



KAMERAMAN

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA
PRAHA 2019

DIPLOMOVÁ PRÁCE
JANA HOJDOVÁ

ЯР

INSPIRATION
IN
THE
FAMILY
OF
THE
FUTURE

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

obor kamera

Název diplomové práce:

KAMEŘRAMAN

ŘR

ROBERT RICHARDSON

Vypracovala: Jana Hojdová

Vedoucí práce: doc. Mgr. Antonín Weiser

Oponent práce: prof. Mgr. Vladimír Smutný

Datum obhajoby: 26. září, 2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 5. září 2019

FILM AND TV SCHOOL OF ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

cinematography department

master thesis name:

CINEMATOGRAPHER

RR

ROBERT RICHARDSON

Author: Jana Hojdová

Thesis supervisor: doc. Mgr. Antonín Weiser

Reader: prof. Mgr. Vladimír Smutný

Defense date: 26. září, 2019

Title assigned: MgA.

Prague, 5. září 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že diplomovou práci na téma

„KAMEŔRAMAN“

jsem vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce
a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze dne 5. září, 2019

podpis

Souhlas

„Já, Jana Hojdová, dávám souhlas, aby moje diplomová práce

„KAMEЯRAMAN”

byla k dispozici pro prezenční studium v knihovně AMU.”

V Praze dne 5. září, 2019

podpis

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla především poděkovat Robertu Richardsonovi a vedoucímu této diplomové práce doc. Mgr. Antonínovi Weiserovi za cenné rady. Velký dík patří mé rodině a mým blízkým, kteří mě po celý čas podporovali a nepřestali věřit.

Abstrakt

Američan Robert Richardson jako jeden ze tří kameramanů na světě získal za svoji práci tři Oscary. Čtvrté toto ocenění už nikdo na světě z kameramanů zatím nemá. Tento úspěch mu přinesli dva režiséři, se kterými spolupracoval: Oliver Stone a Martin Scorsese. Quentin Tarantino patří k dalším režisérům, kteří mu přinášejí celosvětový úspěch a uznání od odborné veřejnosti. Filmy, které RR s nimi natočil, jsou hlavním tématem této diplomové práce. Kladla jsem mu otázky a on poctivě odpovídal. Tři roky jsme spolu vedli dialog i korespondenci o jeho odborných zkušenostech, postupech, názorech, ale i o jeho pocitech, vítězstvích a zklamáních.

Závěr práce patří filmu A Private War (režie - Matthew Heineman), na kterém jsem v roce 2018 pracovala za třetí kamerou pod Richardsonovým vedením.

Tématu této diplomové práci, které jsem si zvolila a bylo mi katedrou kamery FAMU schváleno, vděčím za to, že jsem mohla zblízka poznat osobnost tohoto významného kameramana. Bez FAMU bych nikdy Roberta Richardsona neoslovila.

Abstract

Robert Richardson is an American cameraman, one of three in the world who has received three Oscars. Receiving four of these prizes has not been accomplished by any cameraman so far. This success arose out of his collaboration with two directors: Oliver Stone and Martin Scorsese. Another director collaboration with whom has brought RR international acclaim and acknowledgment from expert community is Quentin Tarantino. Movies which he shot with these three directors are the main subject matter of my thesis.

I asked him questions which he dutifully answered. We held a three-year-long dialog and correspondence about his professional experiences, methods, opinions but also about his feelings, victories as well as disappointments.

The conclusion of the thesis focuses on the movie A Private War (director – Matthew Heineman) during which I have in 2018 worked behind the third camera under the supervision of Richardson.

Thanks to this thesis topic, which I have chosen and which has been approved by the Department of Camera at FAMU, I have gained an opportunity to get to know this influential cameraman personally. Without FAMU this would not have been possible.

OBSAH

ÚVOD	1
SAMOTÁŘ	3
JEFF HARMON	18
<i>THE FRONT LINE - CROSSFIRE IN EL SALVADOR</i>	20
BRATR	25
<i>SALVADOR</i>	27
<i>ČETA</i>	30
<i>NAROZEN 4. ČERVENCE</i>	35
<i>JFK</i>	42
ZMĚNA S MARTINEM SCORSESEM	52
<i>LETEC</i>	58
<i>HUGO</i>	66

SEDMNÁCTÁ KÁVA S QT	75
<i>ONCE UPON A TIME IN HOLLYWOOD</i>	78
ZÁVĚR	89
<i>FILMOGRAFIE</i>	95
SEZNAM LITERATURY A OSTATNÍCH ZDROJŮ	100

ÚVOD



Svojí diplomovou prací jsem se začala zabývat před třemi lety. Filmy, u kterých stál za kamerou Robert Richardson, ve mně zanechaly silnou emoci jak po stránce obsahové, tak i formální a vizuální.

Rozhodla jsem se, že se nechci zabývat pouze technickým rozbořem RR filmů. Chtěla jsem se o tomto legendárním kameramanovi dozvědět i něco více. A tak jsem na podzim roku 2016 napsala email do Asociace amerických kameramanů s prosbou o propojení s RR.

Robert Richardson se mi asi po dvou měsících ozval zpět. Tak začala naše komunikace. Celá diplomová práce čerpá z našich rozhovorů, které jsem zpočátku vedla s RR přes emailovou komunikaci a později i osobně.

FILM, FILM, FILM - vystihuje život Roberta Richardsons. To, že se tento kameraman dostal na vrchol ve své profesi, neměl a nemá zadarmo. Celý svůj život obětoval filmu.

Režiséři jako Oliver Stone, Martin Scorsese, John Sayles, Robert Redford, Scott Hicks, Quentin Tarantino, Baltasar Kormákur a mnoho dalších oslovilo a oslovují RR, aby stál za kamerou jejich snímků a dal jim svůj osobitý obrazový styl.

Richardson je mistr světla, kompozice a díky svému nezpochybnitelnému talentu získal již tři Oscary za filmy: JFK (1991 - režie - Oliver Stone), Letec (2004 - režie - Martin Scorsese) a Hugo a jeho velký objev (2011 - režie - Martin Scorsese).

Ve své práci bych se ráda zaměřila na tři osudové režiséry, se kterými RR spolupracoval - Oliver Stone, Martin Scorsese, Quentin Tarantino. Bylo mi ctí, že jsem mohla být součástí natáčení filmu A Private War (2018 - režie Matthew Heineman), kde jsem švenkovala pod vedením RR. Mohla jsem tak poznat zblízka Richardsona při práci. Z toho důvodu diplomovou práci zakončím právě zkušenostmi, které jsem získala během natáčení jako kameramanka.

SAMOTÁŘ



Robert Bridge Richardson se narodil 27. srpna 1955 v porodnici v Hyannis, ve státě Massachusetts, na poloostrově Cape Code ve Spojených státech amerických. Jeho vstup do života byl velmi komplikovaný.

Provázely ho zdravotní potíže od banálních až k velmi vážným. RR se narodil s břišní kýlou a ihned po porodu absolvoval několik operací. Krátce na to se zjistilo, že má vadu sluchu. Musel podstoupit ozařování. S důsledky ozařování se potýká dodnes. Problémy spojené s vadou sluchu zásadně ovlivnily Richardsonovo dětství a do dneška stále výrazně ovlivňují jeho život.

RR musel podstoupit téměř třináct různých operací uší a nakonec radikální

mastoidektomii, což je chirurgická operace, která odstraní nemocné vzduchové buňky, které se nachází za uchem. RR se tyto buňky hrozivě rozrůstaly do lebky.

„Výsledkem této operace, kterou jsem podstoupil v sedmé třídě bylo, že se mi v hlavě natrvalo zabydlel tinnitus (neustálé zvonění v uších). Navíc po natáčení podvodních scén k filmu Sníh padá na cedry (1999 - režie - Scott Hicks) jsem musel podstoupit transplantaci ušního bubínku, protože mi během natáčení praskl. A tak je to pořád dokola...”

Dětství RR bylo naplněné obrovským pocitem volnosti. Jeho rodina vlastní a provozuje kemp na Cape Code. Právě tady ve městě Brewster se Richardson cítí doma a má tam svůj milovaný rodinný dům. V rodinném kempu si se svým o jedenáct měsíců mladším bratrem Jamesonem hrál ve světě složeném z pevniny a moře.



„Vybavuji si především chvíle naplněné štěstím, i když existují i velmi silné, intenzivní, brutální vzpomínky, které se mi vryly do paměti: cesty do nemocnice kvůli uším, ... ležím na zadním sedadle matčina kombíku,.. ucho překryté obvazy, ... mé malé tělo,... vedle leží nová hračka,... u mých nohou náš pes,... a žádný otec. Rozvod rodičů se odehrál někdy během mého útlého dětství - možná, že tam někde někdy otec byl, ale spíš jen jako duch nebo něco temného, tajemného... Otec opilec.

Vzpomínky na mého otce nejsou vůbec příjemné. Vlastně vůbec neexistoval. Pro mě. Prostě nebyl. Bohužel, jablko nepadá daleko od stromu... ”

Matka byla majitelkou a ředitelkou kempu v Cape Code. Otec byl stavař. Měl umělecké sklony. Zajímal se o architekturu. Rodiče RR nijak umělecky neovlivnili. Svět umění a filmu musel objevit sám.

RR si přál být rock&rollovým muzikantem, ale vzhledem k problémům s ušima, hudbu jen poslouchá. Ovlivnili ho zpěváci jako Hendrix, Clapton, Page, Dylan, Chuck Berry, Allman, Richards, Santana, Neil Young a mnoho dalších.

Když RR stojí za kamerou, tak mu právě jejich písničky v uších znějí.

Miluje hudbu. Inspiruje ho.

RR jezdil jako malý kluk s matkou na výlety. Bylo mu tehdy kolem sedmi let. Jeho matka fotografovala na polaroid. To byl pro RR zásadní moment, impuls. Fotografovala i na film 35 mm. Dokonce natáčela na 8 mm kameru. Fascinovalo ho to. Tak u něj vznikl zájem o fotoaparáty, kamery a o všechno, co je spojené se vznikem fotografií a filmovým záznamem.

Nastoupil na soukromou střední školu internátního typu akademii Proctor, která byla jen pro chlapce. Velice se mu stýskalo po domově, ve škole se cítil sám, opuštěný.

“Začal jsem řešit otázky spojené se svým tělem a dospíváním vůbec.

V tom mi přišla na pomoc fotografie, o kterou jsem se začal důkladně zajímat.

Začínal jsem fotografovat černobíle, vyvolával jsem filmy a zvětšoval je.

Výsledky nebyly nic moc. Motivy fotografií byly hlavně abstraktní.

Fascinovalo mě spíše to, co není, než to, co je, jako například fotografie od Masaoa Yamamota nebo Minora Whita.”

Masao Yamamot



Minor White



RR trpěl poruchou pozornosti. Dospíval v šedesátých letech, které ho hodně ovlivnily.

„Všechno bylo naruby. Drogy byly v období mé puberty společenskou normou... Lehké nebo těžké. Brali je “všichni.” Bral jsem je i já. To ve mně probudilo určité představy o mně samém a o věcech kolem. Do devatenácti jsem byl samotář. Neil Young se vynořil se svým sólem Samotář, které se stalo soundtrackem mého posledního roku v akademii Proctor. Ta píseň vystihovala mé duševní rozpoložení. Byl jsem na světě sám.

Měl jsem jednoho kamaráda. Robert Tracy se jmenoval. Bydlel jsem s ním v rodinném kempu asi deset let. Robert měl silný vztah k literatuře, tanci, jazzu, divadlu a filmu. Později jsem si uvědomil, že právě Robert hrál zásadní roli v rozhodnutích, které jsem dělal na akademii Proctor, po té na Vermontské univerzitě a Škole Designu na Rhode Island. Kdyby nebylo Roberta, pochybuji, že bych se stal kameramanem.”

RR inspirovalo mnoho fotografů, jako jsou Robert Frank, Harry Callahan, Minor White, Robert Capa, Sally Mann, Josef Sudek, Masao Yamamoto, Diane Arbus, Cartier-Bresson, Bill Brand, Edward Weston, Aaron Siskind, Alfred Stieglitz, Man Ray, Paul Strand, Lewis Hine, Edward Steichen, Garry Winogrand, Evans Walker, Cindy Sherman, Sebastiano Salgado, Eugene Smith, Irving Penn, O Winston Link, Susan Meiselas, Dorothea Lange, William Eggleston, Cecil Beaton a mnoho dalších. Všichni tito fotografové ovlivnily nejen obrazové vidění. Ukázali mu cestu, jak přemýšlet o skutečnosti, představách, jak zachytit myšlenky, pocity, touhy...

„Robert Frank mě inspiroval asi ze všech nejvíc. Jeho fotografie jsou realistické, poetické a společensky živé v tom, jakým prizmatem zachycuje skutečnost. Spojené státy byly ve složitém období svého vývoje. Trolejbus zachycuje rasové problémy, které v té době Amerika řešila. Tato fotografie na mně zanechala nesmazatelnou stopu.”



U některých fotografií Harryho Callahana RR hledal skryté významy...



„Fotografie Callahanovy ženy Eleanory mě fascinuje dodnes. Její černé vlasy v kontrastu s vodní hladinou, perfektní kompozice; pohyblivý obraz. Celá fotka je taková tekutá. Plynutí času... Neustálé znovuobjevování Eleanory mě vedlo k pochopení nutnosti nezůstávat v této profesi strnulý, rigidní.“



Sally Mann zase ovlivnil RR svojí dramatičností a kompozicí, která je součástí jeho fotografií.



Fotografie Roberta Capy ho inspirovaly při natáčení válečných filmů jako je například film Četa (1986), Narozen 4. července (1988), Nebe a země (1992) nebo jeho poslední film s touto tematikou Private War (2018).





V domě RR v Brewsteru v Cape Code, na čestném místě visí fotografie od Josefa Sudka, na které zachytil rozkvetlé stromy s průzorem na chrám Svatého Mikuláše na Malé Straně.

„Tato fotografie mě inspirovala při natáčení filmu JFK ve Washigtonu D.C.”

Patrně v něm evokovala jakýsi utajený obsah, který se objevuje v průzoru v dálce za kvetoucími stromy. Je to cosi vzdáleného, tajemného, skrytého, kde se “dějí” věci...

