladné, ale tiež by mohlo spomaliť proces natáčania. Natáčanie dlhých záberov v takmer nepretržitom pohybe na digitálne médium poskytlo Lubezkimu väčšiu kontrolu nad obrazom. Podľa Lubezkiho slov by bez vyspelej digitálnej technológie film nebolo možné natočiť – kamery Arri Alexa a Arri Alexa M umožnili kameramanovi natáčať tak dlho vo vysokom rozlíšení, čo bolo nevyhnutným parametrom.<sup>131</sup> *Birdman* sa tak pre Lubezkiho i ľňárritua stal prvým celovečerným filmom natočeným plne digitálne.<sup>132</sup>

Veľkú výhodu v snímaní digitálnym formátom vidí Lubezki i v jeho výslednom looku - pre magazín *British Cinematographer* sa o slabine filmovej suroviny vyjadril nasledovne: „*To, čo sa mi na filme nepáči a nikdy sa mi ani nepáčilo, je zrno. Niektorí to nazývajú textúra, ale podľa mňa robí zrno z filmu predstavenie. Je to skoro ako vloženie závoja medzi vás a predmet. Očakávam, že ma budú ostatní kameramani kritizovať, ale to je môj názor.*

---

<sup>129</sup> BRITISH CINEMATOGRAPHER. Grizzly Adventure. *British Cinematographer* [online]. ©2021 [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: <https://britishcinematographer.co.uk/emmanuel-lubezki-amc-asc-the-revenant/>

<sup>130</sup> *ShotOnWhat?* [online]. ShotOnWhat?, ©2012-2020 [cit. 2021-05-11]. Dostupné z: <https://shotonwhat.com/>

<sup>131</sup> ARRI. Emmanuel Lubezki ASC, AMC on „Birdman“. *ARRI* [online]. ©2021 [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: <https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/2014/emmanuel-lubezki-asc-amc-on-birdman-#accordion-47552>

<sup>132</sup> *ShotOnWhat?* [online]. ShotOnWhat?, ©2012-2020 [cit. 2021-05-11]. Dostupné z: <https://shotonwhat.com/>

*Na dobrých digitálních kamerách sa mi páči, že majú slušný dynamický rozsah a nemajú šum – žiadne zrno.*<sup>133</sup>



■ obr. 98 Fotografia Alejandra Iñárritu a Emmanuela Lubezki pri príprave záberu filmu *Birdman*

Emmanuel Lubezki sa rozhodol natáčať *Birdmana* na kamery Arri Alexa M a Alexa XT. Svojím formátom Arri Raw poskytl Lubezkimu zachytiť veľké množstvo informácií. Dôležitým krokom pri výbere kamery bola vzhľadom na dramaturgiu pohybu i jej váha. Arri Alexa M disponuje oddeliteľnou hlavou, ktorá vďaka 15 metrov dlhému optickému káblu umožňuje kameramanovi pohybovať sa bez tela kamery. Pri realizácii *Birdmana* niesol váhu tela spolu s príslušenstvom prvý asistent kamery Gregor Tavenner<sup>134</sup>. Hmotnosť, s ktorou sa kameraman s takto oddelenou hlavou (bez ostatného príslušenstva) potýkal, sa tak redukovala na polovicu.<sup>135</sup> Malé rozmery Alexy M umožnili pohybovať sa v bezprostrednej blízkosti k hercom a tým podporiť intímny charakter filmového diela.<sup>136</sup>

<sup>133</sup> BRITISH CINEMATOGRAPHER. Grizzly Adventure. *British Cinematographer* [online]. ©2021 [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: [https://britishcinematographer.co.uk/emmanuel-lubezki-amc-asc-the-revenant/\\_Preložené](https://britishcinematographer.co.uk/emmanuel-lubezki-amc-asc-the-revenant/_Preložené) z anglického originálu: „*The thing that I don't like about film, and have never liked, is grain. Some people call it texture, but for me, when you start seeing grain the movie becomes a representation. It's almost like putting a veil between you and the subject. I expect to be criticised by other cinematographers, but that's my view. What I like about good digital cameras is that they have decent dynamic range and do not have noise – there's no grain.*“

<sup>134</sup> OPPENHEIMER, Jean. Backstage Drama. In: *American Cinematographer*. 2014, vol. 95, č. 12. s. 57-58. ISSN 00027928

<sup>135</sup> FILMS@59. Arri Alexa M. *Films at 59* [online]. © 2021 [cit. 2021-05-08]. Dostupné z: <https://www.filmsat59.com/kit/arri-alexa-m/>

<sup>136</sup> ARRI. The History of ARRI in a Century of Cinema. *ARRI* [online]. © 2021 [cit. 2021-04-09]. Dostupné z: <https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/2017/the-history-of-arri-in-a-century-of-cinema#accordion-45762>

Krátko po tom, ako Emmanuel Lubezki natočil *Birdmana* a *Revenanta* na Arri Alexu M, predstavila spoločnosť Arri novú kameru. Arri Alexa Mini sa na trh dostala v máji 2015.<sup>137</sup> Lubezki sa o tom vyjadril o ako nepríjemnom načasovaní, napriek tomu však prácu s Alexou M pri filme *Birdman* veľmi vyzdvihuje.<sup>138</sup>

#revenant

*Revenant* mal byť z pohľadu prevedenia hybridom – digitál v kombinácii s 35mm a 65mm filmom. Pôvodný zámer spočíval v natáčaní na oba formáty s prevahou filmovej suroviny, avšak pri testovaní nastali so surovinou určité logistické problémy – röntgenové lúče na letiskách ohrozili kvalitu materiálu. Dynamický rozsah digitálneho média síce nebol tak vysoký ako v prípade filmu, avšak citlivosť v tmavých momentoch, ktorú Alexa ponúkala, Lubezkiho veľmi nadchla. Vzhľadom ku krátkej dobe denného svitu bolo vykreslenie expozične nižších miest nespornou výhodou. Rovnako tak tvorcom imponovala odolnosť voči kanadským poveternostným podmienkam.<sup>139</sup> Iňáritu s Lubezkim sa rozhodli upustiť od suroviny a natočiť celý film digitálne, a to na tri rôzne Arri kamery – Arri Alexu M (hlavná kamera), Alexa XT (primárne určená na Steadicam a zábery zo žeriavu) a na novú Alexu 65.<sup>140</sup>

Novú Alexu 65 uviedla spoločnosť ARRI Rental na trh v septembri 2014. S rozlíšením 6560 x 3102 šlo o kameru s dovtedy najväčším senzorom.<sup>141</sup> Lubezki sa stal jedným z prvých kameramanov, ktorí ju vo filme použili, a to i napriek tomu, že jej oficiálne testovanie ešte nebolo úplne ukončené. Na vlastné riziko tak Lubezki s Alexou 65 natočil najdôležitejšie scény filmu. 6.5 K formát novej kamery podľa Lubezkiho dokáže totiž na obraz transformovať skutočný pohľad človeka na dané miesto a ešte viac ho pohltiť do príbehu.<sup>142</sup>

---

<sup>137</sup> FAUER, Jon. New ARRI Alexa Mini. In: *Film and digital times* [online]. Feb 23, 2015 [cit. 2021-05-10]. Dostupné z: <https://www.fdtimes.com/2015/02/23/new-arri-alex-mini/>

<sup>138</sup> ARRI. The History of ARRI in a Century of Cinema. *ARRI* [online]. © 2021 [cit. 2021-04-09]. Dostupné z: <https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/2017/the-history-of-arri-in-a-century-of-cinema#accordion-45762>

<sup>139</sup> GOLDMAN, Michael. Left for Dead. *American Cinematographer*. 2016, vol. 97, č. 1. s. 38 – 40. ISSN 00027928

<sup>140</sup> Tamtiež, s. 38

<sup>141</sup> REDSHARK. It's real! ARRI Alexa 65mm 6.5K camera! *RedShark @2020* [cit. 2021-05-10]. Dostupné z: <https://www.redsharknews.com/production/item/2048-it-s-real-arri-alex-65mm-6-5k-camera>

<sup>142</sup> ARRI. ALEXA XT and ALEXA 65 on „The Revenant“. In: *ARRI* [online]. ©2021 [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: <https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/2016/alex-xt-and-alex-65-on-the-revenant->

„Je to trochu ako pozerat' sa na všetko cez okno; je to čisté a medzi vami a postavou nie je žiadna textúra. Cítil som, že toto je môj rozvod s filmom – konečne.“

- Emmanuel Lubezki<sup>143</sup>

### 4.3 Pohyb a práca s časom

Riggan na volanie z vysielacky odchádza zo svojej šatne. Kamera sa nechá hercom predbehnúť a sleduje ho od chrbta cestou po chodbe, cez schodisko až k zákulisiu. Kamera vo fluidnom pohybe predstihne Riggana, dostáva sa doprostred javiska a z celku prechádza do polodetailu, v ktorom obkruží stôl s ostatnými hercami v 360° uhle. Precízne načasovanie dovoľuje nepretržitému pohybu okolo stola akcentovať každú z postáv, ktorá má práve slovo. V priebehu jednej minúty obraz v jedinom zábere predstavuje divákovi päť odlišných scén, v ktorých sa bude odohrávať väčšina zvyšku filmu.

#birdman

Sloboda v pozorovaní priestoru umožňuje človeku nepretržite sústrediť pozornosť na všetky okamihy okolo seba. Bez strihu. Túto ľudskú prirodzenosť pretvoril Iñárritu do svojich filmov vo veľmi typický formálny aspekt – dlhé zábery, ktoré rôznymi kompozíciami vytvárajú vnútrozáberové montáže. Miesto využitia prestrihov zachytáva akciu v jednom dlhom zábere, čím umožňuje nielen kamere, ale i hercom voľnejší pohyb, výsledkom čoho je plynulejší a prirodzenejší charakter.<sup>144</sup> *Birdman* oproti predošlým Iñárrituovým filmom prechádza do pohybového extrému. Kamera prenasleduje pohyb charakterov priestorom, sleduje ich v izbách, na chodbách, kráčajúc hore či dole schodmi. Medzi jednotlivými scénami plynú hodiny a dni, napriek tomu sa nikdy nepreruší kontinuita záberu.<sup>145</sup> Strihy, ku ktorým vo filme dochádza, sú vopred rozvrhnuté tak, aby ich napojenie sa bolo čo najkontinuálnejšie.

---

<sup>143</sup> RILEY, Jenelle. „Revenant‘ Cinematographer Emmanuel Lubezki Used Only Natural Light. In: *Variety* [online]. Dec 16, 2015 [cit. 2021-04-16]. Dostupné z: <https://variety.com/2015/artisans/production/the-revenant-cinematography-emmanuel-lubezki-1201661435/> Preložené z anglického originálu: „It’s a little like watching everything through a window; it’s clean, and there’s no texture between you and the character. I felt this was my divorce from film — finally.“

<sup>144</sup> LOWENSTEIN, Stephen. *My First Movie: Take Two*. Ten Celebrated Directors Talk About Their First Film. New York: Pantheon Books, 2008. s. 100. eISBN: 978-0-307-37713-5

<sup>145</sup> TIERNEY, Dolores. *New Transnationalism in Contemporary Latin American Cinemas*. Edinburg: Edinburg University Press, 2018. s. 232. ISBN 978-1-4744-3112-5



Technológiu jedného záberu sa tvorcovia rozhodli zvoliť pre zachytenie Rigganoho mentálneho stavu. V skutočnosti v závere filmu dochádza ku strihovej montáži, a to vo chvíli, kedy sa Riggan na pódiu postrelí. Kým sa príbeh presunie do nemocničnej izby, kde kamera opäť jednozáberovo splýva s Rigganovým životom, vystrieda sa na obraze množstvo lyrických záberov predstavujúcich Rigganove spomienky, sny či imaginatívne výjavy. Lubezki takýto záver považuje za dôležitý pre pochopenie významu kontinuálneho záberu – nejde len o filmový efekt. Ide o výrazový prostriedok pre zachytenie hlavnej postavy.<sup>146</sup>

Emmanuel Lubezki pri prvých rozhovoroch nad scenárom vyjadril voči Iñárrituovmu plánu natočiť film jednozáberovo osobné neistoty. Je známe, že komédia, ako režisér definoval žáner tohto filmu, stavia svoju formu práve na strihu. Ide o rytmus, ktorý strih dodáva konkrétnym scénam, ale i samotným komikom, a preto šlo podľa Lubezkiho o jeden z najšialenejších nápadov, aké kedy počul.<sup>147</sup> Iñárritu však svojím filmom rozpráva príbeh vyhoreného umelca, ktorý je v divadelnom svete prenasledovaný svojím alteregom. Je to o emóciách, o nadväznostiach a o všetkých zákutiach tohto mikrosveta. Snímanie v jednom zábere sa preto stáva nástrojom, ako zachytiť všetky impulzy Rigganovho mentálneho úpadku. Alejandro Iñárritu pre magazín *American Cinematographer* spomína, ako prepojenie všetkých priestorov poslúži dramaturgickému zámeru ukázať svet točiaci sa okolo Riggana a radikálnym spôsobom tak vtiahne divákov do jeho kože.<sup>148</sup>

*„Chcem aby sa diváci jednoducho ponorili do filmu a cítili úzkosť, ktorú postava prežíva, zatiaľ čo sa jej život rozpadá. To by bolo ideálne.“*

- Emmanuel Lubezki<sup>149</sup>

---

<sup>146</sup> DESOWITZ, Bill. Oscar Winner Emmanuel Lubezki on Filming ‚Birdman‘, What’s Next for Iñárritu. In: *IndieWire* [online]. Feb 22, 2015 [cit. 2021-04-22]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2015/02/oscar-winner-emmanuel-lubezki-on-filming-birdman-whats-next-for-inarritu-188711/>

<sup>147</sup> OPPENHEIMER, Jean. Backstage Drama. In: *American Cinematographer*. 2014, vol. 95, č. 12. s. 54-55 ISSN 00027928

<sup>148</sup> Tamtiež, s. 55

<sup>149</sup> ARRI. Emmanuel Lubezki ASC, AMC on „Birdman“. *ARRI* [online]. ©2021 [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: <https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/2014/emmanuel-lubezki-asc-amc-on-birdman-#accordion-47552> Preložené z anglického originálu: *„I want the audience to just become immersed in the movie and feel the anxiety that the character goes through while his life implodes. That would be ideal.“*

Alejandro Iñárritu pri príprave *Birdmana* prešiel výraznou zmenou v pohľade na vnímanie skutočného ale i filmového sveta. Jeho predošlé filmy vychádzali z logiky spontánnosti pohybu ľudského zraku, ktorú transformoval do filmov prostredníctvom ručnej kamery. Popri prípravách na obrazovej dramaturgii konzultoval tieto myšlienky spoločne so strihačom Walterom Murchom. Iñárritu priznáva, ako až v päťdesiatich rokoch došiel k presvedčeniu, že vnímanie ľudským zrakom je vo filmovom odvetví príbuznejšie nepretržitému pohybu Steadicamu. Od prvého ranného momentu až po koniec dňa vnímame svet okolo nás bez jediného strihu, pričom do zorného poľa „ručnej kamery“ sa dostávame len veľmi výnimočne. Zároveň sa s takýmto pohľadom mení naše vnímanie času a dôležitú úlohu vo vnímaní časopriestoru zohrávajú i individuálne spomienky.<sup>150</sup> Rozhodnutie natočiť *Birdmana* pomocou Steadicamu a fluidnej ručnej kamery odklonilo dovtedajší Iñárrituov vizuálny prístup.

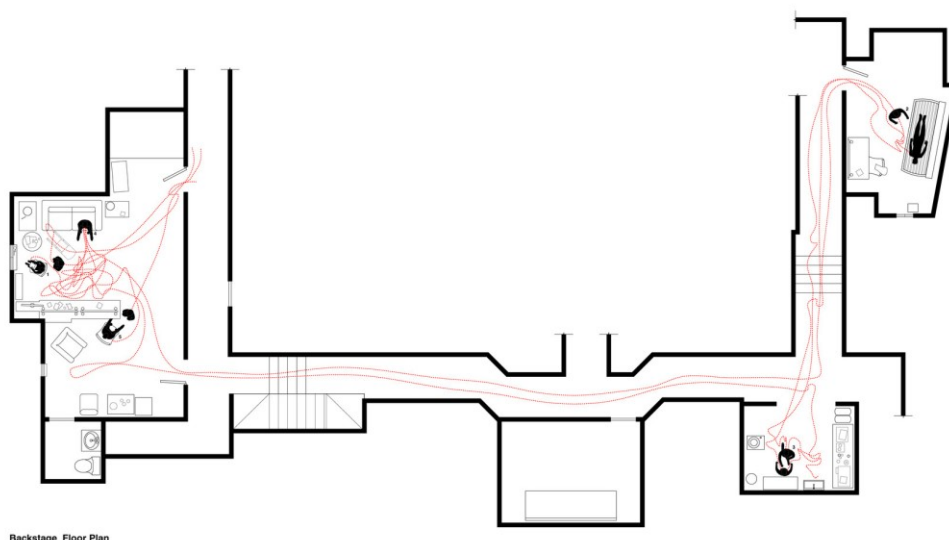
Emmanuel Lubezki natáčanie týmito dvoma kamerovými prístupmi opísal v interview pre Arri: *„Kamera je v neustálom pohybe. Naozaj som nechcel natočiť film na jeden záber, nechcel som, aby film vytváral pocit ‚tour de force‘ filmových tvorcov. Myslím, že by to bolo dehonestujúce alebo nezvyklé, a to sme práve nechceli - nechceli sme, aby bol film iba nezvyčajný. Zároveň som si chcel byť istý, že to nerobíme len preto, aby bol pohyb v príbehu organický. Neznášam slovo ‚organický‘, ale skutočne to bolo súčasťou príbehu, súčasťou energie postáv. Bolo pre mňa dôležité dosiahnuť ten správny pocit, pretože to je niečo, z čoho sa môžete veľmi rýchlo vytrátiť, keď robíte dlhé zábery. Pridali sme niekoľko strihov, ale pohyby pomáhajú dostať divákov do sveta postáv, takže film pôsobí pohlcujúco a bezprostredne.“*<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> MITCHELL, Elvis. Alejandro González Iñárritu. In: *Interview Magazine* [online]. Okt 08, 2014 [cit. 2021-04-10]. Dostupné z: <https://www.interviewmagazine.com/film/alejandro-gonzalez-inarritu>

<sup>151</sup> ARRI. Emmanuel Lubezki ASC, AMC on „Birdman“. *ARRI* [online]. ©2021 [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: <https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/2014/emmanuel-lubezki-asc-amc-on-birdman-#accordion-47552> Preložené z anglického originálu: *„The camera is in constant motion. I really didn't want to do the movie in one shot, I didn't want the movie to feel like the tour de force of the filmmakers. I think it would have been dishonest, or gimmicky and we did not want the movie to be just gimmicky. I also wanted to be sure that we weren't doing that just to do it, the camera movement was organic to the story. I hate the word organic, but it was really part of the story, part of the energy of the characters. It was important to me that it had to feel right, because it is something that you can fall out of very easily when you're doing long shots. We added a couple of cuts, but the movements help get the audience into the world of the characters so the movie feels immersive and immediate.“*

Úloha zachytiť v zdanlivo jednom zábere Rigganov postupný emocionálny rozklad si vyžadovala komplexné prepracovanie – choreografia pohybu kamery vychádzala z plánu broadwayského divadla, ktorého pôdorys si pri príprave Iňárritu spoločne s Lubezkim a s architektom Kevinom Thompsonom kreslili kriedou na zem ateliéru.<sup>152</sup> Ako provizórne steny slúžili c-standy s napnutými látkami medzi sebou. Lubezki a Iňárritu niekoľko mesiacov trénovali v štúdiom priestore pohyb kamery so stand-inmi a skúmali možné prekážky, ktoré by ich mohli v scéne limitovať.<sup>153</sup> Výsledná stavba scény sa následne prispôbila dĺžke replík. Thompson na prípravu spomína: „*Ak bol herec natáčaný kráčajúc dolu chodbou zatiaľ čo rozpráva svoje repliky, potrebovali sme tento priestor tak dlhý, aby sa herec dostal na koniec dialógu skôr, ako sa dostane na koniec chodby.*“<sup>154</sup>



■ obr. 99 Pôdorys divadelného priestoru so značením pre pohyb kamery vo filme *Birdman*

<sup>152</sup> OPPENHEIMER, Jean. Backstage Drama. In: *American Cinematographer*. 2014, vol. 95, č. 12. s. 56. ISSN 00027928

<sup>153</sup> ARRI. Emmanuel Lubezki ASC, AMC on „Birdman“. *ARRI* [online]. ©2021 [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: <https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/2014/emmanuel-lubezki-asc-amc-on-birdman-#accordion-47552>

<sup>154</sup> CHAMBERLAIN, Caroline. ‚Birdman‘ Costume and Production Designers Talk About Creating the Film’s Look. In: *KCRW* [online]. Okt 29, 2014 [cit. 2021-04-22]. Dostupné z: <https://www.kcrw.com/culture/shows/design-and-architecture/birdman-costume-and-production-designers-talk-about-creating-the-films-look>

Emmanuel Lubezki naplánoval najskôr každú scénu s ručnou kamerou. Sťažením bolo implementovať tieto pohyby na Steadicam, keďže pre pohyb vyžaduje väčšiu plochu. Aby jeho operátor Chris Haarhoff mohol bezpečne prechádzať priestorom, architekt Kevin Thompson upravil časti scény – napríklad schody, cez ktoré kamera niekoľkokrát prechádza, boli vystavané o niečo širšie pre bezpečnejší pohyb steadicamistu.<sup>155</sup> Nacvičovanie jednej scény s hercami obvykle trvalo 6 – 8 hodín, pričom jeden záber vyšiel priemerne na 17 až 20 klapiek.<sup>156</sup> Výsledkom je tak naozaj precízny pohyb priestorom v 360°, ktorý na seba nepúta pozornosť. Presné pohyby bez akéhokoľvek zaváhania diváka intenzívne vtiahnu do príbehu a podtrhávajú v ňom tak dojem, že je súčasťou *Birdmanovho* divadelného mikrosвета.

Aby sa hmotnosť ručnej kamery čo najviac eliminovala, kamerová posádka použila len nevyhnutné vybavenie. Na kamere absentovalo napríklad aj kompendium, čím kameraman zároveň získal bližší prístup k hercovi a výhodou sa stali i dopadajúce flary.<sup>157</sup> Váha kamery pri tak dlhých záberoch však Lubezkimu stále robila ťažkosti. Spočiatku uvažovali nad predávaním kamery medzi viacerými operátormi. Počas skúšok sa však ukázalo, že takýto spôsob natáčania narušuje kontinuálnosť jednozáberového snímania.<sup>158</sup>

Najčastejšími spôsobmi prestrihu medzi scénami vo filme *Birdman* sa stáva prechod dverami. Obraz v podexponovanom priestore na malú chvíľu stráca na čitateľnosti i v momentoch práce so svetlom – napríklad zhasnutie lúčov alebo stmievanie oblohy. Tmavé miesta v kombinácii s plynulým pohybom tak dobre skrývajú postprodučný zásah. O niečo kreatívnejšie pôsobia skryté strihy naprieč mizanscénou. Dokonale prevedený švenk priestorom – napríklad cez stenu na chodbe – uchováva čistotu strihu v priebehu rôznych záberov.

---

<sup>155</sup> SOUND & PICTURE. *Birdman – An Interview with Steadicam Operator Chris Haarhoff*. In: *Sound & Picture* [online]. Nov 26, 2014 [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: <https://soundandpicture.com/2014/11/birdman-interview-steadicam-operator-chris-haarhoff/>

<sup>156</sup> OPPENHEIMER, Jean. Backstage Drama. In: *American Cinematographer*. 2014, vol. 95, č. 12. s. 63-64. ISSN 00027928

<sup>157</sup> SOUND & PICTURE. *Birdman – An Interview with Steadicam Operator Chris Haarhoff*. In: *Sound & Picture* [online]. Nov 26, 2014 [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: <https://soundandpicture.com/2014/11/birdman-interview-steadicam-operator-chris-haarhoff/>

<sup>158</sup> OPPENHEIMER, Jean. Backstage Drama. In: *American Cinematographer*. 2014, vol. 95, č. 12. s. 57. ISSN 00027928

„Niekdedy si prajem, aby nikto nehovoril o tom, ako filmy vznikajú. Tá myšlienka by spočívala v tom, že diváci prídu do kina a vôbec si nevšimnú, ako to je natočené.“

- Emmanuel Lubezki<sup>159</sup>



■ obr. 100 - 107 Prechod z Rigganovej šatne do baru použitím detailu mobilu vo filme *Birdman*

<sup>159</sup> ARRI. Emmanuel Lubezki ASC, AMC on „Birdman“. ARRI [online]. ©2021 [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: <https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/2014/emmanuel-lubezki-asc-amc-on-birdman-#accordion-47552>

V prípade potreby prechodu väčším časovým úsekom bez narušenia kontinuity využíva kamera detailnú veľkosť záberu. Keď Riggan dohrá predstavenie, odpočíva vo svojej šatni (obr. 100 – 103), zatiaľ čo mu jeho dcéra ukazuje na smartphone video z Time Square, kde sa pred pár hodinami pohyboval iba v spodnej bielizni. Kamera nadchádza na veľmi blízky detail, až pokiaľ šírka záberu nepokrýva celú obrazovku telefónu (obr. 104 – 105). Videozáznam sa stáva priestorom pre skrytý strih, ktorým sa príbeh presúva do miestneho baru. Odjazd kamery od obrazovky televízie odkrýva priestor podniku a podľa Rigganovho kostýmu je zjavný časový posun, ktorý medzi týmito dvoma lokáciami nastal (obr. 106 – 107).

Celkovo sa vo filmovej „jednozábervke“ objavuje 28 strihov,<sup>160</sup> z čoho na stopáži 119 možno vyvodit' priemernú dĺžku záberu na 4 minúty a 25 sekúnd.

#revenant

Kombináciu ručnej kamery a Steadicamu využíva Lubezki i v nasledujúcom filme, pričom pridáva ďalší pohybový prvok – žeriav. Kamera je rovnako ako v prípade *Birdmana* podmanená smerovaniu hercov. Táto Iñárrituova požiadavka pohybovala kamerou niekedy až v 360° záberoch,<sup>161</sup> čím sa opäť prehlbuje spojitost' snímania *Revenanta* s predošlým filmom.

Výberu konkrétneho spôsobu snímania predchádzala dôkladná príprava založená na skúšobných testoch, avšak Iñárrituova záľuba v improvizácii priniesla pri realizácii filmu niekoľko zmien. Emmanuel Lubezki vníma Iñárrituov prístup k filmu veľmi odlišne, na rozdiel od predošlých režisérov, s ktorými spolupracoval. Pre *British Cinematographer* opisuje túto cestu nasledovne: „Alejandro má rád kameru, ktorá vyzerá trochu náhodne, akoby vám niečo uniklo, alebo akoby ste dorazili o niečo neskôr – publiku to dodáva pocit nepredvídateľnosti udalostí. Je to veľmi odlišné od štýlu vo filme Terryho Malicka, kde je kamera lyrickejšia, vedomejšia a popisnejšia.“<sup>162</sup>

Spomedzi všetkých Iñárrituových filmov je možné snímok *Revenant* považovať z pohľadu formy za najkonvenčnejší, na čo mohol vplývať i fakt, že na rozdiel od predošlých

<sup>160</sup> SAVCHENKO, Glib. Hidden Cuts in Birdman Shown in One Video. In: *Bird in flight* [online]. Apr 06, 2017 [cit. 2021-04-28]. Dostupné z: <https://birdinflight.com/news/industry/20170406-birdman-hidden-cuts.html>

<sup>161</sup> GOLDMAN, Michael. Left for Dead. *American Cinematographer*. 2016, vol. 97, č. 1. s. 44. ISSN 00027928

<sup>162</sup> BRITISH CINEMATOGRAPHER. Grizzly Adventure. *British Cinematographer* [online]. ©2021 [cit. 2021-04-18]. Dostupné z: <https://britishcinematographer.co.uk/emmanuel-lubezki-amc-asc-the-revenant/>

nezávislých filmov vzniká tento dobrodružný western pod štúdiom Twentieth Century Fox. Film si síce zachováva niektoré aspekty mexickej národnej ideológie,<sup>163</sup> mnohými formálnymi aspektami ale narúša samovoľnosť predchádzajúcej filmovej reči. Dokonalosť v podobe záberov z technocrane-u ide v kontraste ku roztrasenej ručnej kamere typickej pre Iñárrituove prvé štyri filmy. O výraznú štylizáciu sa zaslúžilo i občasné využívanie spomalených záberov, ktoré ešte väčšmi podporili fluidnosť kamerového pohybu. Pomalé tempo, ktorým Lubezki odráža osamotenosť človeka na pokraji svojich síl, podtrhuje tiež plynutie neúprosného času.