RR své fotografie nikdy nevystavoval, ani nepublikoval. Dneska fotografuje výhradně na iPhone a vytváří fotografické koláže.

„Žiji uzavřen ve světě filmů a na víc už nemám prostor.”





Po akademii Proctor nevěděl, co dál... Následovalo období hledání sebe. Začal studovat oceánografii ve Vermontu. Tato volba byla jasným důkazem samotářského bloudění, bez jakýchkoli obrysů budoucnosti. Netrvalo však dlouho a přestal chodit na přednášky oceánografie a přestoupil na stejnou univerzitu na obor film. Právě tady našel inspirativního učitele Franka Manchela. Měl štěstí. Frank ho zásadně ovlivnil. Do dneška se řídí jeho radami. A pak přišel zásadní moment. Vermontská univerzita hned zkraje jeho studia zorganizovala promítání Bergmanových filmů.

„A tak skončilo moje období bezradnosti a bloudění. Pochopil jsem, k čemu a kam směřuji. Cítil jsem silnou intuici. Toužil jsem se o filmu dozvědět co nejvíce.”

Byl to především Ingmar Bergman a jeho filmy, které RR nejvíce ovlivnily. Už nikdy nezapomene na filmy jako - Sedmá pečeť, Persona, Lesní jahody, Hosté večeře Páně. Tyto filmy mu daly pocit svobody nacházet svébytné obrazové světy.

Pak přišly další filmy, jako třeba Konformista, který režíroval Bernardo Bertolucci a za kamerou stál Vittorio Storaro. Konformistu dodnes považuje za mistrovské dílo stylu a uvědomělého filmařství. Jak říká, Storaro šel do hloubky obrazu. Fascinovaly ho technicky dokonale zvládnuté záběry a expresionistické svícení. Storaro ho velmi ovlivnil. Považuje ho za vůbec nejlepšího kameramana své generace.

Na otázku, jaké filmy ho nejvíce ovlivnily, RR odpovídá jednoznačně: Lawrence z Arábie od režiséra Davida Leanea. Dále pak Bitva o Alžír, Špinavé ulice, Zuřící býk, Taxikář, Šmírák, Aguirre: hněv Boží, Občan Kane, Dotek zla, 2001: Vesmírná odysea, Stezky slávy, Východ slunce, 8 1/2, Apokalypsa, Rozhovor, Sedm samurajů, Samuraj, Osudový kruh, Pravidla hry, Velká iluze, U konce s dechem, Nikdo mne nemá rád, Američan v Paříži, Andrej Rublev, Ivanovo dětství, Madam de..., Gigant, Zapadákovi, Nebeské dny, Gepard, T-Men; Hodný, zlý a ošklivý; Nebeská brána, Dekalog; Řím, otevřené město; Město hledá vraha, Červené boty, Otázka života a smrti, Přepadení,

Příběh z Tokia, Vertigo, Smutek a lítost, Annie Hallová, Muž s kinoaparátem, Dog Star Man, Křižník Potěmkin, Čelisti, Vše o Evě, Sunset Boulevard, Hvězdné války, Čaroděj ze země Oz, Vražedná pole, Blade Runner, Mechanický pomeranč, Rampa, Žalozpěv stezky, Zloději kol, ...

„Film se stal mým životem a mnou největší láskou.”

Všude tam, kde RR studoval, přicházely nové metody přístupu k filmování, k tomu, jak uchopit filmový obraz... Na Vermontské univerzitě bylo studium filmu především teoretické, ne praktické. RR navštěvoval co nejvíce přednášek. Navštěvoval také lekce tance, divadla, malby. Pomáhal kamarádovi vytvářet animovaný film, ale to bylo z filmové praxe asi tak všechno, co mu tato univerzita dala.

Po skončení Vermontské univerzity si RR vzal rok volna a pracoval v kině jako manažer. Tehdy točil s Bolex kamerou, kterou si koupil. Natočil čtyřiceti vteřinový animovaný film s místní herečkou. Film vznikl pomocí metody rotoskopie, kterou se naučil na Vermontské univerzitě. Bylo to pro něj velké dobrodružství a dodnes na natáčení rád vzpomíná. Na tomto filmu se toho hodně naučil.

Po roce RR nastoupil na RISD (Rhode Island School of Design). Zde si studenti své krátkometrážní filmy psali, režírovali, natáčeli a stříhali sami. Důležité bylo, že se právě tady setkal s experimentálním filmem, který ho velice ovlivnil. Byli to režiséři jako Stan Brakage - Dog Star Man, Jonas Mekas - Walden, Duchamp - Anémic Cinéma, Man Ray - Návrat k rozumu, Luis Buñuel a Salvador Dali - Andaluský pes, Chris Marker - Rampa, Bruce Conner - A Movie, Kenneth Anger - Ve znamení štíra a mnoho dalších. Obrazové pojetí těchto filmů mu připomínalo fotografie, které obdivoval.

Poslední škola, na kterou RR ve třadvaceti nastoupil a vystudoval ji, je AFI (American Film Institute). Tato škola byla ryze praktická. Musel si vybrat obor. Rozhodl se pro kameru. V té době na AFI učil kameraman George Folsey, který byl třináctkrát nominovaný na cenu Akademie za nejlepší kameru. Byl mistrem svého oboru. Jeho způsob svícení se dnes už často nepoužívá,

ale jeho cit pro kompozici a jeho způsob vyučování byl inspirativní. Poctivě se studentům kamery věnoval. A své zkušenosti jim nezištně předával.

“Kéž bych byl tenkrát více intelektuálně vyspělejší, emocionálně vnímavější... O to více bych mohl vnímat Georgovy rady a doporučení. Škoda, vše mi došlo až mnohem později.”

RR se zúčastnil stáže u dvou skutečných mistrů, kameramanů Nestora Almendrose na filmu Klid noci od režiséra Roberta Bentona a Svena Nykvista na filmu Na plechárně od režiséra Davida S. Warda. Pozoroval tyto dva fenomenální kameramany při práci.

„Oba byli mistři v obrazové převedení příběhu na filmové plátno. Jejich způsob práce za kamerou mě inspiruje dodnes. Jednoduchost. Trpělivost. Měli talent. Měli štěstí.”

Kameramany, které RR obdivuje a uznává, se vyznačovali tím, že spolupracovali řadu let s týmiž režiséry. Podle něj to je předpoklad úspěšné spolupráce. Kameraman tak může lépe vstřebat, pochopit úhel pohledu, chtění a touhy režiséra. Jedině tak se může kameraman vcítit do vize a emoce, kterou režisér vkládá do svého budoucího filmu. Kameraman nemá režisérovi vnucovat svůj styl. Má být jako améba, svůj způsob vyprávění má přizpůsobit cítění a vnímání režiséra, jeho myšlence. Má jít s ním. Ne vedle něj.

„Vlastnímu způsobu a stylu práce, občas my kameramani přikládáme větší důležitost, než by se mělo... Hlavně v počátečních etapách kariéry... Je třeba být otevřený podnětům režiséra...”

Po skončení American Film Institute (AFI) RR asistoval kameramanovi Juanovi Ruiz Anchiovi na filmu Renacer režiséra J. J. Bigase Luny. RR si Juana velice váží.

„Přiznám se ti, Juan litoval, že si mě vzal jako prvního asistenta kamery. Pracoval jsem předtím jen na několika málo filmech/videích na AFI, kde jsem dělal ostříče. Produkce neměla dostatek peněz a nemohli zaplatit zkušenějšího ostříče, tak vzali mě. Hlavní role ve filmu, který jsme točili, hrál Dennis Hopper

a Michael Moriarty. Tehdy jsem udělal takovou zkušenost: nikdy neber práci, když si nejseš naprosto jistá, že ji zvládneš, že na ni máš. Jako ostříč jsem byl tehdy opravdu špatný, a co bylo vůbec nejhorší, že Juan natáčel na maximální rychlost závěrky a na objektivy, které měly velkou světelnost s malou hloubkou ostrosti a to bylo pro mě náročné... Prostě jsem to nezvládl.

Režisér a producent mě chtěli vyhodit a Juan taky. Ale zase nemohli najít někoho jiného, kdo by tu práci vzal za peníze, které nabízeli. A tak si mě nechali. To byla pro mě velká, hořká lekce.

Juan si mě jednou po práci zavolaal. Myslel jsem, že to je definitivní konec a byl jsem připravený odejít. To se ale nestalo. Sedl si naproti mě a zeptal se, čeho bych chtěl ve filmové branži dosáhnout. Chceš být kameramanem, asistentem kameramana nebo osvětlovačem? Odpověděl jsem, že bych chtěl být kameramanem. Chvilí přemýšlel... Dlouho přemýšlel, pak se nadechl a řekl slova, která si pamatuji dodnes: „Pokud chceš být kameramanem, nikdy neasistuj. Soustřed se jen a jen na to se stát hlavním kameramanem. Soustřed se jen a jen na svůj cíl.“ Tato slova mi zněla v mysli v nadcházejících letech a jsem vděčný, že jsem je dostal od člověka, kterého hluboce obdivuji. Tuto radu jsem později dával všem, kteří byli v podobné situaci, jako jsem byl tehdy já. Dával jsem ji všem těm, kteří se chtěli stát režiséry, kameramany, střihači, producenty atd.. Člověk se musí soustředit na cíl, a potom naslouchat své intuici, jak toho dosáhnout. Není to vůbec lehké. Chce to trpělivost, talent, pracovitost, umanutost a notnou dávku štěstí.”

Na otázku, jak je těžké stát se kameramanem v USA, RR odpovídá:

„Fenomenálně těžké. Je to jako mozaika, do které všechny věci, o kterých jsme mluvili, zapadají. Člověk musí věřit sám sobě, svému snu a tomu, co děláš. Jít si tvrdě za svým cílem. Teprve pak se může vydat na tu nesmírně těžkou cestu k posvátné hoře.”

JEFF HARMON

Filmový průmysl může být pěkná bestie a někdy se pohybuje v začarovaných kruzích.

„Například, aby člověk mohl natočit svůj první film, tak se musí potýkat s otázkou, jestli už nějaký natočil. To je přece blbost, paradox! Prožíval jsem různé propady - telefon celé měsíce nezazvoní. Čas se vleče a práce nepřichází, není ani na nějakou naděje. Začal jsem se hroutit. Důležité je, mít oporu, přátele. Já jsem ale samotář. O to to bylo těžší. Zažíval jsem nekonečné období, kdy na obzoru nebyla žádná práce. Nic. Vůbec nic.”

V těchto chvílích začal RR přehodnocovat, co vlastně chce. Kdo je? Co je třeba vyřešit? Má talent? Upadl do depresí, byl apatický. Věděl, že musí přijít změna, kterou musí iniciovat. Celé dny trávil tím, že se díval na filmy. Muselo se něco stát... A pak to přišlo.

„Ten den bylo kolem čtvrté hodiny odpoledne. Byl jsem právě na štaflích, v ruce štětku a maloval jsem byt, když zazvonil telefon. Muž na druhém konci se mě ptal, jestli nechci natočit dokument v Salvadoru. Byl to režisér Jeff Harmon. Typ na mě dostal od kolegy kameramana, který byl na AFI ve stejném ročníku jako já.”

RR neváhal a ihned odpověděl, že zájem o dokument má. Později odpoledne Jeff přišel k němu domů.

„Jeff dorazil ten den v podvečer. A já jsem stále maloval byt. Jeff byl vysoký, měřil asi metr osmdesát. Působil na mě impozantně. Na krku měl stříbrnou lebku se skříženými kostmi. Působil velice autoritativně. Zeptal jsem se ho, jestli se mu líbí barva, kterou maluji byt. Ta barva byla taková lososová. Podíval se na mě, řekl, že ano. To ano, tenkrát prolomilo ledy, protože jsem si začal trochu věřit.”

Jeff se zeptal, jestli byl RR někdy ve válce. Odpověděl, že ne. Další otázka byla, jestli by byl schopný točit pod palbou střel. RR neváhal a odpověděl: ano! Byl o tom přesvědčený. Jeff pak suše oznámil, že bude potřebovat neprůstřelnou vestu a aby se připravil na tři měsíce natáčení ve velmi nebezpečných, těžkých podmínkách. Robertovi bylo 28 let a čekala ho válka...

THE FRONT LINE - CROSSFIRE IN EL SALVADOR
(The Front Line - Crossfire in El Salvador)

rok - 1983

režie - Jeff B. Harmon

výroba - England's Channel 4 Television

kamera - ACL Éclair

objektiv - Angenieux 12-120 mm

poměr stran: 1.33:1

materiál - EASTMANCOLOR, 16mm - 7294 320T¹



¹ American Cinematographer, červen 1983

„Při natáčení Salvadoru jsem se často bál o svůj život. Nikdy před tím jsem kromě kamery nadržel v ruce žádnou zbraň.“

Jednalo se o dokument pro Frontline a Channel 4 Out of England. Natáčelo se v Salvadoru během občanské války v letech 1979 - 1992. Jeff, RR, zvukař Jesus Guerra a Ramon Menedez natáčeli boje, kdy armáda likvidovala představitele opozice za pomoci tzv. eskader smrti². Druhý štáb z Francie s britským režisérem točil guerillové bojovníky. Kontrast mezi levicí a pravicí se měl stát svědectvím bojů v dlouhém období války. Natáčení o občanské válce nebylo to, po čem RR zrovna toužil. Ale byla to příležitost! Přišla taková nabídka.

Problém byl v tom, že se jeho politické názory neschodovaly s lidmi ze štábu, se kterými natáčel. Sympatizoval s levicovými povstanci, kteří bojovali proti vojskům krajně pravicové vlády.

RR s sebou neměl žádného asistenta, měl jen dva kamerové techniky. k dispozici měl jenom kameru, filmovou surovinu, stativ a zoom. V dokumentu využíval přirozeného světla. Neměl prostor na vytváření stylizovaných záběrů, ale do každého záběru dostal určitou expresi. Zvolil “kameru z ruky”. Respondenti (obyvatelé Salvadoru), kteří přinášejí svědectví o občanské válce, jsou obrazově propojováni s atmosférou reálu. RR šlo o autenticitu a dokument tak působí. Zachycuje občanskou válku v období Vánoc. Obyvatelé hlavního města si nepřipouští nebezpečí, hrůzu, ve které musejí žít. Děti se těší na Vánoce, dospělí se s nimi snaží radovat, a přitom všem v bezprostřední blízkosti umírají lidé...