Využitie charakteru ručnej kamery vychádza z gradácie príbehovej roviny. Napojenie sa na emočný profil postáv definuje intenzitu roztrasenia, čím sa opakuje dramaturgická stavba z predošlých filmov. Ručná kamera je však v *Revenantovi* málo frekventovaná a do obrazového rozprávania sa dostáva len veľmi výnimočne. Kameraman túto technológiu snímania využíva tiež pre dosiahnutie čo najbližšej vzdialenosti voči hereckej akcii, ktorá mu umožňuje intenzívnejšie a rýchlejšie reagovať na pohyb v scéne. Charakteristický tras ručnej kamery obvykle evokuje nervozitu či napätie, ktoré do scény vchádza.

Dlhé precízne zábery dodávajú filmom *Birdman* a *Revenant* observačný charakter. Kamera plynúca priestorom v obvykle pomalom tempe odhaľuje prostredie, ktoré sa stáva jednou z postáv. Dôležitú úlohu zohráva v oboch prípadoch šírka ohniska použitých objektívov.

#### 4.3.1 Objektív ako oko diváka

Vizuálny rukopis Emmanuela Lubezkiho vniesol do filmov Alejandra G. Iñárritu výrazný rozdiel v obrazovej štruktúre. Rodrigo Prieto na predchádzajúcich Iñárrituovych filmoch aplikoval svoju znalosť filmových surovín a na základe jej vlastností využíval konkrétne materiály ako dramaturgický prvok. Emmanuel Lubezki sa zdržiava priznávania filmovej štruktúry – obraz filmov *Birdman* a *Revenant* sa pokúšal zachytiť v maximálnej formálnej čistote,<sup>164</sup> k čomu mu dopomáhala digitálne médium v kombinácii so zvolenými objektívmi.

---

<sup>163</sup> TIERNEY, Dolores. *New Transnationalism in Contemporary Latin American Cinemas*. Edinburg: Edinburg University Press, 2018. s. 235. ISBN 978-1-4744-3112-5

<sup>164</sup> ARRI. ALEXA XT and ALEXA 65 on „The Revenant“. In: *ARRI* [online]. ©2021 [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: <https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/2016/alexa-xt-and-alexa-65-on-the-revenant->

#birdman

S ohľadom na plánovaný pohyb kamery vo filme *Birdman* bolo nevyhnutné zvoliť ohnisko, ktoré i v malom priestore umožní zmenu veľkosti záberu. Užšie optické sklá by v stiesnenejších priestoroch – ako napríklad v chodbách divadla – nedokázali zachytiť akciu vo väčšom zábere. Voľba objektívov so širšou ohniskovou vzdialenosťou umožnila kameramanovi snímať relatívne veľkú plochu aj v takýchto zúžených priestoroch, ale zároveň vďaka malej pohyblivej kamere a hodnote close-focusu tvorcovia dokázali efektívne prechádzať aj do blízkych detailov. Emmanuel Lubezki popisuje takúto blízkosť ako možnosť byť „okom hurikánu“ v momentálnej akcii (obr. 108).<sup>165</sup>



■ obr. 108 Emmanuel Lubezki s ručnou kamerou v malej vzdialenosti od herečky vo filme *Birdman*

„Pokud jde o umístění kamery, nevěřím na žádnou objektivitu. Nemám rád filmy, ve kterých režisér mezi kamerou a tím, co snímá, vytváří odstup.“

- Alejandro G. Iñárritu<sup>166</sup>

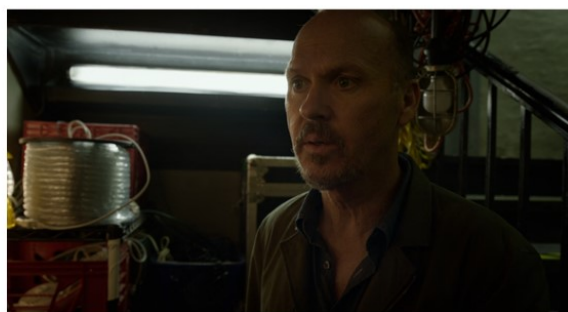
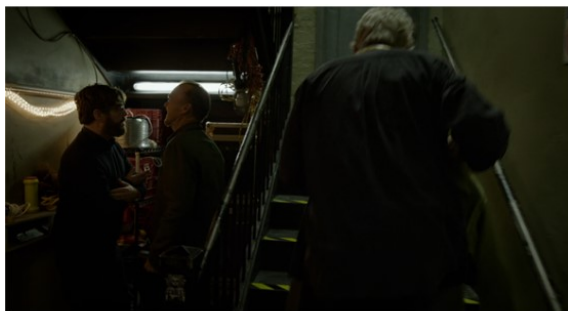
Príkladom môže byť moment roztržky medzi Rigganom a Jakeom o obsadení ďalšieho herca, kedy kamera nadchádza z polocelku postupne do detailu na protagonistu emóciu v tvári (obr. 109 – 112). Hľadisko kamery sa tak úzko vpletie to konfliktu a stáva sa súčasťou

<sup>165</sup> ARRI. The History of ARRI in a Century of Cinema. *ARRI* [online]. © 2021 [cit. 2021-04-09]. Dostupné z: <https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/2017/the-history-of-arri-in-a-century-of-cinema#accordion-45762>

<sup>166</sup> TIRARD, Laurent. *Lekce filmu*. Praha: Dokořán, 2014. s. 336. ISBN 978-80-7363-615-9.



rozhovoru – divák prehľbí v intímite dialógu, pričom zisťuje tajomstvo, ktoré je iným postavám zamlčané.



■ obr. 109 - 112 Kamera prenikajúca do intímneho rozhovoru vo filme *Birdman*

Steadicam operátor Chris Haarhoff v rozhovore pre portál *Sound & Picture* opisuje, ako Lubezki spoločne s lňárrituom polemizovali nad výberom ohniska. Pôvodný zámer využiť na natáčanie predovšetkým 21mm objektív nakoniec lňárritu zamietol, pretože podľa neho nedosahoval kýženu intimitu. Skúška s 18mm objektívom vyšla ako najideálnejšia a toto ohnisko využil Lubezki na natočenie takmer celého filmu. V prípade potreby niečo akcentovať sa tvorcovia uchýlili k voľbe 14mm objektívu, také situácie však boli zriedkavé. Haarhoff prácu s jediným objektívom vyzdvihuje – podľa jeho slov nastáva pre kameramana veľký priestor skutočne poznať charakter konkrétneho optického skla.<sup>167</sup> 18mm objektív so svetelnosťou T1,4 zvolil Lubezki z rady Leica Summilux a širší 14mm objektív s clonou T1,3 zastúpil Zeiss Master Prime od Arri.<sup>168</sup>

<sup>167</sup> SOUND & PICTURE. *Birdman – An Interview with Steadicam Operator Chris Haarhoff*. In: *Sound & Picture* [online]. Nov 26, 2014 [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: <https://soundandpicture.com/2014/11/birdman-interview-steadicam-operator-chris-haarhoff/>

<sup>168</sup> OPPENHEIMER, Jean. Backstage Drama. In: *American Cinematographer*. 2014, vol. 95, č. 12. s. 57. ISSN 00027928

Dlhé pohyby, ktoré viedli kameru naprieč scénami s rôznou svetelnosťou, boli sťažením pri exponovaní. Aby sa dodržala požadovaná úroveň jasú, v prípade potreby sa v zábere menila i hodnota clony. V momentoch ručnej kamery, ktorú operoval Lubezki, obstarával túto činnosť DIT Abby Levine. V záberoch na Steadicame si uspošoboval clonu sám Lubezki.<sup>169</sup>

#revenant

Vo filme *Revenant* prišiel Iñárritu s Lubezkim s obdobnou dramaturgiou snímania. Široké ohnisko podporujúce veľkoleposť priestoru divokej prírody umožnilo tvorcom rovnako prechádzať v jednom zábere z veľkých celkov do úzkych detailov. V rozhovore pre *Screen Daily* vysvetľuje Emmanuel Lubezki zámer týchto objektívov: „Použili sme veľmi široké objektívy, ktoré nám umožnili zobrazit' celý kontext, celé prostredie, súčasne dokážeme zachytiť emócie a byť blízko hercom. Vzťah medzi prostredím a hercami je vždy prítomný.“<sup>170</sup>

Tentokrát strihová skladba pôsobí konvenčnejšie, čím Iñárritu umožnil kameramanovi pracovať s väčšou škálou optických vzdialeností. Pôvodný zámer natáčať na anamorfické objektívy o šírke 35mm a 65mm zamenil Lubezki za radu objektívov Zeiss Master Primes a Leica Summilux-C v rozmedzí od 12mm do 21mm (vrátane ekvivalentov pre Arri Alexu 65).<sup>171</sup> Najpoužívanejším ohniskom sa stala 16mm Leica, ktorú si Lubezki obľúbil nielen pre „neuveriteľný obraz“, ale taktiež pre jej ľahkú váhu. Lubezki priznáva, že s pribúdajúcim vekom inklinuje k ľahšej technike, pretože operovať ručnú kameru v tak dlhých záberoch je preňho fyzicky dosť náročné.<sup>172</sup>

Skreslenie, ktoré na stranách široké objektívy vytvárajú, fungovalo ako nástroj pre vyjadrenie aktuálnych emócií protagonistu Hughá Glassa. Psychicky vypätejšie situácie, alebo momenty blúznenia či spomienok, zachytil Lubezki v širších záberov. Zbiehajúce línie tak akcentujú dopad okolia na Hughovu osobnosť, alebo naopak preberajú jeho hľadisko.

---

<sup>169</sup> OPPENHEIMER, Jean. Backstage Drama. In: *American Cinematographer*. 2014, vol. 95, č. 12. s. 58. ISSN 00027928

<sup>170</sup> ARRI. ALEXA XT and ALEXA 65 on „The Revenant“. In: *ARRI* [online]. ©2021 [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: <https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/2016/alexa-xt-and-alexa-65-on-the-revenant>-Preložené z anglického originálu: „We used very wide lenses that allowed us to show all the context, all the environment, at the same time as we can show emotion and be close to the actors. So the relationship between the environment and the actors is always present.“

<sup>171</sup> SAKAMOTO, P. Scott. The Revenant: Shooting In the Elements. In: *Society of camera operators* [online]. [cit. 2021-05-08]. Dostupné z: <https://soc.org/project/the-revenant-shooting-in-the-elements/>

<sup>172</sup> GOLDMAN, Michael. Left for Dead. *American Cinematographer*. 2016, vol. 97, č. 1. s. 44. ISSN 00027928

Aby také to skreslenie Lubezki ešte väčšmi podporil, rozhodol sa pre niektoré zábery nasadiť na objektív ešte dva dioptry (obr. 113).<sup>173</sup>



■ obr. 113 Využitie dvoch dioptrů pre podporenie emócie vo filme *Revenant*

Natáčanie v podmienkach mrazivej Albery spôsobilo ťažkosti i v súvislosti s objektívmi. Tamojšie nárazové vetry dokážu rapídne zmeniť teplotu, ktorá sa v prípade *Revenanta* podpísala na škále ostrosti. V tele objektívu sa jednotlivé šošovky rozbiehali nelineárne. S podobným problémom sa *Panavision* nikdy nestretol, a tak musela kamerová posádka improvizovať – rôzne objektívy s rovnakou ohniskovou vzdialenosťou boli nastavené tak, aby čo najlepšie fungovali v konkrétnych teplotách. Sady objektívov si posádka označila farebnými štítkami a na základe zmeranej teploty medzi telom kamery a objektívom vybrali sklá adaptované k požadovaným podmienkam.<sup>174</sup>

Rovnako ako v prípade *Birdmana*, i *Revenant* vyžadoval korekciu expozície úpravou clony počas jedného záberu. Technik Arthur To hovorí o Lubezkiho expozičných výzvach: „*Chivo posúva hranice každého média, na ktoré natáča. Často si dovoľí natáčať oproti slnku, dlhý záber z interiéru tmavej izby preniesie v pohybe na žiariace slnko vonku – a potom späť do tmavých miest skupiny stromov. Rozsah je vždy dotlačený na maximum toho, čo kamera dokáže. Okrem toho je mimoriadne kritický, pokiaľ ide o expozíciu, zameriava sa na presnú clonovú hodnotu. Pri iných filmoch mi stačí nastaviť expozíciu zo záberu na záber alebo clonu upravím príležitostne počas záberu, ale práca s Chivom zahŕňa narábanie*

<sup>173</sup> GOLDMAN, Michael. Left for Dead. *American Cinematographer*. 2016, vol. 97, č. 1. s. 51-52. ISSN 00027928

<sup>174</sup> Tamtiež, s. 44 - 46

*s clonou podľa jeho vytúženej expozície na takmer každom zábere – pri pohybe v lese, chatami alebo svetlým prostredím.*<sup>175</sup>

Manipulácia s clonovou hodnotou počas dlhých záberov podtrháva prirodzený charakter, ktorý sa Lubezki vo filmoch snaží dosiahnuť.