Toto natáčení RR ovlivnilo na celý život. Viděl umírat lidi. Viděl válku na vlastní oči a nebezpečí.

² Eskadry smrti byly a jsou fenoménem, který se objevoval převážně v zemích Latinské Ameriky a Karibiku v průběhu studené války. Ve většině případů šlo polovojenská komanda vykonávající teroristickou činnost a napojená na představitele jednotlivých vlád.

https://cs.wikipedia.org/wiki/Eskadry_smrti

„Mé vzpomínky: První boj. Nákladák plný salvadorských vojáků. Já s Jeffem s nimi jedeme jako součást nekonečného konvoje. Měl jsem na sobě povinnou výstroj - maskáče. Jediná civilní část mého oblečení byla kšiltovka Red Sox. Auta se zastavila na poli. Vojáci vystoupili, dostali rozkazy. Natáčel jsem je, jak stříleli do zalesněné oblasti vzdálené asi 250 metrů. V lese jsem ale nic moc neviděl. Bylo po poledni a světlo bylo ostré. Les mizel v temném stínu. Viděl jsem jen stromy... Občas záblesk hlavně, po němž následovala ohlušující střelba. Nejdřív jsem se soustředil na vojáky, kteří opětovali střelbu. Vojáci guerilly, FMLN³, byli dokonale ukrytí. Takové bylo moje první setkání s válkou. Tu skutečnost jsem bez emocí přijímal. Při natáčení této bojové sekvence jsem byl zcela klidný, jako bych ani nebyl ve válce. Přišlo mi, že sleduji docela nudný válečný film, že natáčím nějaký akční film. Cítil jsem se v bezpečí. Většinu času jsem ležel na zemi, maximálně jsem byl na kolenou, a tak většina záběrů byla z podhledu. Hledáček kamery jsem soustředil na detaily zbraní a tváře vojáků. Víc jsem nedokázal zachytit. Po dvaceti minutách jsem se rozhodl použít teleobjektiv, protože jsem měl pocit, že se mně podařilo natočit všechno, co šlo, z ruky. Dal jsem kameru na stativ. Po pár vteřinách jsem uslyšel podivný zvuk podobný helikoptěře. Tento zvuk byl blízko mě. Slyšel jsem jej zleva, zprava, nade mnou... Byl stále blíž a sílil... Kamerou jsem sledoval pohyb mezi stromy, který mizel... Byl jsem vtažen objektivem do hloubky „jeskyně“, jak jsem později ten pocit nazval. Nevnímal jsem nic jiného než obraz. A pak mi to došlo. Ty zvuky byly střely! Vrhel jsem se na zem. Kameru jsem nechal na stativu tam, kde byla. Partyzáni si asi mysleli, jak jsem sestavoval stativ, že je to minomet. Bože, jak jsem mohl být tak neopatrný?! Jeff se ke mně doplazil. Vzteky strhl kameru k zemi. Zařval na mě, ať ji postavím. Řekl jsem mu: „Polib si, sám si ji zvedni!“ Pokračovala krátká prudká výměna názorů, až Jeff zcela znechucený odešel se svojí kamerou na přední linii.

Ocitl jsem se v bezprostředním nebezpečí života. Byl jsem v šoku. Ustrnul jsem v čase a ve své nemohoucnosti. Selhal jsem. Neobstál jsem jako kameraman tváří tvář boji, tváří tvář konečnosti života.

³ Farabundo Martí National Liberation Front - FMLN - je jedna z hlavních politických stran v Salvadoru

Bál jsem se smrti a já jsem nechtěl zemřít. Tehdy, když jsem kývl na nabídku točit tenhle film, tak jsem měl strach, že neobstojím, že selžu. Mé pocity byly pochopitelné, přirozené. Vždyť jsem měl točit ve válečné oblasti!

Tehdy jsem se sám sebe ptal: Bylo snad všechno to, co jsem až dosud udělal proto, abych byl kameraman, zbytečné? Tímhle to má všechno skončit? Připustím porážku? Nastoupím do letadla a odletím teď domů? Nevěděl jsem, co dělat... Všechno se ve mně bouřilo. A někde hluboko jsem najednou uslyšel: NE! Ne, nevzdám to!

Vzal jsem kameru do ruky. Plazil jsem se kupředu. Hnala mě touha natočit ty nejlepší záběry, zachytit tu hrůzu přede mnou v plné nahotě....

Stoupl jsem si a začal točit záběry z nadhledu, podhledu, velké celky, velké detaily hlavní zbraní, detaily prstů na spoušti, detaily obličejů vojáků.

Na ty jsem se soustředil především. Dál jsem se po bojišti přesouval bez ohledu na svoji bezpečnost. Jako by mě začala ovládat nějaká droga.

Byl jsem v transu. Ten pocit jsem do té doby nepoznal. “

Po návratu do Los Angeles si RR uvědomil, že je schopný pro film obětovat všechno. Nejsou pro něj hranice, ani fyzické, ani mentální.

Uvědomoval si, co je pro něj v životě důležité, co mu přináší pocit naplnění a štěstí... Náhle pocítil dotyk smyslu života: mapovat realitu před kamerou a zachycené, oživé obrazy předávat dál... k divákům.

„Bohužel,” jak sám říká, „to sebeuvědomění jsem si nedokázal uchovat dál v takové míře, v jaké bych chtěl.”

DEPENDABILITY UNDER FIRE



BIRNS & SAWYER, INC. FILMS FOR YOU NOW ON VHS AND LASERDISC
1200 N. Highland Ave., Hollywood, CA 90028 (213) 467-4400 • CASH ORAL PAY • TELETYPE



With Military, preparing for Mozambic Province C.

of heavy fire.

With Military, after 5 days heavy fighting.

Robert Richardson
5454 N. ROSSMORE #7 LOS ANGELES, CA 90004 (213) 487-4449

Steve & Nancy, Inc.
1300 N. Highland Avenue
Hollywood, CA 90028

Attention: Mark Schickel
General Manager


Dear Mark:

I thought you might be interested in some production stills from our recent documentary on El Salvador.

As you know, we spent nine rather harrowing weeks -
- with the Military and three with the Guerrillas -
- under extreme circumstances. Everyone associated
- with the production and especially that we never shared
- a shot due to equipment failure. From helicopters to
- roadside poor equipment that it all.

Thanks again for your help.

Sincerely,
Robert Richardson
Robert Richardson



Bob and Jevan at F.M.E.N. Propaganda Headquarters,
Usulután Province.

BRATR



Velkou zásluhu na budoucí spolupráci RR s Oliverem Stonem má Ramon Menedez. Ramon byl součástí malého štábu s RR jako zvukař při natáčení dokumentu v El Salvadoru.

Hraný film Salvador režiséra Olivera Stona měl natáčet kameraman Juan Ruiz Anchia.

Juan, Ramon a RR byli spolužáci z AFI. Vzhledem k finančním problémům Juan odstoupil od filmu a Ramon Oliverovi doporučil RR. Stone si ho pozval na pohovor. V jeho rozhodování určitě velkou roli hrálo to, že RR už měl za sebou natáčení v Salvadoru a Oliverovi se jeho kamera v tomto dokumentu líbila. Bylo to velké štěstí, souhra několika okolností, které do sebe zapadly. Oliver Stone tak odstartoval jeho profesionální kariéru jako kameramana na jeho prvním celovečerním hraném snímku Salvador.

Pouto, které mezi oběma tvůrci vzniklo, se během let, co spolu spolupracovali, ještě více prohloubilo. Časem si už nemuseli nic říkat, stačil pohled s jistým významem. Rozuměli si beze slov. Režisér Stone byl svým přístupem k práci vzorem pro celý štáb. Věděl, co chce, měl odhodlání, byl odvážný, k sobě nekompromisní. Slabost se netolerovala. Do každého filmu oba dali všechno. Každý film je posunul dál. RR Stona obdivoval nejen jako režiséra, ale vážil si ho i jako člověka.

„To hlavní, co mě naučil Oliver bylo, že na filmu je nejdůležitější období příprav. Přípravy jsou základem všeho. Je třeba se naučit scénář nazpaměť a vizualizovat si každou jeho scénu. Stone byl vznětlivý, dá se říci i vášnivý, když byl stržen svoji představou a své nadšení předával dál. Oliver se stal mým bratrem. Starším bratrem. Nevím, jestli to tak má i on. Mám ho rád. To, co mě naučil, je už ve mně navždy. Díky, Oliverě.“

SALVADOR

(Salvador)

rok - 1986

režie - Oliver Stone

výroba - Churubusco Azteca S.A., Hemdale, Virgin Films

kamera - Arriflex 35 BL

objektivy - Zeiss super-speed, Angenieux

poměr stran - 1.85:1

materiál - EASTMANCOLOR, 35mm



Filmový debut RR Salvador vypráví příběh cynického a nabubřelého novináře Richarda Boyle v bezúspěšné době amerických expanzí do cizích zemí. V tomto případě se děj odehrává v Salvadoru. Boyle hrál James Woods.

„Produkce mě pozvala na schůzku s Oliverem. Scénář k novému filmu jsem zatím nečetl. Měl jsem málo zkušeností a přesto mě pozvali na pohovor. Za to jsem byl rád. Za to jsem byl vděčný. Téma filmu mě dost zajímalo a Stona

jsem si vážil. Kdyby mě Oliver požádal, abych točil zadarmo, určitě bych řekl ano. Vlastně to byla skoro pravda. Můj honorář nebyl nic moc. Věděl jsem ale, že je to velká příležitost. Čekala mě hodina s Oliverem a já se naprosto koncentroval. Znal jsem jeho práci, byl jsem upřímný a uctivý. Když jsem ho konečně viděl, měl jsem pocit, že se kolem něj vznáší magická aura. Jeho charisma mě doslova omráčilo. Připadal mi jako kouzelník, který vykouzlí cokoli na světě. Byl čaroděj, nebo šaman... Kdo ví?”

Rozpočet na film nebyl velký. Nevznikl přímo storyboard pro film. Byly to spíše napodobeniny postav, které se podobaly kresleným duchům. Byl znázorněný úhel kamery, pohyb kamery a velikost záběru. Dále pak poznámky o barvě a světlu. Oliver byl specifický ve svých nárocích. Občas nevěděl, co chce, ale přesně věděl, co nechce. Snažil se vytvářet novou skutečnost. Jeho touha byla povýšit skutečnost o trochu výš. Nechtěl vytvářet nápodobu něčeho, ale uměleckým zpracováním dodat scéně další rozměr.

RR si přečetl scénář a bylo mu jasné, že film, který vnikne, nebude příjemný. Ten film bude znepokojivý a rozhodně nebude pro všechny.

Produkce Robertovi dávala poměrně tvrdé podmínky, jak profesní, tak i finanční a on je přijal.

Část filmu se natáčela v USA v San Franciscu, scény ze Salvadoru pak různě po Mexiku. Před natáčením proběhly samozřejmě obhlídky. Úvodní scénu Stone naplánoval úplně na závěr. To bylo skvělé rozhodnutí. Věděl, že rozpočet nemůže stačit na natočení celého filmu. Věděl, že bez začátku příběh film jako celek nemůže fungovat a bude nevyhnutelné navýšit rozpočet a film dotočit. Stone byl skvělý taktik, uměl předvídat.

RR se Olivera před natáčením zeptal, jestli může zasahovat do obrazového pojetí filmu. Oliver váhal, ale pak souhlasil. Čím více filmů spolu natočili, tím více mu pak dával volnost.

Salvador je natáčený dokumentárním způsobem, “kamerou z ruky”, lehkou kamerou Arriflex BL. RR používal převážně širší objektivy. Využíval hlavně přirozené světlo. V interiérech svítil HMI a halogenovými lampami.

Šlo mu o to, aby scéna vypadala co nejpřirozeněji. Oliver byl rozhodný.

Měl tzv. "čuch" na skvělé herce. Jeho volba byla vždycky přesná.

Scéna se nazkoušela, a pak se už na ostro mockrát neopakovala.

„Při natáčení Salvadoru i Čety jsem měl velké pochybnosti. Denně jsem si zpětně v hlavě promítal natočený materiál, a viděl jsem, že jsem mohl odvést lepší práci. A tak je to dodnes, vždycky je možnost udělat všechno líp, ale bohužel... Jako v životě...”

Za film Salvador byl v roce 1987 RR nominovaný za nejlepší kameru - Independent Spirit Award⁴.

⁴ Americký filmový festival nezávislých filmů

ČETA
(Platoon)

rok - 1986

režie - Oliver Stone

výroba - Hemdale, Cinema 86, Orion Pictures

kamera - Arriflex BL 35⁵

objektivy - Zeiss super-speed, Angenieux zoom

poměr stran - 1.85:1

materiál - EASTMANCOLOR, 35mm - 5294 400T, 5247 125T



⁵ American Cinematographer, duben 1987, strana 68

Šedesátá léta - Spojené státy. Režisér Oliver Stone odjíždí do Vietnamu, do války. Byl tam těžce raněn příslušníky Vietkongu. Jeho dalších tři filmy: Četa (1986), Narozen 4. července (1989), Nebe & země (1993) se zabývají právě tím, co tam prožil, tématem války ve Vietnamu.

RR vzpomíná, jak to bylo s jeho další spoluprací se Stonem: “Než jsem dostal od Olivera nabídku na další jeho film, mluvil o něm jen v náznacích.

Tušil jsem, co to asi bude. Jako by mě škádlil tou myšlenkou, že bych snad já byl ten kameraman... Jako by čekal, jak dopadne natáčení Salvadoru.

Jestli to zvládnou. Měli jsme před sebou dva tři poslední dny natáčení...

Nemohl jsem spát, jak jsem byl napnutý... A konečně se mě zeptal. Ten film se bude jmenovat Četa a natáčet se bude ve Vietnamu. Bude to další válečný film. Neváhal jsem. S nadšením jsem souhlasil. A pak jsem přemýšlel o tom, jak bude chtít natáčet bojové scény. Bude to styl jako v Salvadoru? Tedy snímání dokumentární metodou nebo bude chtít něco jiného...?”