#### 4.4 Rámovanie

Čitateľnosť pohyblivej stavby obrazu určuje i formát, teda pomer strán, v akom je filmové dielo zachytené. Filmová reč zaužívala používanie konkrétnych pomerov strán k špecifickým témam či žánrom, pričom dôležitú úlohu zohráva i formovanie osobnou skúsenosťou.<sup>176</sup> Pomer strán dokáže podporovať emocionálne rozhranie – vďaka filmovému rámu možno napomôcť zachyteniu vzťahu postavy voči svojmu okoliu.

#birdman

Užší formát 1.85:1, ktorý Lubezki využíva pri filme *Birdman*, napomáha zachytiť priestor divadla vo väčšej komplexnosti. Výška obrazu, ktorú zvolený rám poskytuje, umožňuje Lubezkimu priznávať zákutia mizanscény. Priznávanie stropu divadla dotvára príbehu väčšiu autenticitu – príbeh sa odohráva v reálnom priestore a nielen vo vystavanom ateliéri.

Počas divadelnej skúšky figuruje na javisku ambientné osvetlenie, ktoré na rozdiel od predstavenia prezrádza pozadie scény. Formát 1.85:1 umožňuje podporiť túto zákulisnú informáciu – priestor vzniknutý v hornej časti rámu prezrádza skryté rekvizity alebo osvetlenie (priznávaniu osvetlenia scény sa venuje nasledujúca kapitola 4. 5 Svetlo ako súčasť priestoru) (obr. 114). V prípade formátu „39:1 by táto informácia z obrazu zmizla (obr. 115). Lubezki však tento priestor prezrádza i v momentoch predstavenia. Čitateľnosť

---

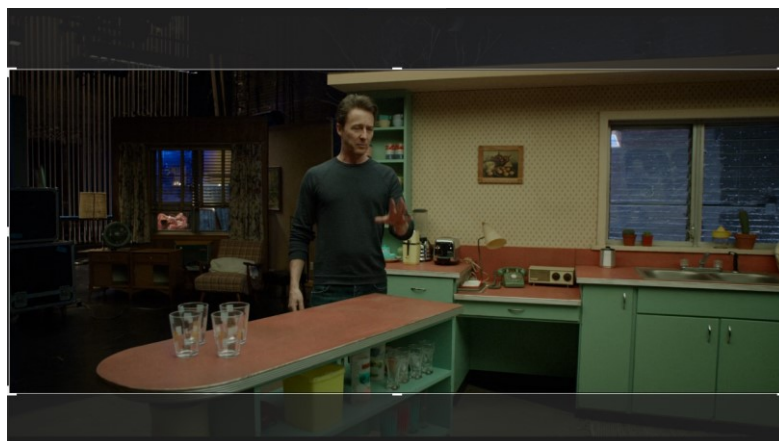
<sup>175</sup> GOLDMAN, Michael. Left for Dead. *American Cinematographer*. 2016, vol. 97, č. 1. s. 44. ISSN 00027928 Preložené z anglického originálu: „Chivo pushes the limits of any medium he is shooting on. He may often shoot toward the sun and execute long takes that move from the inside of a dark room to a blazing sun outside – and then back through a dark group of trees. The range is always pushed to what the camera can handle. On top of that, he is extremely critical regarding exposure, and aims to put the image at an exact stop. On many movies, I may just help set the exposure from shot to shot or occasionally do an iris pull, but working with Chivo involves riding the iris to his desired exposure on almost every shot as we move through forests, cabins and the bright outdoors.“

<sup>176</sup> CORRIGAN, Timothy a WHITE, Patricia. *The Film Experience: An Introduction*. Boston: Bedford/St. Martin's, 2012. s. 106-108. ISBN: 978-0-312-68170-8

pozadia scény je síce svetelne eliminovaná, avšak pohybujúca sa kamera okolo hercov tento priestor zachytáva i napriek tomu. Zvolený formát dopomáha zachytiť myšlienku, že na príbeh *Birdmana* sa divák pozerá z perspektívy divadelného herca.



■ obr. 114 Formát 1.85:1 prezrádzajúci informácie o zákulisí scény v hornom ráme vo filme *Birdman*



■ obr. 115 Orez na formát 2.39:1 so stratou informácií v hornom ráme vo filme *Birdman*

„Dôvod, prečo natáčam všetky svoje filmy na skutočných lokáciách je ten pocit neprijemnosti, ktorý svojím spôsobom všetkým napomáha cítiť sa v reálnom prostredí a zabudnúť na to, že natáčame film.“

- Alejandro G. Iñárritu<sup>177</sup>

Užší pomer strán tiež podporuje intimitu vznikajúcu v priestore. Riggan Thompson hľadajúci svoju umeleckú dôveryhodnosť prechádza osobným i tvorivým prevratom.

<sup>177</sup> B, Benjamin. Letting Go. *American Cinematographer*. 2011, vol. 91, č. 1. s. 38. ISSN 0002-7928

V túžbe dosiahnuť štatút skutočného herca po tom, ako ho preslávila superhrdinská franšíza, vníma nadchádzajúce predstavenie ako dôležitú príležitosť. Úzkosť, do ktorej sa častokrát dostáva, podtrháva kombinovanie širokých objektívov s použitým formátom - zbiehajúci sa priestor pôsobí niekedy až klaustrofobicky. Riggana uväzňuje nielen prostredie, ale i medziľudské vzťahy, na ktorých je jeho osud odkázaný. Použitie širšieho formátu by mohlo požadovanú skľúčenosť potlačiť.

Aby tvorcovia ešte väčšmi podtrhli sužujúce prostredie, nechali architekta Kevina Thompsona vytvoriť v priestore divadla presúvateľné steny. Keď sa Rigganovo psychické rozpoloženie mení, klaustrofóbia priestoru narastá. Steny chodieb protagonistu viac uzatvárajú, čím reflektujú emocionálnu úzkosť.<sup>178</sup>

#revenant

Film *Revenant* stojí na opačnom póle dramatizácie. Výpravny príbeh o prežití v surovom svete 19. storočia zachytil Lubezki v pomere 2,39:1 (obr. 116). Cesta divokým ľadovým svetom svojím širokým formátom podporuje zúfalosť situácie. Hugh Glass snažiac sa prežiť a pomstiť tiahne nespútanou krajinou, ktorej nástrahy mu komplikujú cestu. Lubezki v jedinej kompozícii stavia voči sebe vyčerpaného človeka a živelnosť prírody, ktorých súboj neustále pokračuje. Scenérie prírody, kedy sa protagonista až stráca vo veľkoleposti krajiny, umožňujú divákovi precítiť do emócií postavy.

Voľba zvoleného pomeru strán ovplyvnila i temporytmus obrazu. Dynamika kamerového pohybu vo formáte 2.39:1 je výraznejšia, ako v prípade užšieho pomeru. Vďaka horizontálnej orientácii sa švenky zľava doprava či sprava doľava javia na širšej ploche impulzívnejšie.

---

<sup>178</sup> BURG, Karen. BIRDMAN. In: *Set Decorators Society of America* [online]. Feb 01, 2015 [cit. 2021-04-26] Dostupné z: [https://www.setdecorators.org/?name=BIRDMAN&art=film\\_decor\\_features&SHOW=SetDecor\\_Film\\_BIRDMAN](https://www.setdecorators.org/?name=BIRDMAN&art=film_decor_features&SHOW=SetDecor_Film_BIRDMAN)



■ obr. 116 Formát 2.39:1, ktorý Lubezki zvolil pre zachytenie vzťahu postavy a prírody vo filme *Revenant*



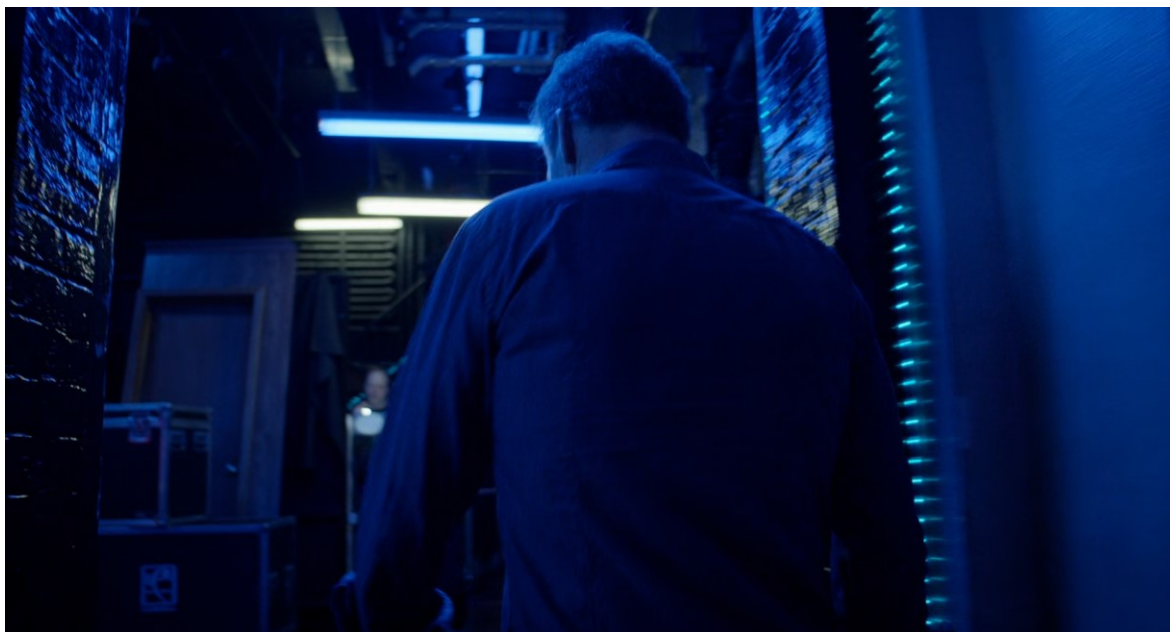
■ obr. 117 Orez, ktorý by vznikol pri použití formátu 1.85:1 vo filme *Birdman*

#### 4.5 Svetlo ako súčasť priestoru

Veľkosť záberu či pohyb kamery limitujú kameramana pri svietení. Prístupy k svetelnej dramaturgii sú vo filmoch *Birdman* a *Revenant* diametrálne odlišné – zatiaľ čo sa tragikomédia o bývalom vtáčom superhrdinovi odohráva prevažne v interiéroch s občasnými zväčša nočnými exteriérmi, v mrazivom westerne naopak dominujú exteriérové scenérie s občasnými vstupmi do dobových interiérov. Pri oboch filmoch sa Lubezki snaží reflektovať prirodzenosť daného prostredia.

#birdman

Lubezki vo filme *Birdman* využíva príležitosť zachytiť divadelný priestor vo svojom skutočnom svetle. Vyhýba sa prvoplánovému faktorovému osvetleniu zvrchu a miesto toho niekoľko týždňov plánuje návrh osvetlenia.<sup>179</sup> Vzhľadom na to, že protagonisti filmu sami chystajú inscenačné predstavenie *What We Talk About When We Talk About Love*, dovoľuje si kameraman s ľňárrituom priznávať takmer všetky svetelné zdroje priamo v obraze. Takéto rozhodnutie umožňuje kamere pohybovať sa ľubovoľne priestorom a zároveň prechádzať do rôznych rakurzov – Lubezki na priznávanie svetiel upozorňuje už v expozícii filmu, kedy kamera v podhláde prenasleduje Riggana. Kým v zákulisí odhaľuje modré žiarivky na strope(obr. 118), v priestore javiska prezradí zasvietenie celej scény pomocou niekoľkých divadelných par light a LED svetiel. Odhalenie techniky svietenia v úvode umožňuje divákovi naladiť sa na svetelnú dramaturgiu. Zároveň sa prehľbi autenticita priestoru, keďže vďaka svojmu logickému prúdeniu na seba svetlo nepúta prílišnú pozornosť.



■ obr. 118 Využitie modrých žiariviek pre zákulisie divadla vo filme *Birdman*

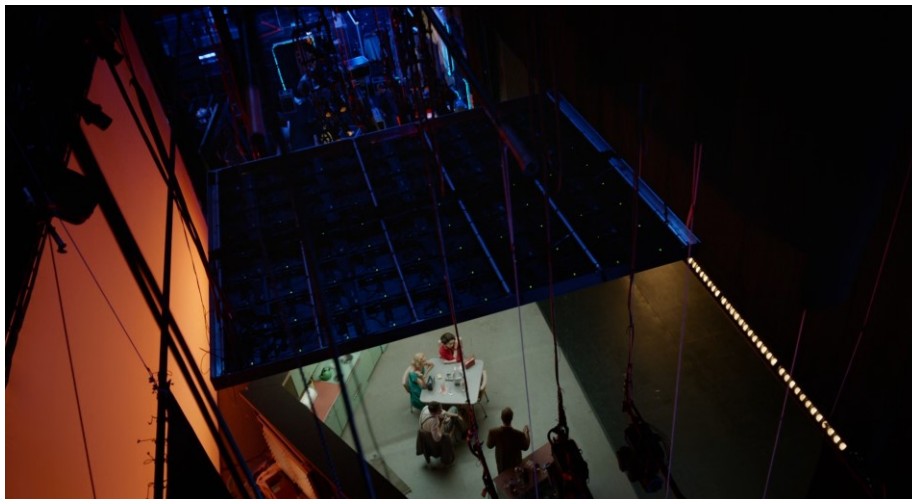
---

<sup>179</sup> OPPENHEIMER, Jean. Backstage Drama. In: *American Cinematographer*. 2014, vol. 95, č. 12. s. 59. ISSN 00027928





■ obr. 119 Svietenie javiska pomocou LED panelov vo filme *Birdman*



■ obr. 120 Svietenie javiska pomocou LED panelov vo filme *Birdman* (nadhľad)



■ obr. 121 Svietenie javiska pomocou LED panelov vo filme *Birdman* (počas predstavenia)

Tradičné divadelné osvetlenie pomohol Lubezkimu navrhnuť svetelný dizajnér Peter Kaczorowski. Ambientné svetlo javiskovej scény ozvláštnili inštaláciou LED panelov, ktoré umožnili vyhnúť sa užitiu filmových lúčov (obr. 119 – 121). LED panely, s ktorými mal Lubezki skúsenosť zo svojho predchádzajúceho filmu *Gravity*, popri tom ponúkali ďalšiu výhodu – vďaka ich univerzálnosti bolo možné pracovať so svetlom na diaľku z riadiaceho strediska. LED stena bola dôkladne zapracovaná do javiskovej mizanscény a tak na seba napriek veľkej ploche nepútala prílišnú pozornosť.<sup>180</sup>

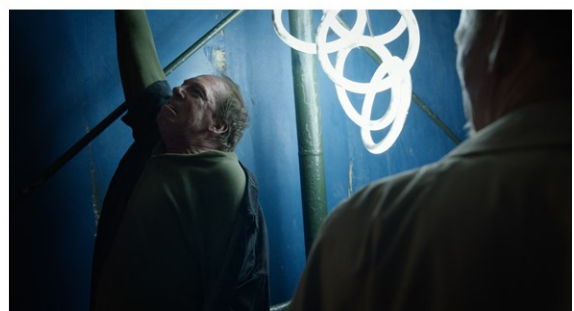
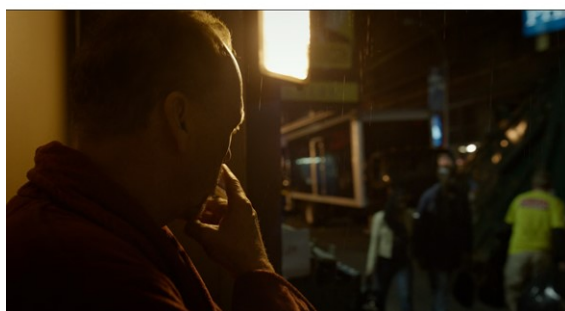
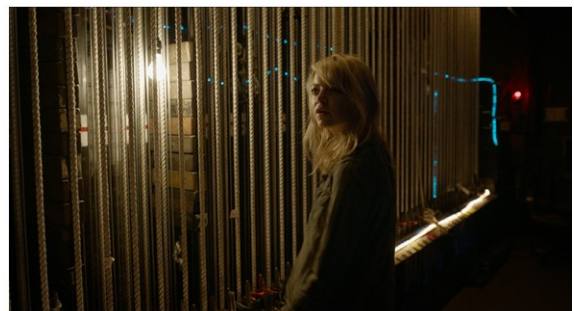
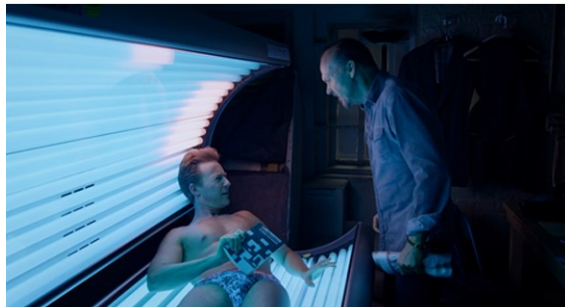
Používanie reálnych zdrojov svetla znamenalo pre architekta Kevina Thompsona uspôbiť priestory broadwayského divadla do najmenších detailov. Vzťah medzi priestorom a svietením bol úzko prepletený – častokrát sa jediným zdrojom svetla stáva nezvyklá rekvizita, ako napríklad UV lampy v solárnom boxe. Tmavé priestory ozvlášťuje akýkoľvek svetelný zdroj. Zobrazovaná scéna je komplexne navrhnutá tak, aby i malé svetelné nuansy definovali jasový rozsah – či už sa jedná o svetlo vychádzajúce z otvorenej chladničky, alebo napríklad lesk skleneného pohára so sviečkou.

Emmanuel Lubezki si absenciu filmových lúčov mohol dovoliť vďaka jasovému rozsahu Arri kamier a ich možnej citlivosti. Pre nasvetlenie scén využíval reálne zdroje svetla so žiarovkami, ktorých teplotu pre zdôraznenie autenticity rôzne kombinoval. Lubezki vychádzal z naturalistického charakteru, ktorý zákutia divadelného priestoru v sebe uchováva. Drsné, špinavé a škaredé priestory sa stali motívom napríklad pre mix žiaroviek teploty denného svetla s volfrámovými zdrojmi. Lubezki v rozhovore pre Arri spomína na použitie jediného filmového svetla – a to tri 20K lampy pri svietení cez okno v Rigganovej šatni s cieľom vytvoriť dojem denného svetla.<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> OPPENHEIMER, Jean. Backstage Drama. In: *American Cinematographer*. 2014, vol. 95, č. 12. s. 60. ISSN 00027928

<sup>181</sup> ARRI. Emmanuel Lubezki ASC, AMC on „Birdman“. *ARRI* [online]. ©2021 [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: <https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/2014/emmanuel-lubezki-asc-amc-on-birdman-#accordion-47552>



■ obr. 122 - 129 Světlení pomocou reálnych zdrojov svetla vo filme *Birdman*

Svietenie s priznanými praktickými svetlami (obr. 122 – 129) však neodstránilo všetky možné komplikácie, ktoré nepretržitý pohyb kamery spôsoboval. Svetlo, ktoré v istom momente figuruje ako hlavný zdroj, sa v priebehu chvíle môže zmeniť na parazitný prvok a je schopné spôsobovať nežiadúce tieň. Dôležitým prvkom bolo preto napojenie každého svetla na stmievač, ktorý značne uľahčil elimináciu nežiadúceho svetla či tieňov. Vzhľadom k tomu, že všetky žiarovky či praktické svetlá nie je možné vždy zatmavovať, bolo potrebné zaopatriť univerzálny systém, ktorý by toho bol schopný. Spoločnosť LiteGear pre film *Birdman* zabezpečila balasty pre stmievanie všetkých žiaroviek či LED svetiel s veľmi hladkým prechodom, ktorý umožnil znížiť ich intenzitu takmer na nulu.<sup>182</sup> Lubezki navyše so svojím osemčlenným tímom vytvoril akúsi pohybovú choreografiu, ktorá im pomohla prechádzať svetelnou scénou bez zásahu do obrazu. Niektorými svetlami a difúziami manipuloval štáb dokonca v priebehu záberu.<sup>183</sup>

Natáčanie nočných exteriérov v New Yorku opäť vyžadovalo logiku priestoru. Vďaka citlivosti 1200 ASA pri clone F2<sup>184</sup> sa tak Lubezki zaobišiel bez dodatočného dosvietovania scény, čím rovnako ako v prípade interiérov zachoval autentickosť prostredia. Keď sa Rigganova dcéra Sam rozpráva na streche divadla s hercom Mikeom Shinerom, kamera v pohybe odhalí všetky svetelné zdroje, ktoré dvojicu osvetľujú. Jas vychádzajúci zo svetelných tabúl ulice doplnený o podsvietenú rímsu vytvára mäkké svetlo, ktoré s tmavými tieňmi podtrháva dôvernú rozpravu. Lubezki obkruží postavy a dostane sa do ich profilu – svetlo tak definuje ich charaktery len v úzkej kontúre. V obraze taktiež možno cítiť výraznejší šum ako v predošlých interiéroch, čo odpovedá vyššej citlivosti kamery.

---

<sup>182</sup> OPPENHEIMER, Jean. Backstage Drama. In: *American Cinematographer*. 2014, vol. 95, č. 12. s. 59-60. ISSN 00027928

<sup>183</sup> GIARDINA, Carolyn. Oscars: ‚Birdman‘ Cinematographer Reveals Secrets Behind Movie’s Ingenious „Single Shot“ Look. In: *The Hollywood Reporter* [online]. Dec 20, 2014 [cit. 2021-04-17]. Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/behind-screen/oscars-birdman-cinematographer-reveals-secrets-760590>

<sup>184</sup> ARRI. Emmanuel Lubezki ASC, AMC on „Birdman“. *ARRI* [online]. ©2021 [cit. 2021-04-12]. Dostupné z: <https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/2014/emmanuel-lubezki-asc-amc-on-birdman-#accordion-47552>

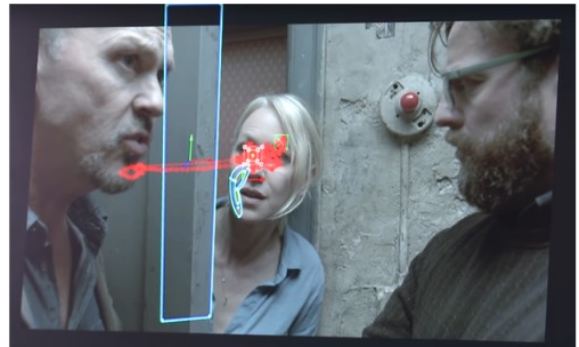
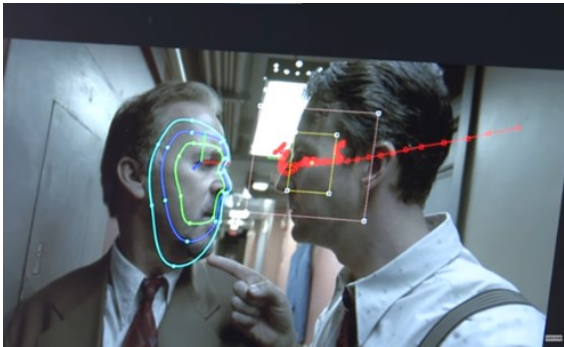


■ obr. 130 - 131 Svietenie reálnymi zdrojmi svetla v nočných exteriéroch vo filme *Birdman*

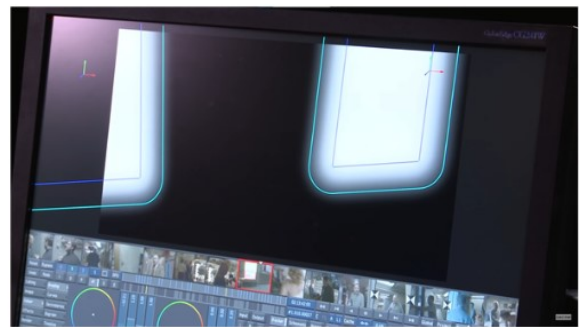
Proces postprodukcie bol pri formáte jednozáberovho filmu výzvou. Lubezki nechal obraz filmu spracovať v pracovisku Technicolor v Los Angeles, kde sa supervízorom projektu stal Steven J. Scott – kolorista Lubezkiho predošlých dvoch filmov *Gravitácia* (2013) a *Potomkovia ľudí* (2006).<sup>185</sup> Vďaka digitálnemu médiu získal Lubezki priestor na prácu so svetlom aj v postprodukcii. Skrz pohyblivé masky (obr. 132 – 135) dokázal Scott simulovať smery a dopady svetla,<sup>186</sup> čím kontinuálny záber dodatočne zdramatizoval. Obrazová postprodukcia tak dodatočnými zmenami vopred umožnila Lubezkimu počas natáčania sústrediť sa na najpodstatnejšie prvky.

<sup>185</sup> OPPENHEIMER, Jean. Backstage Drama. In: *American Cinematographer*. 2014, vol. 95, č. 12. s. 64. ISSN 00027928

<sup>186</sup> Variety Artisans: The Seamless Look of ‚Birdman‘. In: *YouTube* [online]. 4. 11. 2014 [cit. 2021-05-10]. Dostupné z: <https://youtu.be/XxXWs74dKnE>



■ obr. 132 - 133 Steven J. Scott využívajúci pohyblivé masky pri obrazovej postprodukcii filmu *Birdman*



■ obr. 134 - 135 Scottova pohyblivá maska pre svetelnú korekciu nočných exteriérov vo filme *Birdman*

#revenant

Film *Revenant* sa odohráva v období, kedy jedinými dostupnými svetelnými zdrojmi bolo slnko, mesiac, hviezdy a oheň. Pre Iñárritua tak existovalo len jediné východisko ako príbeh zachytiť v jeho prirodzenosti – podľa jeho slov iba obraz bez umelého osvetlenia dokáže dostatočne odraziť požadovanú úroveň realizmu. Neodradili ho od toho ani ťažkosti, ktoré tento prístup obnáša.<sup>187</sup> Z pohľadu využívania prirodzených zdrojov svetla možno rozdeliť film *Revenant* na dve roviny – na scény bez akéhokoľvek zásahu svietenia, kedy Lubezki a Iñárritu využívali výhradne slnečný alebo mesačný svit a na scény, kedy svetelnosť prispôbovali ohnivým zdrojom, napríklad ohniskom alebo sviečkami.

<sup>187</sup> GOLDMAN, Michael. Left for Dead. *American Cinematographer*. 2016, vol. 97, č. 1. s. 40. ISSN 00027928

„*Bol som naozaj šťastný, že som sa dostal do divočiny a vrátil sa k tradícii a pôvodu kina, kde sa veci naozaj dejú a my natáčame na skutočných miestach. [...] Náhla realita a komplexita ozajstných prírodných prvkov a skutočného svetla... Je mi jasné, že nech je počítač alebo architekt akokoľvek dobrý, nikdy sa skutočnej prírode nevyrovná.*“

- Alejandro G. Iñárritu<sup>188</sup>

Podstatnú rolu zohrával i výber lokácie. Miesta, ktoré Iñárritu spolu s Lubezkim zvolili pre natáčanie *Revenanta*, boli bez akéhokoľvek svetelného znečistenia. Vďaka tomu získali večerné scény príjemné ambientné svetlo odrazené od Mesiaca s nádychom striebřistých odtieňov. Magickým svetelným aspektom sa stala i polárna žiara, ktorú sa Lubezkimu podarilo v jednom zábere sčasti zachytiť.<sup>189</sup> Na druhej strane bola na týchto miestach sťažením doba, počas ktorej medzi kopce dopadalo svetlo. Slnko vychádzajúce o približne pol desiatej ráno zapadalo už pred štvrtou hodinou poobede<sup>190</sup> a charakter priameho obedného svetla Lubezkimu neposkytoval požadovanú atmosféru.<sup>191</sup> V denných záberoch preto prevažujú zábery s nízkym slnkom, ktoré podporovalo plasticnosť terénu. Tiene profilujú i drobné reliéfy, napríklad štruktúru bahnistého terénu, ako v úvode filmu (obr. 136). Obrazový priestor tak získava na ešte väčšej hĺbke. Momenty pred východom slnka alebo po jeho západe vniesli do príbehu opäť ďalší dramatický prvok (obr. 137). Atmosféru filmu ale dotváralo i iné než slnečné počasie. Zimné scenérie so zatiahnutou oblohou vytvárali potemnené situácie, ktoré podtrhávali filmové napätie.