Společně se dívali na filmy jako je Apokalypsa, Most přes řeku Kwai, Stezka slávy, Lovec jelenů, Lawrence z Arábie, Ponorka. Shodli se na tom, že chtějí něco jiného. Nechtějí natočit druhý Salvador. Chtějí dát obrazu větší expresi s využitím technických postupů jako je vertigo efekt, jízda kamery...

„Toužil jsem zachytit peklo války. To peklo, které člověk prožívá, když se ocitne pod palbou střel. Je to nekonečná směsice pocitů a vjemů. Strach, brutalita, paradoxně i sexualita a erotika. S Oliverem jsme detailně procházeli jednotlivé situace budoucího scénáře Čety. Dával jsem mu nápady, návrhy, jak scény natočit. Většinou je zavrhl a povídal on, jak je vidí, co cítí, co by chtěl...

To bylo důležité! Konečně jsem začal chápat jeho úhel pohledu. On zažil válku, ta hrůza mu utkvěla v hlavě. Měl ji celou v sobě. Já jsem se v Salvadoru jen “plácal”. To bylo proti jeho zkušenostem nic. Naslouchat těm, kteří vědí, to byla další významná lekce, kterou jsem dostal. Potlačit ješitnost, své ego.

Oliver mě přesvědčil a já jsem se nadchl pro jeho vizi.”

O co šlo Robertovi a Oliverovi především? Chtěli, aby diváci prostřednictvím příběhu z beznadějné války především soucítili s tou podivnou partou mladých lidí z nejrůznějších koutů USA. Za tím účelem vytvářeli typologii jednotlivých postav.

“Pak Oliver psal scénář. Píše neuvěřitelně snadno a rychle. První verzi napsal za dva týdny. Když jsem scénář četl poprvé, doslova mě omráčil. Oliver má zvláštní, velmi účinné metody. Ví, jak na herce, jak na každého jednotlivce ze štábu... Přesně věděl, jak na mě. Byl jsem ochoten třeba i umřít, když to režisér Stone bude potřebovat.

Film se natáčel na Filipínách. Tehdy tam byla silná filmařská komunita. Lokace vyhovovaly tomu, co si Oliver představoval a pamatoval z Vietnamu. Místní armáda poskytla štábu za rozumnou cenu helikoptéry, letadla a armádní zaměstnance.

Vysloužilý válečný kapitán Dale Dye dělal na filmu vojenského poradce. Vzal herce do džungle, kde se rozdělili podle hodnot, které měli mít ve filmu. V extrémně náročných a nebezpečných podmínkách spolu strávili dva týdny. Oliver Dala žádal, aby byl tvrdý a neústupný. Dá se říci, že se herci ocitli ve výcvikovém válečném táboře. Museli absolvovat noční pochody, přepady s explozemi výbuchů... Stříleli slepými náboji. Těch čtrnáct dní je stmelilo.

RR dostal tři týdny na přípravy celého filmu. Denní práce se vyvolávaly přímo na Filipínách. Řešil, jak uchovávat film v krabicích. Celuloid se ve vedru a vlhku kroutil, a pak se nedal založit. Film museli chladit, aby se nekroutil.

Další problém, na který přišli v laboratořích byl ten, že rentgeny, které byly na letištích byly velice silné a způsobily zamlžení některých částí filmu. Naštěstí, ty části, které byly poničené, měli možnost nahradit jinou alternativou. S těmito problémy se setkali i u filmu *Narozen 4. července* a *Nebe & země*.

Režisér s kameramanem chtěli vyvolat v divákovi pocit úzkosti, klaustrofobie. Mimo jiné používali proto jeřáby, helikoptéry, steadicam, jízdu i kameru z ruky s objektivy, které měly velkou světelnost... RR používal převážně clonu 1.4, občas i clonu 2 a především dlouhá skla.

Když natáčeli bojové scény využíval čtyři kamery, jinak dvě. Za druhou kamerou stál kameraman Tom Sigel. Stone chtěl dvě kamery. Jistil se, že bude mít více materiálu. Jedna kamera snímala vždy celky a druhá byla užší.

„Bylo to jedno z nejtěžších natáčení, které jsem zažil,” vzpomíná RR:

„Bylo brutální vedro a vlhko. Nebyl jsem na to připravený. To jsem nečekal. To jsem ještě nezažil. Ta nepohoda, ale to je slabé slovo, vytvářela nejen v mé hlavě chaos a to právě Oliver chtěl. To byl hlavní důvod, proč zvolil natáčení v tak extrémních podmínkách a my se museli přizpůsobit. Přirozeného deště bylo minimálně. Slunce skoro nesvítilo... Když na scéně mělo pršet, byly k dispozici vodní věže. Když jsem ta monstra viděl poprvé, tak jsem nechtěl věřit, že scéna s lijákem vyjde věrohodně. Déšť jsem svítil zadním světlem a scéna vypadala skvěle. Déšť padal z nebe jako “boží” provazy...”

V podvečerních scénách RR používal filtr 81EF a dále pak efektové filtry jako coral filtr a sepia filtr, aby byl obraz více načervenalý. Svítil minimálně.

Používal světlo od pyrotechniky, svíčky, ohně, světlice... V nočních záběrech pak k dosvícení HMI a halogenové lampy.

„Používal jsem světlice a výbuchy mino záběr k vytvoření většího pocitu chaosu a nebezpečí. Světlice se posílaly na padáku. Často jsem je také umisťoval na bambusovou tyč a nechal je náhodně přemisťovat, abych vytvořil kontrast světla a stínu... Svícení nočních scén v džungli bylo těžké a náročné. Čeho jsem se nejvíce obával, aby nebyly moc nasvícené. Ne všechno jsem tehdy na place zvládl. Kéž bych to mohl vrátit zpět! Je třeba jít dál, žít, tvořit a učit se!”

RR si své filmy sám švenkuje. Může tak komunikovat s režisérem a hlavně je spojený přímo s kamerou a s realitou před ní.

„Neznám lepší pocit, než objímat kameru a být v tom úžasném poblouznění, omámení novou realitou, která se odehrává před objektivem. Stávám se tak součástí režiséra, jdu s každým hercem. Ten kontakt kameraman nebude mít nikdy, když sleduje natáčení z monitoru v nějakém stanu, byť by tam bylo pohodlí...”

Za film Četa na RR čekala první nominace na OSCARa.

„Ta nominace pro mě byla velkou poctou... Nic se pak ale pro mě nezměnilo ani v osobním, ani v profesním a ani ve společenském životě. Natáčel jsem dál filmy. Ale tomu pocitu, když vás ocení vaši kolegové, se nevyrovná nic.

Rok 1986 byl pro mě zásadní nejen proto, že jsem s Oliverem natočil dva filmy, ale také jsem se oženil s moji Mononou Wali.”

RR a Monona Wali⁶ byli spolu patnáct let a mají dvě dospělé dcery Kanchan a Mayu.

⁶ Americká režisérka a spisovatelka indického původu, první žena Roberta Richardsona

NAROZEN 4. ČERVENCE
(Born on the Fourth of July)

rok - 1989

režie - Oliver Stone

výroba - Universal Pictures, Ixtian

kamera - Panavision Gold GII

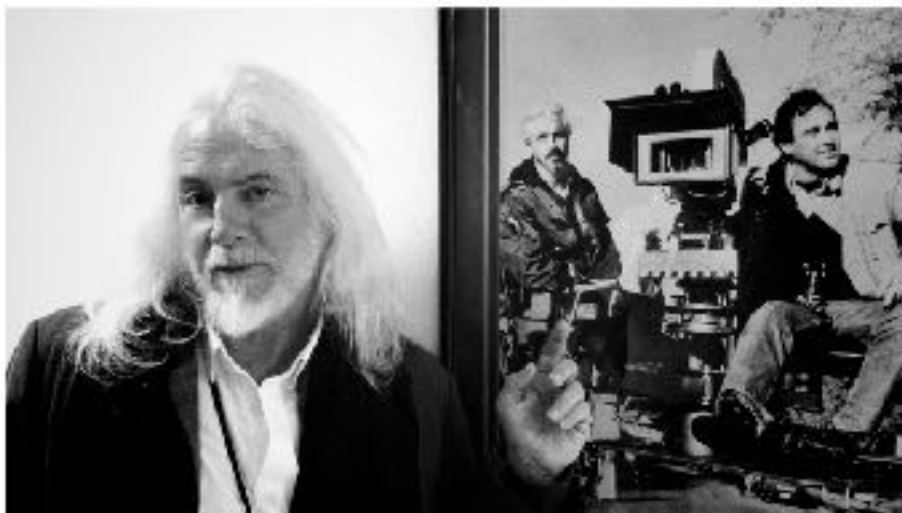
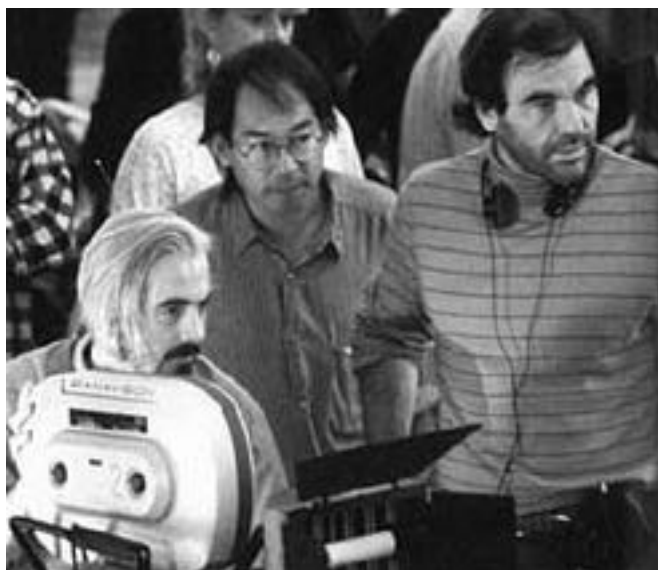
objektivy - Anamorfotické Panavision

poměr stran - 2.39:1

materiál - EASTMANCOLOR, 35mm - 5247 125T, 5295 400T, 5297 250D, EXR
5245 50D, Fuji F-64D 8520, 16mm Eastman⁷



⁷ American Cinematographer, únor 1990, strana 28



Spolupráce RR se Stonem pokračovala na dvou dalších filmech. V roce 1987 natočili kriminální drama *Wall Street* a o rok později drama *Noční talk show*.

Scénář k filmu *Narozen 4. července* Oliver psal více než deset let. Během té doby vzniklo mnoho verzí a RR se pro Olivera stal i důvěrným konzultantem, dramaturgem budoucího filmu. Všechny verze scénáře poctivě pročítal a probíral s režisérem.

Finální verze byla vynikající. Stone obsadil do role válečného hrdiny Rona Kovice Toma Cruise. To byla skvělá volba. Tom povýšil příběh, vdechl mu život. Vznikl hořký film, co bolí... Diváci jej přijali s nadšením.

Tom Cruise se skoro celý rok věnoval studiu role. Posadil se na kolečkové křeslo a strávil v něm bezpočet hodin, navštívil veteránské nemocnice a naučil se vidět válku Kovicovými očima. Kovice často navštěvoval. Tom se od něj učil, jak jezdit na kolečkovém křesle, naslouchal jeho vyprávění z války... Cruise velice stál o to, aby ve filmu mohl hrát. Už po přečtení několika stran scénáře věděl, že roli přijme. Před filmem Narozen 4. července natočil film Top Gun, který s válkou nemá nic společného. Je to procházka zábavným parkem. Tom chtěl natočit pravdivý příběh, který hovoří o věcech, které se staly, o lidech, kteří existují, natočit film, který má poselství.⁸

Film Narozen 4. července vypráví také o válce ve Vietnamu, ale na rozdíl od Čety, nezobrazuje přímo válečné běsnění. Je studií muže - vojáka, který se vrací z války zpět do vlasti, zpět domů. Pokouší se zase normálně žít, ale to je vyloučené. Hrdina filmu Ron Kovic (Tom Cruise) to postupně zjišťuje. Je vykořeněný. Zoufalý. Musí čelit nepochopení společnosti i těch nejbližších.

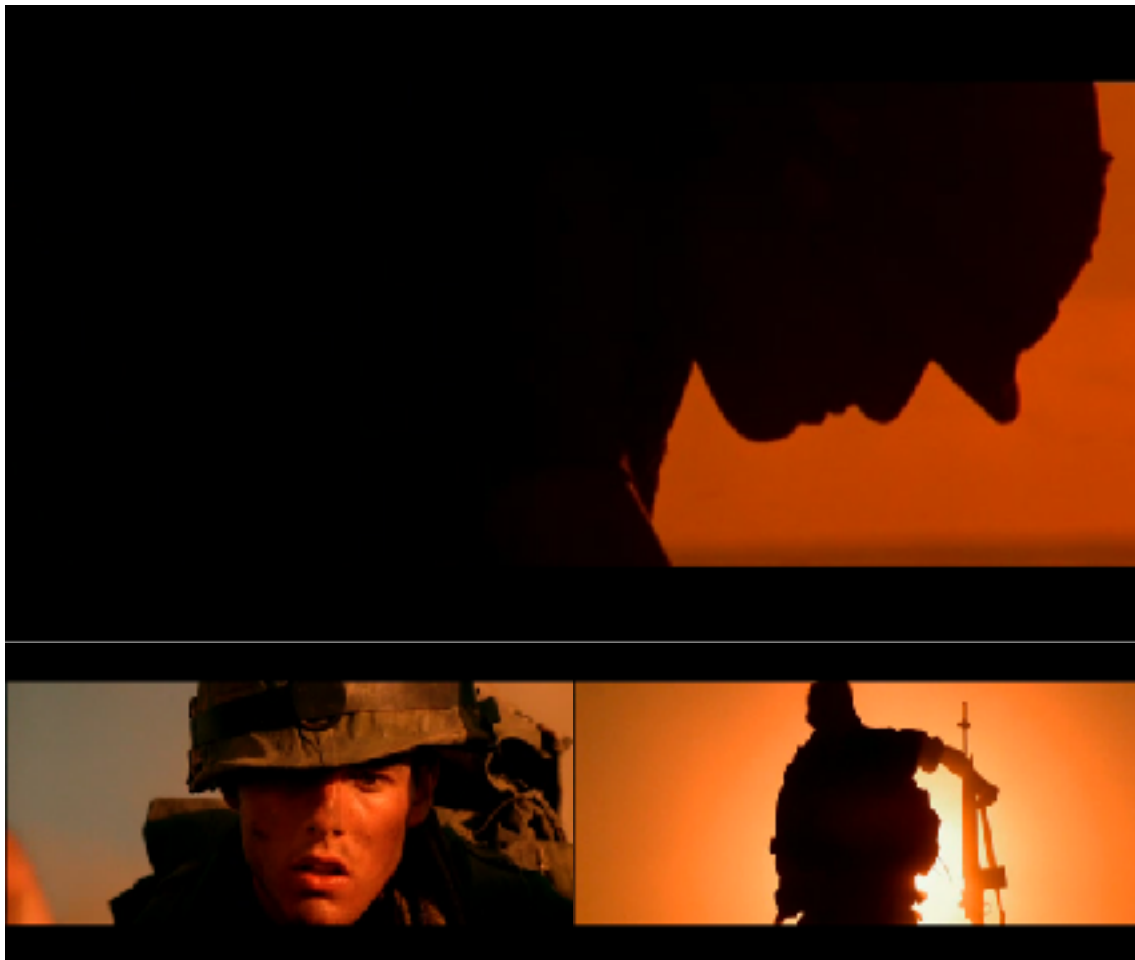
„Hrdina filmu Narozen 4. července Ron Kovic odchází bojovat do Vietnamu s velkými ideály. Tím jsem já rozhodně netrpěl. Nechtěl jsem do Vietnamu. V době, kdy jsem byl plnoletý, byla válka ve Vietnamu téměř u konce. Země byla rozpolcená. Protiválečné demonstrace se stávaly častějšími než vlastenecké volání do zbraně. Příběh tohoto válečného veterána mě hluboce dojímal, soucítil jsem s ním. Rozuměl jsem mu.