---

<sup>188</sup> THE TALKS. Alejandro Iñárritu: „There is no way you cant stop“. *The Talks* [online]. ©2021 [cit. 2021-03-27]. Dostupné z: <https://the-talks.com/interview/alejandro-inarritu/> Preložené z anglického originálu: „*I was really happy to get out into the wild and to get back to the tradition and the origins of cinema were things happen and we're shooting in real places. [...] Suddenly the reality and the complexity of the real natural elements and the real light... It's clear for me that no matter how good a computer or set designer is, it will match that.*“

<sup>189</sup> BRITISH CINEMATOGRAPHER. Grizzly Adventure. *British Cinematographer* [online]. ©2021 [cit. 2021-03-27]. Dostupné z: <https://britishcinematographer.co.uk/emmanuel-lubezki-amc-asc-the-revenant/>

<sup>190</sup> GOLDMAN, Michael. Left for Dead. *American Cinematographer*. 2016, vol. 97, č. 1. s. 40-41. ISSN 00027928

<sup>191</sup> BRITISH CINEMATOGRAPHER. Grizzly Adventure. *British Cinematographer* [online]. ©2021 [cit. 2021-03-27]. Dostupné z: <https://britishcinematographer.co.uk/emmanuel-lubezki-amc-asc-the-revenant/>



■ obr. 136 Nízke slnko podporovalo reliéf prírodného priestoru vo filme *Revenant*



■ obr. 137 Atmosféra po západe slnka vo filme *Revenant*

Aby emočný prechod postavy Hugh Glass pôsobil čo naj dôveryhodnejšie, rozhodol sa Iñárritu natočiť film chronologicky. Chronológia bola nápomocná i z pohľadu realizácie – meniace sa počasie medzi jeseňou a zimou je veľmi plynulé.<sup>192</sup> Aby nadväznosť fungovala i medzi zábermi, bolo potrebné reagovať na rýchlo meniace sa svetlo. Nešlo však len o zachovanie rovnakej expozície, ale i o zvolenú hĺbku ostrosti. Keď dramaturgia vyžadovala zachovať rovnaké clonové číslo, mal kamerový tím pripravenú sériu ND filtrov, ktoré zakaždým jedným alebo dvoma zábermi menili.<sup>193</sup>

<sup>192</sup> GOLDMAN, Michael. Left for Dead. *American Cinematographer*. 2016, vol. 97, č. 1. s. 37. ISSN 00027928

<sup>193</sup> Tamtiež, s. 44



Zámeru natáčať s prirodzeným svetlom sa prispôsobila i výstavba budov pre interiérové natáčania. Dizajnér Jack Fisk navrhol celú osadu podľa Lubezkiho svetelných preferencií. Lubezki pre *American Cinematographer* tento proces opisuje: „*Pre interiéry sme vybudovali pevnosť s oknami orientovanými na juh, pretože sme vedeli, že v určitých časoch tým získame priame svetlo. Okrem prirodzeného slnečného žiarenia sme na osvetlenie používali iba oheň a sviečky.*“<sup>194</sup>

Alejandro G. Iñárritu pre *American Cinematographer* vyzdvihuje Lubezkiho prácu na *Revenantovi*: „*Bez neho by som tento film nemohol urobiť. Jeho znalosť prirodzeného svetla, celá svetelná komplexnosť – nikdy by na to nemohol existovať lepší kreatívny partner.*“<sup>195</sup>

Od úplného naturalizmu delí Lubezkiho jediné umelé dosvietenie, ku ktorému bol nútený uchýliť sa kvôli poveternostným podmienkam. Nočnú scénu pri táboráku osvetlenú ohniskom narušil vietor, ktorý spôsoboval prílišné pulzovanie plameňov. Aby Lubezki predišiel blikaniu, ktoré sa na kamere prejavovalo ešte výraznejšie, vytvoril za pomoci mnohých žiaroviek akýsi „svetelný vankúš“, s ktorým scénu nasvietil.<sup>196</sup> V inom momente bolo naopak potrebné do svetelnosti scény zasiahnuť negovaním mesačného svitu. Podivné svetlo, ktoré zo splnu Mesiaca spoza mračien dopadalo na tvár herca, pôsobilo ako umelý prvok. Lubezki sa rozhodol zatieniť ho postavením približne 9 x 12 metrovej steny.<sup>197</sup>

Dôkladné štúdie priestoru dopomohli zachytiť miesta v ich prirodzenosti - Emmanuel Lubezki necháva v oboch spoločných filmoch s Alejandro Iñárritu prehovoriť danú lokáciu.

---

<sup>194</sup> GOLDMAN, Michael. Left for Dead. *American Cinematographer*. 2016, vol. 97, č. 1. s. 48. ISSN 00027928

<sup>195</sup> GOLDMAN, Michael. Left for Dead. *American Cinematographer*. 2016, vol. 97, č. 1. s. 37-38. ISSN 00027928

<sup>196</sup> RILEY, Jenelle. ‚Revenant‘ Cinematographer Emmanuel Lubezki Used Only Natural Light. In: *Variety* [online]. Dec 16, 2015 [cit. 2021-03-27]. Dostupné z: <https://variety.com/2015/artisans/production/the-revenant-cinematography-emmanuel-lubezki-1201661435/>

<sup>197</sup> BRITISH CINEMATOGRAPHER. Grizzly Adventure. *British Cinematographer* [online]. ©2021 [cit. 2021-03-27]. Dostupné z: <https://britishcinematographer.co.uk/emmanuel-lubezki-amc-asc-the-revenant/> Preložené z anglického originálu: „*His knowledge of natural light, the complexity of it – there could never be a better creative partner.*“

## 4.6 Farebná štylizácia

#birdman

Čiernu komédiu *Birdman* zachytáva Iñárritu s Lubezkim vo farebnej palete reflektujúcej vnútorné pocity vyhorenej hviezdy a pestrosť divadelného sveta. Rozmanité farby dekorácií, ktoré majú zaujať oko diváka v hľadisku, potemnené zákutia osvetľované špinavými zdrojmi svetla či šed', v ktorej sa ocitajú mnohé postavy – každá scéna má svoju farebnosť. Tvorcovia veľmi inteligentne prechádzajú z jednej farebnej schémy do druhej a podporujú tak aktuálne emócie, pričom štandardom sa stáva kombinovanie teplých odtieňov so studenými, prevažne využívajúce komplementárnu farebnosť

Zemité odtiene prevládajúce v hereckých šatníkoch mimo divadelné predstavenie odrážajú monotónnosť, ktorá je mimo javisko súčasťou hereckého života. Šatne i kostýmy *Birdmanových* charakterov sú zladené zväčša v analogickej farebnosti (obr. 138). Postavy sa tak väčšmi napájajú na divadelný priestor – na základe vizuálnej podobnosti prehľbuje ich vzťah s prostredím. Iñárrituova snaha zachytiť priestory broadwayského divadla v jeho skutočnej špine definovala škálu použitých odtieňov.



■ obr. 138 Analogická paleta farieb mizanscény a kostýmov vo filme *Birdman*

Naopak scény zobrazujúce divadelnú hru obohacuje využitie výraznejších farieb aj v podobe kostýmov či rekvizít. Takáto minimalizácia používania výrazných farieb pomáha tvorcom v analogickej farebnosti akcentovať konkrétne prvky. Najdôraznejšími farbami sa vo filme stáva modrá, červená a žltá (obr. 139 – 141). Akcentujúce kostýmy či rekvizity

dopřít Lubezki s lžárřituom o farebné svietenie. Za pomoci špeciálnych filtrov upravuje tóninu priestoru. Dominantná farba častokrát pohltí úplne celý priestor. Príbehová rovina sa tak dostáva na pomedzie reality a imaginácie, ktoré sa pre Rigganove mentálne stavy vzájomne prelínajú.



■ obr. 139 Dominantná modrá farba vo filme *Birdman*



■ obr. 140 Jasná červená paleta v divadelnom predstavení vo filme *Birdman*



■ obr. 141 Žltá farebnosť používaná predovšetkým v spojitosti s postavou Sam vo filme *Birdman*

Riggan a jeho herecká kolegyňa Laura sa pri dôvernom rozhovore o možnom tehotenstve odsunú do kúta chodby. Červené svietenie, ktoré pravdepodobne vychádza zo značenia únikového vchodu, sa rozplýva celým prvým plánom a pohlcuje obe postavy (obr. 142). Odtieň červenej sa naprieč vývojom spája s témou života a smrti. Keď sa Riggan od Laury o niečo neskôr dozvedá, že dieťa nečakajú, do obrazu sa opäť dostáva obdobný odtieň – tentokrát v podobe kostýmu. V krátkom rozhovore sa Laura z červeného kostýmu vyzlieka (obr. 143), zatiaľ čo Riggan si na seba berie župan rovnakej farby (obr. 144). Nenásilne tak obaja zdieľajú emóciu, ktorú negatívny výsledok tehotenstva prináša.



■ obr. 142 Červené svetlo v prvom pláne vo filme *Birdman*



■ obr. 143 Červená farba v Laurinom kostýme vo filme *Birdman*



■ obr. 144 Červená farba v kostýme Riggana vo filme *Birdman*

Prenikavá modrá farba, ktorá je súčasťou dvoch obrazov divadelnej inscenácie, sa svojím pohlcujúcim charakterom vymedzuje reálnemu vnímaniu. Sám Riggan v rozhovore s Jakeom pripomína, že sa jedná o snovú sekvenciu – akoby divákovi radil spôsob nahliadania na film. Keď sa v závere predstavenia Riggan skutočne postrelí (obr. 145), teda keď dôjde na vrchol svojho psychického vypätia, záber tleskajúcich divákov pohltých v modrej (obr. 146) umožňuje prehliť do spojenia mentálneho stavu s farbou.



■ obr. 145 Divadelné predstavenie štylizované v modrom odtieni vo filme *Birdman*



■ obr. 146 Modré svetlo zo scény dopadajúce na ľudí v hľadisku vo filme *Birdman*

#revenant

Farebnú schému *Revenanta* formovala snaha o zachovanie autentickosti. Príbeh stavajúci na realistickosti používa vo filme výhradne materiály, ktoré v odpovedajúcej dobe existovali. Prírodné prvky v podobe použitého dreva či zvieracích kožušín ladia farebnú zložku do teplejších odtieňov, ktoré idú v kontraste s chladnou krajinou.

V rozhovore pre *British Cinematographer* sa Lubezki k voľbe kostýmov vyjadruje: „Keďže sme používali prirodzené svetlo, bolo dôležité zvoliť také kostýmy, ktoré boli homogénne a nie svetlejšie ako hercova tvár, spolupráca s návrhárom Jacquimom Westomom mala preto zásadný význam.“<sup>198</sup>

Nespútaná kanadská a argentínska krajina, v ktorých sa film *Revenant* nakrúcal, išla proti novodobým hollywoodskym cestám. Iñárritu a Lubezki chceli natáčať v skutočných scenériách, aby podporili pohlcujúci naturalistický zážitok z filmu. Rovnako sa vyhýbali užitiu kľúčovacieho pozadia a natáčania v štúdiu.<sup>199</sup> Zobrazovaný svet je preto čo najviac autentický. Podstatná časť obrazovej štylizácie prebiehala v postprodukčných pracoviskách – podobne ako v *Birdmanovi* sa na korekcii podieľal Steve Scott. Svoju skúsenosť z *Revenanta* popisuje: „Pokiaľ hovoríme o používaní tradičných nástrojov pre digitálny intermediát, s pokojom môžem tvrdiť, že šlo o jednu z najkomplexnejších úloh pri finálnom farebnom procese, akú som kedy urobil, alebo akú v budúcnosti urobím.“<sup>200</sup>

Zväčša modro-žltá štylizácia, ktorá akcentuje farebnosť prírodných živlov, nachádza svoj pôvod v aktuálnom svetelnom zdroji. Východy či západy slnka, ktoré dosahujú nižšiu expozičnú hodnotu, nechávajú vyznieť odtiene pleti (obr. 147). Oblačné počasie s nižšou intenzitou svetla má za následok určité pohltenie farebnosti. Výjavy z takejto dennej doby sa môžu zdať desaturovanejšie (obr. 148). Naopak zábery s vysokým a jasným slnkom viac podporujú prirodzenú pestrosť farieb (obr. 149). Nočné sekvencie s intenzívnymi farbami a kontrastom zase dodávajú filmu väčšiu intimitu a napätie (obr. 150).