Instrukce od Stone zněla: 'Chci kameru, která bude provokovat! Dráždit!' Chtěl ostré, nečekané pohyby kamery. Nechtěl, aby záběry ze steadicamu byly plynulé. Spíše cítil, jak to má být, než by měl všechno racionálně zdůvodněné. Chtěl, aby byl divák překvapován, možná někdy šokován... Stone uměl riskovat a já riskoval s ním.

Rozhodli jsme se pro širokoúhlý formát s využitím anamorfotických objektivů. K vyprávění hraného filmu je širokoúhlý formát ideální. Dává větší prostor pro zachycení příběhu. Volbou širokoúhlého formátu jsem chtěl docílit, aby divák nevnímal pouze jednoho jednice. Film Narozen 4. července je o celé jedné generaci Američanů, kterou válka ve Vietnamu tak hluboce poznamenala

⁸ Playboy, červen 1991, strana 27

a ovlivnila. Je jakousi “básní, poezií”. Nebyla to však poezie života, ale báseň o hrůze války.”



V tomto snímku RR se Stonem zvolili zcela jiné výrazové prostředky než v Četě.

Během příprav filmu si RR s Oliverem vytvořili pouze skicy, kde měli popsané velikosti záběrů. Přesné pohyby kamery řešili až na natáčení.

“Když se na tento film podívám zpětně, tak začátek je z mého pohledu až moc idealizovaný, není dost realistický... K tomu určitě také přispělo moje obrazové pojetí, snímání scén....

Tenkrát jsme měli se Stonem takovou koncepci, představu.

Udělal jsem všechno, abych ji naplnil.

Sám sebe se dnes ptám: 'Udělal bych to tak znovu?' Pochybuji.”

Film se natáčel na Filipínách, ve Vietnamu, v Mexiku a v USA 64 dní. Některé záběry RR snímal zpomaleně na 48 a 72 snímků za sekundu s použitím dlouhých objektivů s malou hloubkou ostrosti. Válečné scény se tak staly více autentické a emotivní.

V kontrastu se zpomalenými scénami z bojiště jsou scény z nemocnice natočeny velice realisticky někdy až naturalisticky. Působí odpudivě s cílem, aby divák byl znechucen, zhnusen, šokován. Často používal nastavitelný stativový klín ke kameře, který mu umožnil pohledy kamery, které by bez toho neudělal.



RR na natáčení těchto situací vzpomíná: „Bylo to velmi depresivní... Byl jsem zmítán pocity odporu, hnusu a soucitu k hlavnímu hrdinovi. Tom Cruise byl úžasný. Tou postavou žil, stal se tím postiženým hrdinou. Scénografie Bruna Rubea přesně zachycovala to peklo plné moči a výkalů... Dodnes ten hnus cítím. Snad byl tenkrát Oliver spokojený...”

Scéna z fast foodu byla pro RR nejobtížnější. Musel vyřešit velký jasový rozdíl mezi exteriérem a interiérem. Oliver chtěl vidět celý prostor kolem dokola o velikosti asi dvacet jedna metrů.

„Věřil jsem Oliverovi. Natočil jsem to, jak chtěl.⁹ Věděl jsem, proč to tak chce. Pokud se musím při natáčení dané scény rozhodovat, zda preferovat obrazové ztvárnění či hereckou akci, tak je vždycky na prvním místě herecká akce a příběh.”

Za tento film obdržel RR v roce 1990 další nominaci od Akademie¹⁰. „Nominace pro mě znamenala hodně. Nečekal jsem to. Byla to tehdy pro mě velká pocta.”

„Nedávno mně jeden kameraman řekl, že jsem neměl tolik natáčet s Oliverem. Prý jsem tak přišel o zajímavé příležitosti, o další nabídky a také o zkušenosti. Myslím si, že je to právě naopak. Každý film, který jsem se Stonem dělal, byl naprosto jiný. Vždycky jsem s ním vstupoval do neznámých vod. Jsem šťastný, že jsem s ním mohl pracovat. Nezříkám se spolupráce s jinými režiséry. Například v roce 1988 přišla nabídka na film Osm mužů z kola ven. Za to děkuji Pánu Bohu.

Devadesátá léta přinesla pro filmaře velké výzvy. Televizní obrazovky se zkvalitnily a zvětšily, a tak některým divákům, a nebylo jich málo, nahradily filmové plátno. Co ale nikdy nemohou nahradit, je být v příběhu, který na plátně ožívá spolu s ostatními diváky. Proč se fotbaloví fanoušci vydávají sledovat své oblíbené týmy přímo na stadión? Proč utrácení za vstupenky a nespokojí se jen s přímým přenosem utkání v pohodlí domova? Důvod je jediný: tu atmosféru

⁹ American Cinematographer, únor 1990, strana 30

¹⁰ https://www.imdb.com/title/tt0096969/awards?ref=tt_awd

sdílení teď a tady v zaplněném hledišti, to jim nikdy nic nenahradí. Fluidum okamžiku, sdílení, které všechny spojuje, je naprosto unikátní. To se může však podařit jen strhujícímu příběhu, který je bravurně natočený, který diváka doslova “vcucne” a vyplivne ho až film skončí. Ať žijí příběhy s napětím, tajemstvím, se silnou emocí!”

Skutečný válečný hrdina Ron Konvic.



JFK
(JFK)

rok - 1991

režie - Oliver Stone

výroba - Warner Bros.

kamera - Panavision Panaflex Gold, Arriflex 16 SR, Beaulieu, televizní kamera

NTSC¹¹

objektivy - Panavision E-Series

poměr stran - 1.33:1, 2.39:1

materiál - EASTMANCOLOR EXR 5248 100T, 5245 50D, 5297 25

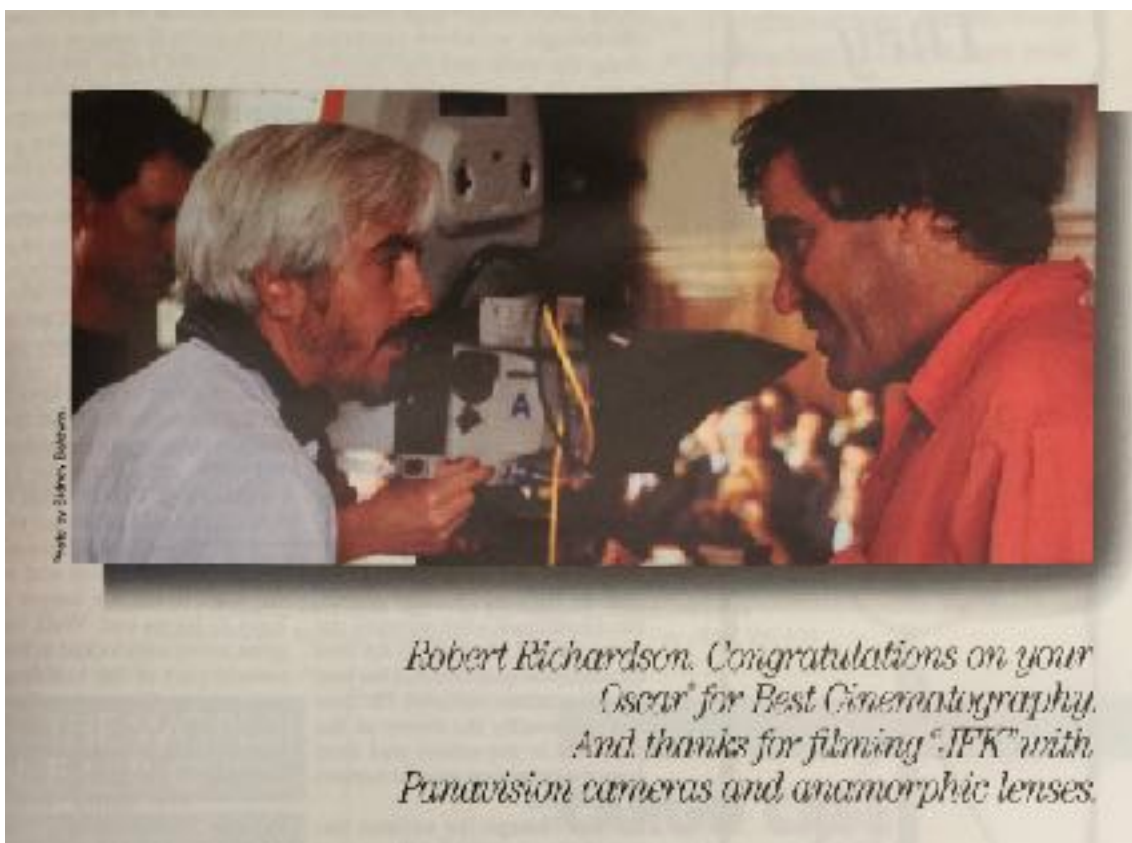
0D, 5296 500T, EASTMANCOLOR 16mm - EXR 7248 100T, Kodachrome

Super 8, Plus-X, DBL-X, 4X, Tri-X¹²



¹¹ https://www.imdb.com/title/tt0102138/technical?ref=tt_dt_spec

¹² American Cinematographer únor 1992, strana 45



O scénáři k filmu Olivera Stona JFK se RR poprvé dozvěděl během natáčení filmu s Johnem Saylesem *Město naděje* (1991). Oliver mu dal seznam knih k přečtení a nastudování kauzy, která se týkala atentátu na JFK.

Po přečtení scénáře RR neváhal ani vteřinu. Nabídku okamžitě přijal.

„Už dlouho před tím, než se sen stal skutečností, jsem toužil natočit film o atentátu na Johna Fitzgeralda Kennedyho, na prezidenta Spojených států, který změnil dějiny.”

V roce 1963, kdy se tato tragická událost stala, bylo RR pouhých osm let. Byl příliš malý na to, aby tomu porozuměl; jestli se to vůbec kdy dalo pochopit. Násilná smrt Kennedyho ho velice ovlivnila. Prezident byl dříve senátorem za stát Massachusetts a měl letní sídlo v Cape Code v Hyannisu, kde RR žil se svým bratrem, rodiči a prarodiči. O to více to všichni prožívali.

„Do mého života přišel šok a nepopsatelný pocit smutku, prázdnoty.

Tlumené konverzace dospělých, u kterých nám dětem bylo zakazováno být.

Živě si pamatuji pohřeb JFK, který jsem sledoval v televizi. Do mého srdce se vkradl strach. Byl jsem zasažen pocitem nejistoty a všudypřítomného

nebezpečí, které vzrůstalo ještě více po tom, co byli zabití Martin Luther King, Malcolm X a nakonec i Robert F. Kennedy.”

Film JFK není dokument, jedná se o politický thriller. Oliver Stone jako autor scénáře prostudoval velké množství materiálů, vše podrobil důkladné badatelské činnosti. Američané jako národ tehdy byli, co se týče tohoto násilného skutku, názorově rozděleni od krajní pravice až po levici, a to film řešil.

“Obecně do scénářů nezasahuji. Nemám ambici ovlivňovat práci scénáristy a režiséra. Scénář byl skvěle napsaný, měl tempo a spád, napětí... Fascinovaly mě charaktery postav a já se je snažil do hloubky pochopit. Sžíval jsem se s nimi. Před očima mi ožívaly. Později se mi to v takové míře už nikdy nestalo.”

Přípravy filmu probíhaly velice rychle. RR s režisérem řešili vizuální stránku filmu. Především to, co se odehrávalo v emocionální rovině. RR chtěl zvýraznit jednotlivé dějové a tematické linky, například toho docílil použitím různých filmových formátů a stylem kamery. Samotné natáčení šlo rychle. Celý štáb to tempo přinutilo k maximální koncentraci.

Myslím si, že pravda jako taková se často skrývá pod povrchem, v temnotě. Řešili jsme, jak použít světlo a stín. Hledali jsme, jak obrazem a střihem vyjádřit strach, který celá země tehdy prožívala...”



Atmosféra snímku byla zachycena kromě hereckého výkonu - světlem, střihem, scénografií, hudbou,... Zkrátka filmovou mizanscénou¹³.

Autentičnost snímku JFK podpořilo také střídání filmových formátů, které RR použil. Vyžíval 35 mm barevný i černobílý film, 16 mm černobílý film, Super 8 mm barevný film a použil také starou televizní kameru NTSC. Hlavní kamera 35 mm byla Panaflex Gold. Pro natáčení záběrů z ruky RR používal Arriflex 16 Sr. Materiál byl jak negativní tak i inverzní. Společně s Oliverem vymysleli strohý obrazový intelektuální přístup, který později pozměnili tak, aby vystihl emocionální stránku příběhu. Upravovali jednotlivé filmové formáty jak 8mm, tak i 16mm. V tomto případě chtěli docílit většího emocionálního dopadu v kontrastu s čistým formátem 35 mm. Toho dosáhli pomocí vyššího kontrastu, nebo naopak menšího, tzv. převoláním.



¹³ Filmová mizancéna je filmový prostředek, který si divák po filmu zapamatuje nejlépe.

Ve filmu byl využit i dokumentární materiál. Abraham Zapruder, americký výrobce dámského oblečení, dne 22. listopadu 1963 filmoval svou amatérskou kamerou průjezd prezidentské kolony Johna F. Kennedyho na náměstí Dealey Plaza v Dallasu. Během svého natáčení nečekaně zachytil i atentát, jehož následkům prezident Kennedy takřka okamžitě podlehl.¹⁴

Tvůrci Zapruderův film použili jako středobod společné diskuze, jak budoucí film obrazově uchopit. Museli udělat několik testů, aby propojili materiál z jejich Super 8mm kamery do záběrů Zapruderova záznamu. Některé záběry natáčeli v delších časech, aby vytvořily vizuální rozmazání.

„Autentický materiál byl pro nás vzorem, ke kterému jsme se snažili přiblížit.”



¹⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Zapruder_film

Barvy desaturovali následujícím způsobem: z originálního negativu vytvořili kopii na intermediát. Ze stejného negativu udělali černobílou duplikační kopii. Poměr těchto dvou expozic se na trikové kopírce namíchal na sebe a tím vznikla desaturace v novém duplikačním negativu.



Newyorský státní zástupce Jim Garrison, kterého ztvárnil herec Kevin Costner, nosí dioptrické brýle. Brýle byly skleněné. RR při natáčení volil buď brýle rovné, nebo lehce vypouklé podle toho, jak se světlo v daných scénách mělo od skla brýlí odrážet.



Atmosféra byla podpořena také kouřem. RR práci s kouřem nemá příliš v oblibě. Vytvořit hladinu kouřové clony, která by byla naprosto přirozená je velice obtížné a téměř nemožné. RR proto tento efekt téměř nevyužívá. Výjimkou je samozřejmě, když se jedná o zachycení paprsků reflektorů nebo pokud se jedná o historický film, kdy kouřová clona pomáhá obrazu.



V soudní síni probíhala nejdelší scéna snímku. Natáčela se v reálu. RR tehdy využíval k zasvícení několika metod.

„Svítil jsem z venku. Se shora místnosti jsem použil softboxy. Od země jsem používal měkké zdroje světla, abych docílil širšího dopadu s menšími změnami v expozici. Světlo se odráželo od difuzní plochy přes další difuzní plochu z co největší možné vzdálenosti, která mi umožnila zlom stínů na obličejích postav. Cílem bylo dosáhnout co možná nejměkčího světla. Tento styl svícení jsem zvolil z toho důvodu, že se tato scéna natáčela několik dní. Světlo jsem měnil, abych podtrhl dramaticčnost, která se odehrávala v dialozích.”





Kritika film JFK, jak už to tak bývá, přijala kladně i záporně.

Například americký kritik Roger Ebert to schytil od žurnalisty Waltera Cronkitea za to, že napsal pozitivní recenzi. Walter Cronkite považoval film mimo jiné za absolutní manipulaci s fakty.

Roger Ebert věřil, že film nemusí vypovídat pravdu jen skrze fakta, že může být pravdivý na jiné úrovni, na úrovni emocionální.

Za film JFK získal RR svého prvního OSCARa v roce 1992. Rozhodl se, že na ceremoniál předávání OSCARů nepůjde. Zůstal doma s rodinou.

„Ted’ toho rozhodnutí lituji. Ta představa, že stojím v záři reflektorů, mě naprosto paralyzovala. Ta úzkost pramenila z toho, že jsem už na OSCARech byl osobně přítomen, když jsem byl v roce 1987 nominovaný za film Četa. tehdy jsem to nečekal a najednou jsem slyšel svoje jméno. Nemohl jsem tomu věřit. Byl jsem v šoku, jako by mi celým tělem projel elektrický proud... A pak už jsem nic nevnímal. Udělalo se mi špatně. Z toho večera si pak už na nic nevzpomínám. Tuto zkušenost jsem už nikdy nechtěl opakovat. Po tomto ocenění jsem dostal nabídky, které by asi jinak nepřišly. Možná jsem byl více respektován. Celkově však ty změny v profesním životě byly minimální.“



RR společně se Stonem natočili během deseti let jedenáct filmů. Jejich spolupráce skončila po filmu Ještě se můžeš vrátit (U Turn -1997). Byl to však režisér Oliver Stone, který odstartoval kariéru Roberta Richardsons.

„Náš vztah se postupně začal rozpadat během natáčení filmu U Turn. Atmosféra mezi námi houstla. Co to zapříčinilo? Naše osobní problémy. Já řešil komplikace ohledně narození mé druhé dcery Mayi. Oliver se rozváděl se svojí ženou. Při natáčení byl velice tvrdý, nekompromisní. A já mu to stejnou měrou oplácel. Už jsme nešli spolu, ani vedle sebe, ale proti sobě. Byla to jedna velká dlouhá vzájemná konfrontace. To ale neznamená, že film U Turn byl špatný.

Kvůli filmu Vrtěti psem (Wag the Dog - 1997), který režíroval Barry Levinson, jsem opustil U Turn těsně před dotočením filmu. A tím jsem jen přiložil další polínko do našeho vztahu.

Pak jsem natáčel další filmy: Zaříkavač koní (The Horse Whisperer, režie - Robert Redford, - 1998) a film Sníh padá na cedry (Snow Falling on Cedars - 1999, režie - Scott Hicks).

Během natáčení těchto filmů začal Oliver připravovat film Vítězové a poražení (Any Given Sunday - 1999). Měl jsem tento film točit.

Udělal jsem mnoho obrazových testů a s Oliverem jsme se těšili, že se zase sejdeme při práci. Náhle se však rozhodl nedržet se postupu, který jsme si otestovali. A já dostal nabídku od režiséra Martina Scorseseho natočit snímek Počítání mrtvých (Bringing Out the Dead - 1999).

Jistě by se daly oba filmy nějak skloubit, jen bych měl jako kameraman kratší dobu na přípravu Stonova filmu. Rezolutně s tím nesouhlasil a já se nakonec rozhodl pro film Martina Scorseseho. Oliver mi to nikdy nezapomněl. Zradil jsem ho, tak to vnímal... A to byl konec naší spolupráce. Zatím.

Spolupráce s Oliverem Stonem ze mě udělala „kameramana“, ale ovlivnil mě i jako člověk. Co ve mě objevil? Co mě naučil? Především to, jak se připravovat na natáčení, maximálně se koncentrovat; jak být loajální. naučil mě znát hodnotu a váhu slova. Musím znovu zopakovat: Oliver je mým bratrem. Budu ho milovat tak dlouho, dokud budeme součástí této země.”

Američani dovedou být patetiční, sentimentální... I RR takový je.



ZMĚNA S MARTINEM SCORSESEM



RR považuje Marina Scorseseho za jednoho s nejlepších současných režisérů .

První film, který režisér Martin Scorsese a RR společně v roce 1995 natočili, je kriminální drama z Las Vegas Casino. Jejich první pracovní setkání však proběhlo ohledně jiného filmu. Scorsese připravoval svůj nový film Mys hrůzy (Cape Fear - 1991). Joseph P. Reidy, který dělal asistenta na tomto snímku, a který asistoval i Stonovi, doporučil Scorsesemu RR jako kameramana na jeho další film. Joseph s RR byli dobří přátelé. RR byl před prvním setkáním se Scorseem velmi nervózní. Tu schůzku považoval za zásadní. Měli řešit jejich případnou spolupráci.

“První setkání s režisérem, se kterým jsem ještě nepracoval, je velkou neznámou. Může být příjemné, přátelské, prostě ti dva si buď padnou do noty, anebo naopak, může to být fiasko. Od počátku ne a ne najít společnou řeč. Dialog bývá rozpačitý, nepříjemný, začíná převažovat ticho...

Vzpomínám si na první setkání s Martym. Stojím před jeho domem. Nemůžu se hnout z místa. Byl jsme celý nesvůj. Žaludek jsem měl jak na vodě. Tak zpocení jsem snad v životě nebyl. Byl jsem nejistý, zmatený. Pak jsem konečně zazvonil na dveře jeho domu.

Dal jsem dohromady několik fotografií od Eugena Meatyarda.





Moje volba byla velice zvláštní. Martin Scorsese je režisér, který dbá na vizuální stránku svých filmů a už tehdy měl jasnou představu o tom, jak by měl film *Mys hrůzy* vypadat. Scénář filmu jsem zatím neměl možnost číst. Měl jsem jenom informaci, že se jedná o remake filmu z šedesátých let režiséra J. Lee Thompson *Děla z Navarone* (*The Guns of Navarone* -1961). Ten film jsem den před naší schůzkou viděl poprvé. Fotografie, které jsem Martinovi přinesl, proto měly evokovat pocity hniloby, existenci podivných bytostí, jakýchsi duchů, se kterými si pohrává letní vítr. Vzbuzovaly pocity hrozby z blízkosti smrti, děsu a zmaru. Vyjadřovaly emoce, které jsem měl spojené s postavou Maxe Cadyho, kterou ve filmu později ztvárnil Robert De Niro. Měli názorně vystihnout vizuál filmu *Mys hrůzy*, jak jsem jej vnímal z náznaků já.

Martin Scorsese prezentaci zamítl. Měl jinou představu. Naše setkání bylo však přátelské, šlo o výměnu názorů... A on byl režisér! Snažil jsem se trefit do černého, aniž jsem měl o filmu potřebné informace. Střílel jsem tak trochu naslepo...

Scorsese byl ke mně upřímný. Řekl mi na rovinu, že chce, aby stál za kamerou Freddy Francis. Pak mi přiblížil svoji obrazovou koncepci. Chtěl, aby film vypadal, jako by byl natočený v dřívější době - tvrdé světlo, ostrý kontrast. Přestavoval si styl, na který jsem nebyl zvyklým, a se kterým jsem, na rozdíl od Freddyho, neměl zkušenost. Poděkoval mi za schůzku a za fotografie. I když jsem neprošel, tak jsem neprohrál. Momentální prohra není vždy prohrou. Za čtyři roky jsem s Martym spolupracoval na filmu *Casino* (1995)."

Režisér Scorsese byl ve všem úplně jiný než Stone. RR se nestal součástí jeho rodiny, jak byl zvyklý u Olivera. Jeho přístup byl čistě profesionální, poněkud chladný, rezervovaný, ne kamarádský. Za každé situace si drží odstup.

Přípravy filmu *Casino* probíhaly jako obvykle; režisér konzultoval s nejbližšími spolupracovníky. Začaly probíhat přípravy filmu. RR si musel začít zvykat na úplně jiný režijní postup...

„Marty odjel do Los Angeles, kde pokračovala příprava na scénáři. Já jsem zůstal nějaký čas ve Vegas společně s asistentem režie Josephem P. Reidym a scénografem Dantem Ferrettim. Cítil jsem se sám. S nikým jsem nemohl probírat budoucí natáčení. Tak rád bych s někým mluvil o tom, jak Casino budeme točit. Neměl jsme ten nejužší kontakt s režisérem. Na to jsem nebyl zvyklý.

Toto mlčení, jistý nezájem a ignorace ze strany režiséra ve mně vyvolala touhu vytvořit rozzáběrování filmu. Vždycky mi to pomáhalo k tomu, abych si definoval, vizualizoval film kompozičně, světelně, i co se týče využití pohybu kamery. Zeptal jsem se Joepha a Barbary (Barbara De Fina - producentka), jestli můžu některé nápady a obrazovou představu alespoň na dálku zkonzultovat s Martym. Oba dva mě v tom povzbudili, a tak jsem mu poslal pár stránek. To byla chyba. Zásadní chyba.

A pak se začaly dít věci. Dostal jsem vzkaz, že se mám dostavit do kanceláře producentky Barbary. Řekla mi, že se Marty zlobí. Nechápal jsem proč. Prý jsem mu nic posílat neměl. Ničemu jsem nerozuměl. Začal jsem pochybovat o Barbaře. Vždyť mi schválila, že mám dekupáž poslat režisérovi! Jakou v tom všem hraje roli? Je to z její strany nějaké strategie?... Pak mi sdělila, že se mnou chce Marty mluvit.

Naplánovali jsme si telefonát. Zmítal jsem se v nejistotě. Bude to konec? Od Olivera jsem byl zvyklý, že spolu sdílíme myšlenky, nápady, diskutujeme společně o všem, jsme stále v kontaktu.

Každý jsme jiný a Scorsese je absolutně jiný. V telefonátu mi řekl, že obdržel mé rozzáběrování, ale že se k tomu vyjadřovat nebude. Za vše děkuje, ale dokud nedopíše finální verzi scénáře, tak ho žádné moje rozzáběrování nezajímá. Dostanu ho i se záběry tak, jak je vidí on, až ho dopíše. Pak zavěsil. Dál se bavit nechtěl. Řekl, co potřeboval. Byl zdvořilý a uctivý. Jednoznačně nastavil pravidla a já je dodržoval. Z celé této situace jsem se ponaučil.

Zanedlouho poté jsem obdržel od Martyho scénář a rozzáběrování, kde byl každý záběr detailně popsán. To se mi předtím v takové míře s žádným režisérem nestalo.

To byl zásadní moment v mém přístupu ke spolupráci se Scorsesem. Jasně mi vykolíkoval prostor. Mým úkolem bylo naplnit představu režiséra o skladbě záběrů, kompozici záběru a atmosféře situací. Nic víc. Měl jsem svítit a být za kamerou. Bylo to pro mě v podstatě jednodušší. Vše bylo jasně dáno.

Mnoho režisérů pracuje tímto způsobem, např.: Quentin Tarantino, John Sayles. Ten je však trochu méně striktní. Slyšel jsem, že Bernardo Bertolucci je také direktivní.

Režisérovi M. Scorsesemu jsem se přizpůsobil. Méně jsme se stresoval. Odpadly diskuse.