---

<sup>198</sup>BRITISH CINEMATOGRAPHER. Grizzly Adventure. *British Cinematographer* [online]. ©2021 [cit. 2021-05-04]. Dostupné z: <https://britishcinematographer.co.uk/emmanuel-lubezki-amc-asc-the-revenant/>

<sup>199</sup> BRITISH CINEMATOGRAPHER. Grizzly Adventure. *British Cinematographer* [online]. ©2021 [cit. 2021-05-04]. Dostupné z: <https://britishcinematographer.co.uk/emmanuel-lubezki-amc-asc-the-revenant/> Preložené z anglického originálu: „As we were using natural light, it was important to have wardrobe that was homogenic and not lighter in tone than an actor’s face, and working with Jacqui West, the costume designer, was of vital importance.“

<sup>200</sup> TECHNICOLOR. „The Call of the Wild“: Supporting Master Craftsmen on The Revenant [online]. ©2015 [cit. 2021-05-05]. Dostupné z: [https://www.technicolor.com/sites/default/files/medialib/document/Downloads/20160129\\_case\\_study\\_the\\_revenant\\_web.pdf](https://www.technicolor.com/sites/default/files/medialib/document/Downloads/20160129_case_study_the_revenant_web.pdf) Preložené z anglického originálu: “It’s safe to say this was one of the most complex color-finishing jobs that has ever or will ever will be done, if you are talking strictly about using tools available within the traditional DI suite,” Scott insists.“



■ obr. 147 Atmosféra východu slnka vo filme *Revenant*



■ obr. 148 Atmosféra zatiahnutej oblohy vo filme *Revenant*



■ obr. 149 Pestrejšia farebnosť pri vyššom jase vo filme *Revenant*



■ obr. 150 Intenzívne farby a vysoký kontrast v nočných scénach vo filme *Revenant*

## ZÁVER

Naprieč filmami Alejandra Gonzáleza Iñárritu v rozmedzí rokov 2000 – 2015 možno pozorovať značný štylistický vývoj. Témy, ktoré režisér spracováva, zachytávajú osudy ľudí formovaných spoločnosťou. Z poviedkovej formy prechádza k príbehom jedincov, pričom zachytáva vzťah ich vnútorného sveta s vonkajším. Iñárrituove filmy sa vyznačujú dôkladnou prácou s emóciami – tie sa pre kameramana stávajú hlavným kľúčom k čítaniu príbehu.

V spolupráci s Rodrigom Prietom sa forma štyroch celovečerných filmov rozvíjala veľmi decentne. Prvé tri filmy označované ako „trilógia smrti“ nesú podobné štylistické prvky, vďaka čomu sa ich forma postupne cizelovala. Vo filme *Biutiful* tvorcovia aplikujú predošlé znalosti a vyjadrovacie prostriedky postupne minimalizujú. Typická ručná kamera sa stáva súčasťou všetkých príbehov, jej dynamika odráža emocionálne roviny postáv a tras podporuje napätie. Pohyby kamery sa postupne predlžovali. Vycibrenosť švenkov zachytávala akciu v plynulejších momentoch, čím sa opomínala potreba strihu. Kontinuálne zábery s vnútrozáberovými strihmi napomáhali divákovi prehliť do vnútra charakterov, čo podporovala i použitá technika. Prieto postupne upustil od používania objektívov s väčšou ohniskovou vzdialenosťou, ktoré pôvodne slúžili k dosiahnutiu observačného charakteru, a do popredia sa dostávali širšie optické sklá umožňujúce dostať sa kameramanovi bližšie k akcii. Odchod od konvenčnejších kompozícií k experimentovaniu so zmenou formátu opätovne odlišilo Iñárrituove filmy od ostatných. Svojský rukopis preukázal Prieto i vo svietení. Skúmaním reálnych lokácií, ktoré sa pre ich spoločné filmy stali typické, dokázal svietiť scény v čo najrealistickejšej podobe. Štylizácia zobrazovaného realizmu prebiehala veľmi decentne – symbolike dopomáhala predovšetkým práca s farbou. Paleta prepracovanej mizanscény či kostýmov sa vyvíjala i v súvislosti s použitou filmovou surovinou. Obrazový kontrast, práca s bielením alebo použité zrno sa stali dôležitými vyjadrovacími prostriedkami filmov *Amores Perros*, *21 gramov*, *Babel* a *Biutiful*. Prietova technická znalosť a dôkladná príprava pred každým natáčaním priniesla možnosť rozprávať vlastným vizuálnym jazykom. Vývoj filmovej technológie postupne na tvorcov tlačil. Alejandro G. Iñárritu sa nakoniec prispôbil smerovaniu k digitálnemu médiu a v spolupráci s Emmanuelom Lubezkim sa z neho pokúsili vyťažiť čo najviac.



Filmy o jedincoch stratených vo svojom svete pokračujú v realistickom duchu. Spodobenie autentického pohľadu na svet prechádza z Iñárrituovho chápania sveta okom ručnej kamery k stabilizovaným momentom a vyjadrovacia technika sa postupne minimalizuje. Steadicam alebo žeriav dopĺňajú ručnú kameru, ktorá sa postupne dostáva do pozadia. Iñárritu pociťuje dôveryhodnosť obrazu v jeho nepretržitom pohybe. *Birdman* a *Revenant* v dlhých fluidných pohyboch zachytávajú lyrickosť duševného momentu. Lubezki ešte väčšmi redukuje používanú optiku a príbehy zachytáva na veľmi široké objektívy. Blízkosť voči hercom sa ešte väčšmi znižuje, čím prehľbuje intimita medzi hereckou akciou a divákom. Úplné oslobodenie sa od filmového osvetľovania umožnilo Lubezkimu a Iñárrituovi zamerať sa viac na obrazový rám. Premyslené pohyby s neustále premenlivou kompozíciou pôsobia živo a napájajú sa tak na odhodlanie protagonistov. Príbehy sústrediac sa na jedinú príbehovú rovinu dovoľujú týmto výrazovým prostriedkom väčšmi precítiť s postavou – ako tomu naznačoval i film *Biutiful*.

Obrazovú formu určite utvárali i technologické možnosti – od vlastností filmovej suroviny až po digitálne spracovanie obrazu. Je potrebné podotknúť (obzvlášť v súvislosti s faktom, že Alejandro Iñárritu má svoje korene vo zvukovom rozprávaní), že znalosť týchto výrazových prostriedkov napomáhala k utvoreniu špecifického rukopisu. Rodrigo Prieto i Emmanuel Lubezki síce v Iñárrituových filmoch dodržujú podobné prístupy, avšak každý z nich filmy ozvlášťuje osobitým spôsobom. Paralely medzi použitými prístupmi možno hľadať v samostatnej tvorbe každého z kameramanov. Vizuálny charakter *Amores Perros*, *21 gramov*, *Babel* a *Biutiful* sa značne odlišuje od obrazového uchopenia *Birdmana* a *Revenanta*. Považovať kameramana preto len za technický nástroj režiséra môže byť odvážnym tvrdením. Použitie obdobných prvkov síce značí režisérove zásluhy za obrazovú zložku, avšak výrazné odlišnosti medzi filmami pod hľadáčikom Prieta a Lubezkiho potvrdzujú individuálny vklad kameramana pre filmové diela.

Alejandro González Iñárritu v súčasnej dobe pracuje na ďalšom celovečernom filme *Limbo*. Tentokrát si pre spoluprácu vybral Dariusa Khondjiho, iránskeho kameramana. Analýza tohto filmu môže do budúcnosti priniesť pre výskum autorského prístupu ďalšie argumenty. V súčasnej chvíli však možno tvrdiť, že prikladanie autorstva iba režisérovi môže byť sporné.

**ZOZNAM POUŽITÉJ LITERATÚRY A ĎALŠÍCH ZDROJOV**

ARRI. ALEXA XT and ALEXA 65 on „The Revenant“. In: *ARRI* [online]. ©2021. Dostupné z: <https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/2016/alex-a-xt-and-alex-a-65-on-the-revenant->

ARRI. Emmanuel Lubezki ASC, AMC on „Birdman“. *ARRI* [online]. ©2021. Dostupné z: <https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/2014/emmanuel-lubezki-asc-amc-on-birdman-#accordion-47552>

ARRI. The History of ARRI in a Century of Cinema. *ARRI* [online]. © 2021. Dostupné z: <https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/2017/the-history-of-arri-in-a-century-of-cinema#accordion-45762>

B, Benjamin. Letting Go. *American Cinematographer*. 2011, vol. 91, č. 1. ISSN 0002-7928

BELICA, Ondřej. Hledání skrytého. Spolupráce kameramana s režisérem v dějinách hollywoodského filmu. *Illuminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 2018, vol. 30, č. 1. ISSN 0862-397X

BENDOVIÁ, Helena. Kamera v současném filmu / Úvod k tématu. In: *Cinepur* [online]. Júl, 2006. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=1068>

BLAIR, Iain. Director's Chair: Alejandro Gonzalez Inarritu – Beautiful. In: *Post Magazine* [online]. Feb 1, 2011. Dostupné z: <https://www.postmagazine.com/Publications/Post-Magazine/2011/February-1-2011/Directors-Chair-Alejandro-Gonzalez-Inarritu-Beautiful.aspx>

BOGDAN, Ana.Rodrigo Prieto: „It's all about emphasizing emotions“. *The Talks* [online]. ©2021. Dostupné z: <https://the-talks.com/interview/rodrigo-prieto/>

BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6

BOSLEY, Rachael K. Forging Connections. In: *American Cinematographer* [online]. Nov, 2006. Dostupné z: [https://theasc.com/ac\\_magazine/November2006/Babel/page1.html](https://theasc.com/ac_magazine/November2006/Babel/page1.html)

BRITISH CINEMATOGRAPHER. Grizzly Adventure. *British Cinematographer* [online]. ©2021. Dostupné z: <https://britishcinematographer.co.uk/emmanuel-lubezki-amc-asc-the-revenant/>

BURG, Karen. BIRDMAN. In: *Set Decorators Society of America* [online]. Feb 01, 2015. Dostupné z: [https://www.setdecorators.org/?name=BIRDMAN&art=film\\_decor\\_features&SHOW=SetDecor\\_Film\\_BIRDMAN](https://www.setdecorators.org/?name=BIRDMAN&art=film_decor_features&SHOW=SetDecor_Film_BIRDMAN)

CALHOUN, John. Heartbreak & Loss. In: *American Cinematographer* [online]. Dec, 2003. Dostupné z: <https://theasc.com/magazine/dec03/cover/index.html>

CHAMBERLAIN, Caroline. ,Birdman' Costume and Production Designers Talk About Creating the Film's Look. In: *KCRW* [online]. Okt 29, 2014. Dostupné z: <https://www.kcrw.com/culture/shows/design-and-architecture/birdman-costume-and-production-designers-talk-about-creating-the-films-look>

*Cinema: filmový měsíčník*. Praha: Cinema, 30.06.2005, 2005(7). ISSN 1210-132X. Dostupné tiež z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:49c2c5ec-80e6-41f7-af74-3addbc8f9aef>

*Cinema: filmový měsíčník*. Praha: Cinema, 01.2007, 2007(2). ISSN 1210-132X. Dostupné tiež z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:92b9cdf0-2b5f-11eb-9146-005056825209>

*Cinema: filmový měsíčník*. Praha: Cinema, 07.2018, 2018(7). ISSN 1210-132X. Dostupné tiež z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:edb17660-4133-11eb-93ed-5ef3fc9bb22f>

CORRIGAN, Timothy a WHITE, Patricia. *The Film Experience: An Introduction*. Boston: Bedford/St. Martin's, 2012. ISBN: 978-0-312-68170-8

DELEYTO, Calestino a AZCONA, María del Mar. *Alejandro González Iñárritu*. University of Illinois: Board of Trustees, 2010. ISBN: 97-0-252-07761-6

DESOWITZ, Bill. Oscar Winner Emmanuel Lubezki on Filming ,Birdman', What's Next for Iñárritu. In: *IndieWire* [online]. Feb 22, 2015. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2015/02/oscar-winner-emmanuel-lubezki-on-filming-birdman-whats-next-for-inarritu-188711/>

FAUER, Jon. New ARRI Alexa Mini. In: *Film and digital times* [online]. Feb 23, 2015. Dostupné z: <https://www.fdtimes.com/2015/02/23/new-arri-alex-mini/>

FILMMAKER MAGAZINE. Humane Society. In: *Filmmaker Magazine* [online]. ©2021. Dostupné z: [https://filmmakermagazine.com/archives/issues/winter2001/features/humane\\_society.php](https://filmmakermagazine.com/archives/issues/winter2001/features/humane_society.php)

FILMS@59. Arri Alexa M. *Films at 59* [online]. © 2021. Dostupné z: <https://www.filmsat59.com/kit/arri-alexa-m/>

FINALCOLOR. About Bleach Bypass. In: *Finalcolor* [online]. Dostupné z: <https://www.finalcolor.com/colorblog/aboutbleachbypass>

GIARDINA, Carolyn. Oscars: ‚Birdman‘ Cinematographer Reveals Secrets Behind Movie’s Ingenious „Single Shot“ Look. In: *The Hollywood Reporter* [online]. Dec 20, 2014. Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/behind-screen/oscars-birdman-cinematographer-reveals-secrets-760590>

GOLDMAN, Michael. Left for Dead. *American Cinematographer*. 2016, vol. 97, č. 1. ISSN 00027928

GOODRIDGE, Mike a GRIERSON, Tim. *FilmCraft Cinematography*. East Sussex: The Ilex Press Limited, 2012. ISBN 978-1-908150-69-1

IMDb. *Internet Movie Database* [online]. IMDb © 1990-2021. Dostupné z: <https://www.imdb.com/>

KAUFMAN, Debra. D.P. Rodrigo Prieto on Shooting Babel. In: *Studio Daily* [online]. Jún 5, 2006. Dostupné z: <https://www.studiodaily.com/2006/06/d-p-rodrigo-prieto-on-shooting-babel/>

LOWENSTEIN, Stephen. *My First Movie: Take Two*. Ten Celebrated Directors Talk About Their First Film. New York: Pantheon Books, 2008. eISBN: 978-0-307-37713-5

MALKIEWICZ, Kris. *Film Lighting*. Talks with Hollywood’s Cinematographers and Gaffers. New York: Prentice Hall Press, 2012. ISBN 978-1-4391-6906-3

MARINE, Joe. Alejandro González Iñárritu Goes VHS with His Experimental Short ‚Naran Ja‘. In: *nofilmschool* [online]. Okt 27, 2012. Dostupné z: <https://nofilmschool.com/2012/10/alejandro-gonzalez-inarritu-vhs-short-naran-ja>

MITCHELL, Elvis. Alejandro González Iñárritu. In: *Interview Magazine* [online]. Okt 08, 2014. Dostupné z: <https://www.interviewmagazine.com/film/alejandro-gonzalez-inarritu>

OPPENHEIMER, Jean. Backstage Drama. In: *American Cinematographer*. 2014, vol. 95, č. 12. ISSN 00027928

REDSHARK. It's real! ARRI Alexa 65mm 6.5K camera! *RedShark @2020*. Dostupné z: <https://www.redsharknews.com/production/item/2048-it-s-real-arri-alexa-65mm-6-5k-camera>

RILEY, Jenelle. ‚Revenant‘ Cinematographer Emmanuel Lubezki Used Only Natural Light. In: *Variety* [online]. Dec 16, 2015. Dostupné z: <https://variety.com/2015/artisans/production/the-revenant-cinematography-emmanuel-lubezki-1201661435/>

ROSSER, Michael. Birdman world premiere to open Venice. In: *Screen Daily* [online]. Júl 10, 2014. Dostupné z: <https://www.screendaily.com/news/birdman-world-premiere-to-open-venice/5074035.article>

SAKAMOTO, P. Scott. The Revenant: Shooting In the Elements. In: *Society of camera operators* [online]. Dostupné z: <https://soc.org/project/the-revenant-shooting-in-the-elements/>

SAVCHENKO, Glib. Hidden Cuts in Birdman Shown in One Video. In: *Bird in flight* [online]. Apr 06, 2017. Dostupné z: <https://birdinflight.com/news/industry/20170406-birdman-hidden-cuts.html>

SCHWARZ, Susanne. Affesting the audience through motion pictures: The cinematography of ‚Amores Perros‘. Mníchov: GRIN Verlag, 2009. eISBN: 9783640452101. Dostupné tiež z: <https://www.grin.com/document/136794>

TIERNEY, Dolores. *New Transnationalism in Contemporary Latin American Cinemas*. Edinburg: Edinburg University Press, 2018. ISBN 978-1-4744-3112-5

*ShotOnWhat?* [online]. ShotOnWhat?, ©2012-2020. Dostupné z: <https://shotonwhat.com/>

SIMÓN, Yara. Here's What We Learned From Emmanuel Lubezki's First Interview in Mexico in 10 Years. In: *Remezcla* [online]. Jan 29, 2016. Dostupné z: <https://remezcla.com/features/film/emmanuel-lubezki-life-and-style-interview-highlights/>

SLEZÁKOVÁ, Barbora. Alejandro González Iñárritu: emoce v každém záběru. In: *25fps* [online]. Apr 25, 2011. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/alejandro-gonzalez-inarritu-emoce-v-kazdem-zaberu/>

SMS.cz. 21 gramov. In: *SMS.cz* [online]. Dostupné z: <https://www.sms.cz/film/21-gramu>

SOUND & PICTURE. *Birdman – An Interview with Steadicam Operator Chris Haarhoff*. In: *Sound & Picture* [online]. Nov 26, 2014. Dostupné z: <https://soundandpicture.com/2014/11/birdman-interview-steadicam-operator-chris-haarhoff/>

TECHNICOLOR. „The Call of the Wild“: Supporting Master Craftsmen on The Revenant [online]. ©2015. Dostupné z: [https://www.technicolor.com/sites/default/files/medialib/document/Downloads/20160129\\_case\\_study\\_the\\_revenant\\_web.pdf](https://www.technicolor.com/sites/default/files/medialib/document/Downloads/20160129_case_study_the_revenant_web.pdf)

THE TALKS. Alejandro Iñárritu: „There is no way you cant stop“. *The Talks* [online]. ©2021. Dostupné z: <https://the-talks.com/interview/alejandro-inarritu/>

TIRARD, Laurent. *Lekce filmu*. Praha: Dokořán, 2014. ISBN 978-80-7363-615-9

THOMPSON, Kristin. a BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: AMU / NLN, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7

Variety Artisans: The Seamless Look of ‚Birdman‘. In: *YouTube* [online]. 4. 11. 2014. Dostupné z: <https://youtu.be/XxXWs74dKnE>

Záznam tlačovej konferencie v Cannes, osobný archív Hany Cielovej

**REGISTER FILMOV**

*21 gramov* [film]. Réžia: Alejandro González Iñárritu, 2003

*Amores Perros* [film]. Réžia: Alejandro González Iñárritu, 2000

*Babel* [film]. Réžia: Alejandro González Iñárritu, 2006

*Birdman* [film]. Réžia: Alejandro González Iñárritu, 2014

*Biutiful* [film]. Réžia: Alejandro González Iñárritu, 2010

*Naran Ja* [krátkometrážny film]. Réžia: Alejandro González Iñárritu, 2012

*Revenant* [film]. Réžia: Alejandro González Iñárritu, 2015

**ZOZNAM OBRÁZKOV**

Obr. 1 Záber filmu <i>Biutiful</i> . Dostupné z: film <i>Biutiful</i> (2010) .....	11
Obr. 2 Kniha <i>The Ballad</i> fotografky Nan Goldin [online]. [cit. 2020-12-07]. Dostupné z: <a href="https://www.slovar.cz/nan-goldin-the-ballad-of-sexual-dependency.html?page_id=25283&amp;from=rss">https://www.slovar.cz/nan-goldin-the-ballad-of-sexual-dependency.html?page_id=25283&amp;from=rss</a> .....	15
Obr. 3 Kniha <i>The Ballad</i> fotografky Nan Goldin [online]. [cit. 2020-12-07]. Dostupné z: <a href="https://www.slovar.cz/nan-goldin-the-ballad-of-sexual-dependency.html?page_id=25283&amp;from=rss">https://www.slovar.cz/nan-goldin-the-ballad-of-sexual-dependency.html?page_id=25283&amp;from=rss</a> .....	15
Obr. 4 Záber filmu <i>21 gramov</i> . Dostupné z: film <i>21 gramov</i> (2003) .....	18
Obr. 5 Tamtiež .....	18
Obr. 6 Tamtiež .....	18
Obr. 7 Tamtiež.....	18
Obr. 8 - 15 Záber filmu <i>Amores Perros</i> . Dostupné z: film <i>Amores Perros</i> (2000).....	20
Obr. 16 – 17 Záber filmu <i>Babel</i> . Dostupné z: film <i>Babel</i> (2006).....	24
Obr. 18 Natáčanie filmu <i>Biutiful</i> [online]. [cit. 2021-01-11] Dostupné z: <a href="https://theasc.com/ac_magazine/January2011/Biutiful/image2523.html">https://theasc.com/ac_magazine/January2011/Biutiful/image2523.html</a> .....	26
Obr. 19 - 28 Záber filmu <i>Biutiful</i> . Dostupné z: film <i>Biutiful</i> (2010) .....	28
Obr. 29 - 30 Záber filmu <i>Amores Perros</i> . Dostupné z: film <i>Amores Perros</i> (2000) .....	34
Obr. 31 - 32 Tamtiež .....	34
Obr. 33 Fotografie Rinko Kawach [online]. [cit. 2021-01-11] Dostupné z: <a href="https://www.torchpress.net/product/323/">https://www.torchpress.net/product/323/</a> .....	36
Obr. 34 Fotografie Rinko Kawach [online]. [cit. 2021-01-11] Dostupné z: <a href="https://www.torchpress.net/product/323/">https://www.torchpress.net/product/323/</a> .....	36
Obr. 35 - 36 Záber filmu <i>Babel</i> . Dostupné z: film <i>Babel</i> (2006) .....	37
Obr. 37 Tamtiež .....	37



Obr. 38 Záber filmu <i>Amores Perros</i> . Dostupné z: film <i>Amores Perros</i> (2000) .....	39
Obr. 39 Tamtiež .....	40
Obr. 40 Záber filmu <i>21 gramov</i> . Dostupné z: film <i>21 gramov</i> (2003) .....	41
Obr. 41 Tamtiež .....	41
Obr. 42 - 43 Záber filmu <i>Babel</i> . Dostupné z: film <i>Babel</i> (2006) .....	42
Obr. 44 Záber filmu <i>Amores Perros</i> . Dostupné z: film <i>Amores Perros</i> (2000) .....	44
Obr. 45 - 48 Tamtiež .....	44
Obr. 49 - 50 Záber filmu <i>21 gramov</i> . Dostupné z: film <i>21 gramov</i> (2003) .....	44
Obr. 51 - 56 Záber filmu <i>Biutiful</i> . Dostupné z: film <i>Biutiful</i> (2010) .....	45
Obr. 57 Tamtiež .....	46
Obr. 58 Tamtiež .....	46
Obr. 59 Záber filmu <i>Amores Perros</i> . Dostupné z: film <i>Amores Perros</i> (2000) .....	48
Obr. 60 Tamtiež .....	48
Obr. 61 Tamtiež .....	48
Obr. 62 – 63 Záber filmu <i>21 gramov</i> . Dostupné z: film <i>21 gramov</i> (2003) .....	50
Obr. 64 Tamtiež .....	51
Obr. 65 Tamtiež .....	51
Obr. 66 Záber filmu <i>Babel</i> . Dostupné z: film <i>Babel</i> (2006) .....	53
Obr. 67 Záber filmu <i>Biutiful</i> . Dostupné z: film <i>Biutiful</i> (2010) .....	55
Obr. 68 Tamtiež .....	55
Obr. 69 Záber filmu <i>Amores Perros</i> . Dostupné z: film <i>Amores Perros</i> (2000) .....	57
Obr. 70 Tamtiež .....	57
Obr. 71 Tamtiež .....	57
Obr. 72 - 73 Záber filmu <i>21 gramov</i> . Dostupné z: film <i>21 gramov</i> (2003) .....	59
Obr. 74 Záber filmu <i>Babel</i> . Dostupné z: film <i>Babel</i> (2006) .....	60

Obr. 75 Záber filmu <i>Biutiful</i> . Dostupné z: film <i>Biutiful</i> (2010) .....	61
Obr. 76 – 77 Záber filmu <i>Amores Perros</i> . Dostupné z: film <i>Amores Perros</i> (2000) .....	63
Obr. 78 - 79 Tamtiež .....	63
Obr. 80 - 81 Tamtiež .....	63
Obr. 82 - 83 Tamtiež .....	63
Obr. 84 - 85 Záber filmu <i>21 gramov</i> . Dostupné z: film <i>21 gramov</i> (2003) .....	65
Obr. 86 - 87 Tamtiež .....	65
Obr. 88 - 89 Záber filmu <i>Babel</i> . Dostupné z: film <i>Babel</i> (2006) .....	66
Obr. 90 - 91 Tamtiež .....	66
Obr. 92 - 93 Tamtiež .....	66
Obr. 94 - 97 Záber filmu <i>Naran Ja</i> . Dostupné z: film <i>Naran Ja</i> (2012) .....	74
Obr. 98 Natáčanie filmu <i>Birdman</i> [online]. [cit. 2021-05-08] Dostupné z: <a href="https://onset.shotonwhat.com/gallery/birdman-2014/">https://onset.shotonwhat.com/gallery/birdman-2014/</a> .....	78
Obr. 99 Pôdorys divadelného priestoru <i>Birdman</i> [online]. [cit. 2021-05-08] Dostupné z: <a href="https://www.archdaily.com/599737/interiors-birdman/54e33b22e58ece638f000065-birdman_finaldiagram-jpg">https://www.archdaily.com/599737/interiors-birdman/54e33b22e58ece638f000065-birdman_finaldiagram-jpg</a> .....	83
Obr. 100 - 107 Záber filmu <i>Birdman</i> . Dostupné z: film <i>Birdman</i> (2014) .....	85
Obr. 108 Emmanuel Lubezki [online]. [cit. 2021-05-08] Dostupné z: <a href="https://onset.shotonwhat.com/gallery/birdman-2014-5/?tag=693">https://onset.shotonwhat.com/gallery/birdman-2014-5/?tag=693</a> .....	88
Obr. 109 - 112 Záber filmu <i>Birdman</i> . Dostupné z: film <i>Birdman</i> (2014) .....	89
Obr. 113 Záber filmu <i>Revenant</i> . Dostupné z: film <i>Revenant</i> (2015) .....	91
Obr. 114 Záber filmu <i>Birdman</i> . Dostupné z: film <i>Birdman</i> (2014) .....	93
Obr. 115 Orez záberu filmu <i>Birdman</i> (2014). Úprava autorky .....	93
Obr. 116 Záber filmu <i>Revenant</i> . Dostupné z: film <i>Revenant</i> (2015) .....	95
Obr. 117 Orez záberu filmu <i>Revenant</i> (2015). Úprava autorky .....	95
Obr. 118 Záber filmu <i>Birdman</i> . Dostupné z: film <i>Birdman</i> (2014) .....	96

Obr. 119 Tamtiež .....	97
Obr. 120 Tamtiež .....	97
Obr. 121 Tamtiež .....	97
Obr. 122 - 129 Tamtiež .....	99
Obr. 130 - 131 Tamtiež .....	101
Obr. 132 - 133 <i>Variety artisans: The Seamless Look of ,Birdman'</i> [online]. [cit. 2021-05-10] Dostupné z: <a href="https://youtu.be/XxXWs74dKnE">https://youtu.be/XxXWs74dKnE</a> .....	102
Obr. 134 - 135 <i>Variety artisans: The Seamless Look of ,Birdman'</i> [online]. [cit. 2021-05-10] Dostupné z: <a href="https://youtu.be/XxXWs74dKnE">https://youtu.be/XxXWs74dKnE</a> .....	102
Obr. 136 Záber filmu <i>Revenant</i> . Dostupné z: film <i>Revenant</i> (2015) .....	104
Obr. 137 Tamtiež .....	104
Obr. 138 Záber filmu <i>Birdman</i> . Dostupné z: film <i>Birdman</i> (2014) .....	106
Obr. 139 Tamtiež .....	107
Obr. 140 Tamtiež .....	107
Obr. 141 Tamtiež .....	107
Obr. 142 Tamtiež .....	108
Obr. 143 Tamtiež .....	108
Obr. 144 Tamtiež .....	108
Obr. 145 Tamtiež .....	109
Obr. 146 Tamtiež .....	109
Obr. 147 Záber filmu <i>Revenant</i> . Dostupné z: film <i>Revenant</i> (2015) .....	111
Obr. 148 Tamtiež .....	111
Obr. 149 Tamtiež .....	111
Obr. 150 Tamtiež .....	111