Pochopil jsem, že se kameraman musí přizpůsobit režisérovi a jeho stylu práce. Je zcela nezbytné držet krok i s překotným vývojem filmové a digitální techniky a technologií... Schopnost přizpůsobit se v naší profesi neznamená slabost; právě naopak vypovídá o progresi, profesionalitě, inteligenci i moudrosti tvůrců a to nejen kameramanů.”

LETEC
(The Aviator)

rok - 2004

režie - Martin Scorsese

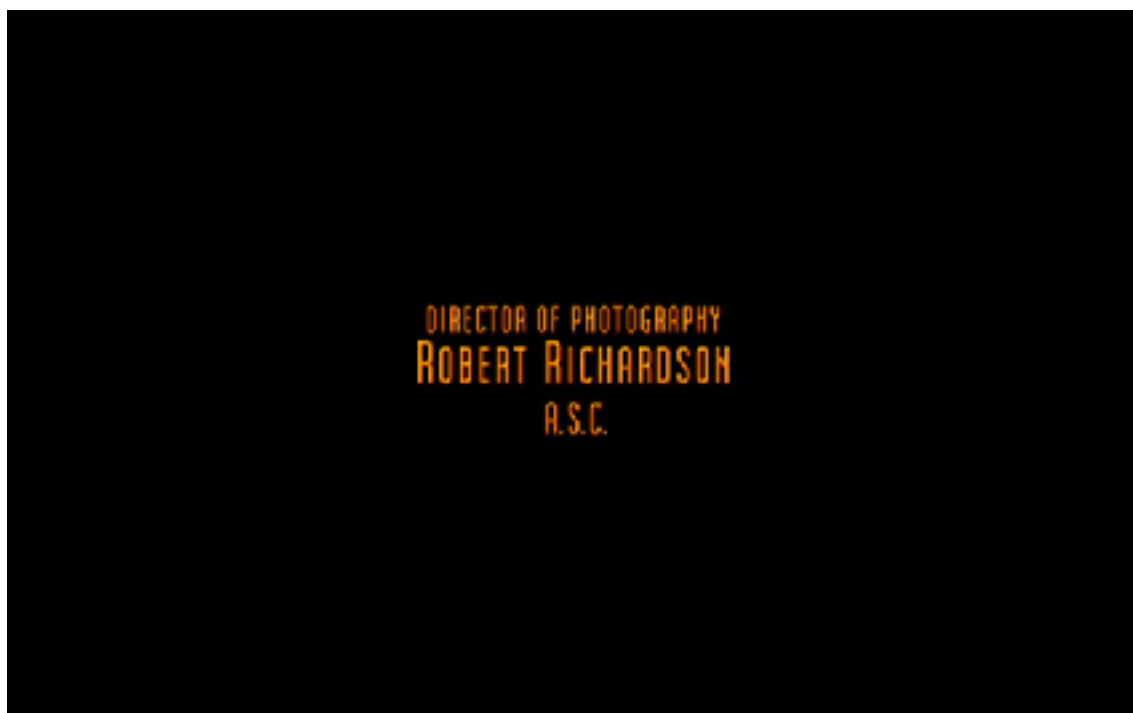
výroba - Warner Bros., Buena Vista International, 20th Century Fox, Miramax
Films

kamera - Arriflex 435, Panavision Panaflex Millennium, Panavision Panaflex
Platinum, Panavision Panastar

objektivy - Panavision Primo,

poměr stran - 2.39:1

materiál - Kodak Vision2 500T 5218, Eastman EXR 100T 5248, Vision 200T
5274, Vision 320T 5277, Vision 500T 5279, EXR 200T 5293¹⁵



¹⁵https://www.imdb.com/title/tt0338751/technical?ref=tt_dt_spec



“Osobnost Howarda Hughese mě fascinovala dávno před natáčením filmu Letec. Co všechno dokázal! Proslul jako konstruktér letadel, odvážný letec. Překonal světový rekord v rychlosti letu. Byl filmový režisér a producent, podnikatel. Nashromáždil nesmírné bohatství... A platil za to daň. Trpěl velkou nejistotou. Sžírala jej obsedantní představa, fobie, že onemocní; měl panický strach z infekcí... Přese všechny psychické problémy vášnivě miloval ženy. Především si šel cílevědomě za svými sny. Bez značné dávky umanutosti, zarputilosti, bezohlednosti by se mu nepodařilo posunout hranici lidského poznání o další krůček kupředu. Ke konci života se před světem uzavřel...

Režisér Martin Scorsese převedl život Hughese do scénáře, který jsem přečetl jedním dechem. Věděl jsem, že je to pro mě velká příležitost, nejen pro dramatičnost a jedinečnost života tohoto vynálezce, ale i proto, co scénář skýtal po obrazové stránce.

Ale pěkně od začátku. Letce měl dělat jako kameraman Janusz Kaminski, ale točil v té době jiný film. Můj vztah s Martym nebyl nejlepší. Hodně filmů natočil s Michaellem Ballhausem a já nepatřil k jeho favoritům, přesto nakonec zavolali mě.

Šel jsme na první pracovní schůzku s Martym a neznal jsem scénář, protože mi jej nedali.

John Reidy, asistent režie, mě odvedl do místnosti, kde jsme se měli potkat. Zeptal jsem se ho, co si myslí o tom, kdybych udělal malý vtípek. Souhlasil.

Měl jsme v hlavě fotku Hughese, jak sedí na posteli v pyžamu.

Nohy má zabořené v krabicích od kapesníčků. To byla jedna z jeho "zálib"... Vypadá jako šílenec a já jsem se mu trochu podobal. Měl jsem také dlouhé vlasy. Celkově jsem působil dost divoce. Půjčil jsem si Martynův župan, chodidla jsem strčil po vzoru Hughese do Kleenexu (papírové tahací kapesníčky). V temném rohu pokoje jsem čekal, co se bude dít dál.

Konečně Marty vešel do místnosti. Netušil, kde jsem. Così jsem zaskřehotal ze tmy. Udělal krok dva mým směrem... Pak se začal smát... Myslím, že jsem se postavy Hughese docela dobře zhostil. Řekl jsem mu, i když jsem scénář neznal, že klidně v konci filmu starého Hughese ztvárním, když o to Leonardo DiCaprio nebude mít zájem..."

Na první fotografii je Howard Hughes, zbylé dvě koláže vytvořil RR, kde se propojil s Howardem.



RR se nechal pro obrazové ztvárnění filmu Letec inspirovat originálním filmem Howarda Hughese Pekelní andělé (Hell's Angels, 1930). V té době to byl nejdražší film vůbec. Samotný snímek měl daleko k dokonalosti, ale odvaha, potřebná k natočení několika sekvencí se skutečnými letadly, je obdivuhodná. Hughes jistě tehdy riskoval život.

„Byl jsem hrdý na to, že se nám týmovou prací podařilo dosáhnout věrohodnosti velké části sekvencí letů s dobovými letadly pomocí modelů na greenscreenu, které vytvořil Robert Legato.”

Barevná koncepce filmu byla podřízena jednotlivým etapám života Howarda Hughese.



„S barevnou koncepcí filmu přišel Marty, ale s hlavní koncepcí barevného pojetí snímku přišel Robert Legato, který ji našel pomocí pokusů a omylů.

Marty určoval konkrétní vizuál, kterého chtěl v každé sekvenci dosáhnout.

Robert Legato pracoval na vytvoření LUTky, které napodobovaly různé dvouvrstvé nebo třívrstvé filmy.

To abychom dosáhli finální barevnosti nám zabralo celé postprodukční období.

Kdyby byl celý film digitální, tak by to nebyl takový problém, ale u filmových

pasů se ukázalo, že LUTky mohou mít nepředvídatelné nedokonalosti, jako například: příliš velké zrno, nedostatek ostrosti barev,... “

Film je z velké části nabarven do hnědé a modré barvy. RR používal black nebo white Pro mist. Některé sekvence se snažil změkčit. Především se jednalo o scény s ženami a také v období Howardova mládí.

“Neměli jsme hotové technické řešení barevné koncepce ještě v době, kdy bylo zahájeno natáčení. Dost jsme riskovali. Provedli jsme některé základní testy na barvě červené rtěnky, kostýmů. Vše jsme probírali ze všech stran a studovali filmy a fotografie, které nám problém pomáhaly řešit.

Denní práce nebyly předbarvené, byly na filmovém pásu a později byly přepsány na digitál. Barevné testy se dělaly průběžně, aby se našla co nejlepší metoda k dosažení Martyho záměru. Úpravy byly naprogramovány, a teprve potom jsme film přenesli na filmový pás, který se v kopiích distribuoval do kin. Většina kinosálů v té době přecházela na digitální projekci. Digitální formát Letce byl také vytvořen. V současné době je už jen málo klasických kin, kde lze promítat filmy z celuloidu.

Režiséři jako Quentin Tarantino, Christopher Nolan, Paul Thomas Anderson, jsou posledními Mohykány, kteří si fanaticky hájí staré dobré časy a natáčejí na filmovou surovinu.“

Záběr, kdy letadlo proletí těsně kolem kamery a kamera se otočí o 360 stupňů, vytvořil Robert Legato v postprodukci.



Velké množství scén je realizováno na greenscreenu. Používali také techniku motion control při letadlových sekvencích a scénách s letadlem Hercules.

„Howardovi Hughesovi jsem moc dobře rozuměl. Měl stejné problémy jako já. Příliš často se musím znovu a znovu ptát, co kdo říkal... Tinnitus. Tinnitus je můj problém... Hrozí, že to bude časem horší a horší. Ale oči mi slouží víc než dobře a to je požehnání.”

Za film Letec získal RR svého druhého OSCARa v roce 2005. Pro zlatou sošku si tehdy už šel osobně!

RR je do jisté míry také letec. Ve svém dobře střeženém kokpitu se vznáší v oblacích filmového dobrodružství. Zatím žádnou přistávací dráhu před sebou nevidí.

„Jsem navždy v oblacích. Jsem v oblacích uvězněn. Budu létat do té doby, až se přiblížím, nesnesitelně blízko přiblížím ke slunci... jako v legendě o Ikarovi.”



HUGO A JEHO VELKÝ OBJEV
(Hugo)

rok - 2011

režie - Martin Scorsese

výroba - GK Films, Infinitum Nihils, Paramount Pictures

kamera - Arri Alexa

objektivy - Cooke 5/i, S4

poměr stran - 1.85:1

formát - ARRIRAW¹⁶



Film Hugo a jeho velký objev je řazen do kategorie fantasy filmů.

Vypráví o chlapci Hugovi Cabretovi (Asa Butterfield), kterému zemřel jeho otec.

Je to film o uzdravování zraněného dětského srdce.

“Ano, tento film měl být a snad i je poctou kinematografii. Bez unikátního vizuálního zpracování ilustrací k literární předloze by se tak nikdy nestalo.

¹⁶ American Cinematographer, prosinec 2011, strana 54

Martin Scorsese přišel s nápadem “Huga” natočit ve 3D formátu. S touto formou jsme však ani on, ani já neměli velké zkušenosti. Tehdy mě tím docela zaskočil. Jak ho to vůbec napadlo? Inspirovala jej tehdy knižní předloha s vynikajícími ilustracemi výtvarníka Briana Selznika. Objevil v nich výtvarný styl, který otvíral nekonečné filmové možnosti. Jedinečně ztvárněné postavy ilustrací, jejichž výraz tváře nesl s sebou charaktery, brilantně rozpracoval ve scénáři John Logan. Ten příběh mě okamžitě vtáhl. Bylo zajímavé vidět příběh očima dvanáctiletého kluka i to vlakové nádraží, kde chlapec žije. Připomínalo obrovský stroj jako stvořený pro filmové plátno.





Dobře si vzpomínám na první schůzku s režisérem, které se účastnil scénograf (Dante Feretti), kostýmní výtvarnice (Sandy Powell), vedoucí výpravy (Lo Schiavo) a Robert Legato za vizuální efekty. Všichni tehdy patřili ke špičce ve svém oboru. Scorsese nám ukázal již zmíněné ilustrace. Pak nás požádal, abychom jim zůstali věrni a nesnažili se je nějak posouvat.

Dále hovořil o výjimečné a magické práci, kterou George Méliése a bratři Lumiérové a další skvělí průkopníci kinematografie vytvořili na přelomu století.

A pak se poměrně složitě hledal formální přístup, jak zachovat magii ilustrací, a jak jim vdechnout život. Jak už to tak bývá, měli jsme daný rozpočet a bylo třeba jej respektovat. Volba byla - buď zvolit 2D formát a vytvořit 3D formát v postprodukci, anebo natáčet přímo ve 3D formátu na dvě kamery se zárukou intenzivnějšího obrazového účinku na diváka.

Pro samotného režiséra bylo mnohem komfortnější hned při natáčení vidět na monitoru realizovaný záběr, než odhadovat, jak ve finále dopadne po finální postprodukci.

Volba 3D formátu ovlivnila moji práci v přístupu k barevné kompozici obrazu, rozmísťování rekvizit i materiálů, které byly na scéně použity. Všechno se sebou vzájemně detailně souviselo. Marty se musel daným potřebám také přizpůsobit. Ovlivnilo to pohyb herců v dané situaci. Museli jsme pracovat s hloubkou prostoru. Hodně jsme se tehdy všichni naučili. Objevovali jsme nový svět...”

Režisér Cameron se svým 3D filmem Avatar (2009) se stal tvůrcům další velkou inspirací. Cameron nepředvádí triky ale přímo je ústrojně zapojuje do děje. Film Avatar stanovil nový standard zábavy, který byl naprosto pohlcující. „Většina problémů se objevovala postupně během testování technologie 3D. Například se ukázalo, že výměna objektivů trvá neúměrně dlouho. V průměru to trvalo mezi 15 až 30 minutami. To bylo nekonečně dlouho. Museli jsme to vyřešit. Nakonec jsme se rozhodli pro dva rigy se dvěma sety Alexa kamer a se čtyřmi sety stejných objektivů. Dva rigy byly navrženy proto, aby se jeden mohl připravovat na natáčení dalšího záběru, zatímco se s druhým právě realizoval záběr. Preferuji, aby světla byla umístěna za objektem nebo používám horní svícení. Zjistil jsem, že v těchto případech tento způsob svícení bude vytvářet různé světelné efekty v závislosti na množství světla z lamp. Musel jsem najít takový způsob svícení, aby se naplnila moje představa a zároveň to fungovalo i ve 3D digitálním natáčení. Nerad dělám kompromisy, ale při natáčení “HUGA” byly nevyhnutelné.” Při natáčení bylo přítomno několik odborníků. Především to byl spolupracovník Camerona na filmu Avatar Vince Pace, který patří k průkopníkům 3D technologie.

Ze začátku probíhalo množství testů, např. jak prostor ovlivňuje fakt, zda se nachází v ateliéru nebo v reálu. Dále se testovaly objektivy, jakým způsobem zachycují barevnost prostředí s dekorací. Barevnost filmu je inspirovaná technikou Autochromu.

Ve výsledku nemohla být dosažena přesná barevnost, kterou užívali později např. bratři Lumiérové, kteří ručně své filmy dobarvovali. RR měl však k dipozici referenční bod Autochromu.



Malý chlapec Hugo vzpomíná na dobu před smrtí svého otce. Tyto scény jsou právě vytvářené ve stylu Autochromu. Jsou ručně dobarvovány převážně do modra a tónovány do teplých tónů. Touto metodou tvůrci chtěli v divákovi evokovat vztah otce, který miluje syna a naopak.

V přípravném období filmu probíhaly důkladné testy a zkoušky objektivů. Šlo také o to, aby byly vybrány ty nejvhodnější v závislosti na velikosti zrcadla pod kamerou. Pokud by byl použit širší objektiv než 18 mm, tak by snímal i zrcadla pod kamerou. Nakonec byl zvolen formát 1:1.85, protože bylo obtížné anamorfotické objektivy přesně spárovat. Vznikly by rozdíly mezi barvami a také zkreslení v kamerách. Stále se muselo kontrolovat, aby se zrcadlo nedostalo nikdy do záběru.

„Všechna pravidla, která se stala pro kamerové snímání vodítkem, se odvozovala od intra-okulární vzdálenosti (IO) a konvergence. Tyto dva faktory platí pro každý záběr a musí se změnit během záběru.

Vince Pace nás upozorňoval na umístění prvků v dekoraci. Buď byly moc blízko od kamery nebo efekt, který chtěl Marty docílit formou 3D nebylo možné uskutečnit, protože by diváci měli nelibé pocity.

Nakonec Vince našel způsob, jak realizovat to, co chtěl Marty. S tím jsem zase nebyl spokojený já. Jako příklad uvádím: když se někde změní IO nebo konvergence, tak se nepatrně pozmění i celková kompozice. To mě frustrovalo, jsem precizní, chci maximum stejně jako Scorsese. Zkoušky probíhaly tak dlouho, až se všechny komplikace vyřešily.

RR se potýkal s dalšími problémy, jako například se steadicamem. Bylo třeba vyřešit grip, který by váhu zařízení zvládl. Dalším problémem byla velikost dat. Data ve 3D jsou obrovská. Dvě kamery snímají skoro 4K. RR si s režisérem nechali postavit malé kino, kde kolorista Greg Fisher pracoval s barvami na Baselightu. Brzy RR zjistil, že monitory, které měli na place, neodpovídaly projekci v promítací místnosti. Greg musel vytvořit LUT pro promítačku a pro monitory/kamery, které odpovídaly snímanému obrazu.

„Hugo a jeho velký objev byla má první zkušenost s digitálním natáčením a velmi jsem si to užil. Před natáčením jsem testoval různé digitální kamery. Ani jedna mi nevyhovovala. Na trh v té době shodou okolností právě přišla nová kamera Alexa a já jsem byl mile překvapen její barevnou škálou. Byla méně kontrastní a umožňovala hlubší, jemnější zachycení barev. Nějaký čas jsme čekali na druhou kameru. Produkce ji naštěstí zajistila včas. V průběhu samotného natáčení byly kamery neustále aktualizovány novým softwarem ARRI.

Miluji celuloid. Digitál byla totální změna. Rychle jsem si však zvykl. Zvykl jsem si hlavně na výhody tohoto způsobu natáčení. Bylo úžasné okamžitě sledovat na monitoru, co se právě natáčí a ještě k tomu ve vysokém rozlišení! Problémy

se svícením byly redukovány. Stále používám svůj expozimetr, je mojí oporou a vodítkem. Nespolehám na monitor nebo na DIT. Většina kameramanů, kteří natáčí na digitál, s sebou už ani expozimetr nenosí...

Nedívají se ani do hledáčku kamery. Používají raději monitor na kameře. Jaký způsob je lepší? Těžko říct. Je to individuální.”



Nativní citlivost Alexy je 800 ASA. Používaly se dvě kamery a zrcadla. Zrcadly se citlivost zmenšila na 400 ASA. Svícení bylo rozsáhlé, protože lokace byly

rozlehlé. Tím, že se natáčelo digitální technologií, produkce neušetřila. Ve finále by na filmovou surovinu natáčení přišlo na stejné peníze. Dneska jsou kamery zase více citlivé. Jako například Panavision DXL má nativní citlivost 1600 ASA. Několik složitých a zásadních scén bylo realizováno v postprodukci pomocí VFX, které vytvářel Rob Legato, který zodpovídal za vizuální efekty v celém filmu. Například v úvodní scéně natáčel trikový záběr, ve kterém kamera “přistane” na nádraží. Na to je stříženo pokračování téhož záběru, který realizoval RR na autě ze stabilizovaného jeřábu. Některé lokace nebylo možné natočit v ateliéru, kvůli jejich náročnosti, a tak byly natočeny v reálných prostředích, jako je La Sorbonne, exteriér vlakového nádraží, knihovna Bibliotheque Nationale de France.. Scény v ateliérech se natáčely v Shepperton studiích a ve studiu Pinewood v Anglii.

Snímek Hugo a jeho velký objev je poslední film, který společně Martin Scorsese a RR natočili.

RR za něj získal svého třetího a zatím posledního OSCARa.



„Neměl jsem čas na další film Scorseseho Vlk z Wall Street (The Wolf of Wall Street - 2013). V té době jsem totiž točil s Quentinem Tarantinem film Nespoutaný Django (Django Unchained - 2012). A tak začal Marty spolupracovat s kameramanem Rodrigem Prietem. Režisér Scorsese je precizní. To nesmírně obdivuji. Stejně tak mě fascinuje jeho svět fantazie, který využívá například v skladbě záběrů a jejich kombinace... Má cit pro filmovou hudbu, má intuici ve výběru filmové látky s přesným uchopením tématu i ve volbě herců.

Obdivuji jeho respekt k těm, se kterými spolupracuje.

Je naprosto oddán filmu, hledání té pravé a jediné umělecké formy ztvárnění. Myslím, že naše spolupráce byla výjimečná. Takový film jako “Hugo” by nemohl vzniknout bez vzájemné důvěry.”



SEDMNÁCTÁ KÁVA S QT



První film, který společně RR s Quentinem Tarantinem natočili byl Kill Bill (2003).

„S Quentinem jsem chtěl spolupracovat od té doby, co jsem viděl Pulp Fiction: Historky z podsvětí (1994). Můj agent Spyrosa Skourase, který se o mě stará dodnes, mi dal přečíst scénář k filmu Kill Bill (2003). Přečetl jsem ho jedním dechem. Co nejdříve jsem se chtěl s Quentinem sejít. Poprvé jsme se spolu profesionálně setkali v malé thajské restauraci v Hollywoodu. Před schůzkou jsem byl vystresovaný... Povídali jsme si .

Byl jsem nervózní a nic si nepamatuji. Quentin krátce po té souhlasil s tím, že spolu budeme natáčet. V té době jsem nevěděl, že zároveň se mnou jednal s dalšími dvěma renomovanými kameramany. Oba byli držiteli ceny za celoživotní přínos kinematografii od ASC (Asociace amerických kameramanů).

Konečně přišel první natáčecí den filmu Kill Bill. Točili jsme v Číně. Nevěděl jsem, co můžu od Tarantina očekávat. Byl lehce odměřený, jako by si nechával rezervu.

Po nějakou dobu natáčení si nebyl jistý, kdo vlastně jsem, a jak pracuje moje kamerová posádka. Chtěl, abych do svého týmu vzal “jeho” gripáka. Vysvětloval mi, že chce mít na place “svého člověka”. To zdůvodnění mě popudilo.

Odmítl jsem. Nemohl jsem to udělat.

Moje posádka pracuje stejným způsobem jako já. Snažíme se dát režisérovi to, co chce. Neexistuje tam žádná... jak to popsat?... „ochrana Všemohoucího“, na úkor toho, co by režisér mohl chtít. Pracujeme jako rodina v zájmu režiséra.

Quentin po čase zjistil, že jsme sehraný tým, takový přesně tikající strojek...

Fungujeme jako “švýcarské hodinky”. Za nějaký čas získal důvěru i klid.

Film Kill Bill byl můj první doslova magický filmový zážitek s Quentinem.

Od toho filmu je náš vztah stále hlubší a pevnější. Nyní jsme si tak blízko, jako jsem byl téměř s každým režisérem. Vlastně jsme si ještě blíží. Existuje mezi námi pouto... Nezdřáhám se toto pouto nazvat láskou.”

V roce 2019 mě RR pozval na slavnostní předávání ceny, kterou dostal od Asociace amerických kameramanů, která tradičně koná v Los Angeles.

Byl oceněn za celoživotní přínos filmu. Quentin Tarantino mu cenu předával se slovy: „Na place říkáme RR Oscar Richardson třetí. Naše první setkání proběhlo v malé thajské restauraci TOI On Sunset v Los Angeles.

Já jsem si k obědu dal kuřecí Pad Thai. RR si k jídlu nedal nic. Vlastně vůbec moc nejí. Objednával si jedno espresso za espresem. Až jich bylo sedmnáct!...

K něčemu se přiznám, to první rande s Robertem Richardsonem bylo nejlepší rande, které jsem za celý život měl.”

“Tarantino je ojedinělým tvůrcem v celé historii světové kinematografie.

Všechny scénáře si píše sám. V tom také spočívá jeho úspěch. Příběh a jeho hrdinové, dialogy, tempo, rytmus, napětí a chvíle klidu, kombinace situací a do nejmenšího detailu promyšlená kompozice celku, to všechno je v rukou Quentina, spíš v jeho hlavě, odvažováno na lékarnických vahách s vědomím,

že divák do kina přišel, a zaslouží si zapomenout na svoji existenci a vydat se do nepoznaných světů a zážitků.”

Myslím si, že neexistuje žádný jiný režisér, který by se blížil způsobu práce Tarantina. Dosáhl celosvětového úspěchu. Zrodila se značka. Značka Quentin Tarantino. Stal se ikonou.”

TENKRÁT V HOLLYWOODU
(Once Upon a Time in Hollywood)

rok - 2019

režie - Quentin Tarantino

výroba - SONY Pictures Entertainment

kamera - Panavision Millennium XL2, Panavised Arriflex 435 (pro zpomalené záběry)

Anamorfotické objektivy - Panavision C Series, E Series, T Series, Ultra Gilden Panatar

Sférické objektivy - Panavision Standard Primes, Primo, Ultra Speed, Z6S, Z5S
poměr stran - 2.39:1, 1.33:1

materiál - Kodak Vision 3 5219 500T, 5213 200T, Kodak Ektachrome - 7294 - 100D¹⁷



¹⁷ American Cinematographer, srpen 2019, strana 50



„Tenkrát v Hollywood je podle mého názoru Quentinův nejosobnější film.”

„Quentinova producentka Shannon McIntosh mě oslovila, abych navštívil Quentina

v jeho domě a přečetl si scénář k filmu Tenkrát v Hollywoodu. Vzal jsem si ubera, abych nepřišel pozdě. Pozdě jsem přijel, protože jsem vyrazil odpoledne a v Los Angeles byl dopravní kolaps.

Ze začátku jsme si popovídali, co jsme dělali od našeho posledního filmu Osm hrozných (The hateful Eight - 2015). Pak mi Quentin podal scénář, já se usadil za jídelní stůl. Začal jsem číst. Předě mnou scénář četl jen Quentinův asistent režie William Paul Clark. Teprve pak jej dostali další spolupracovníci.

Doslova jsem hltal ten text. Je to epický a intimní příběh.

Měl jsem pocit, že mě Quentin vede po cestě, kterou zná jen on. V pokoji jsem nebyl sám. Tarantino byl se mnou v pokoji po celou dobu. Pozoroval mé reakce. Přiznám se, že mě to znervózňovalo. Psal jsem si poznámky. Bylo jich hodně. Ten scénář se více podobal románu, než filmovému líčení příběhu. Pročítal jsem jej asi tři hodiny. Po tu dobu Quentin z pokoje neodešel a já stále cítil jeho pohled. Mé poznámky se týkaly hlavně scén, kde chtěl použít hudbu nebo filmy a televizní seriály, na které odkazoval.

Byl jsem ohromen množstvím kulturních odkazů... Pak jsem otočil poslední stránku a... Konec chyběl. Nebyl. Jak to dopadlo?... S nevyřčenou otázkou jsem se na Quentina podíval. “Konec se dozvíš. Všechno chce svůj čas,” lapidárně vysvětlil. To se stalo poprvé. Všechny předešlé scénáře, které jsem s ním předtím točil, byly od začátku kompletní.”

Nikdy v životě nezapomenu na natáčení velké komparzní scény filmu Tenkrát v Hoolywoodu na Boulevardu Hollywood, kde měli filmaři k dispozici asi 200 m.

Předcházela tomu důkladná osobní prohlídka, kterou jsem absolvovala, tak jako všichni ostatní přítomní na place, ve stanu „Checkpoint Charlie.” Tam mě zapsali na základě cestovního pasu. Musela jsem odevzdat mobil.

Při natáčení nikdo na place nesmí mít mobil, ani jiné audiovizuální zařízení z důvodu zabránění pořizování záznamů a i z důvodu zbytečného rozptylování. RR mě šel představit Quentinovi na třikrát. Museli jsme počkat na vhodnou chvíli.

K Tarantinovi na palce jen tak někdo nesmí, samozřejmě kromě jeho nejbližších spolupracovníků. Měla jsem s sebou kameru Admira 8 Supra G1 FOMAPAN R 100 ISO, protože natáčím o RR dokument a tohle byla skvělá příležitost, jak natočit zajímavý materiál, zachytit RR při práci s tímto legendárním režisérem. Quentin si hned kamery všiml. Podíval se do hledáčku a povídá: “To je skvělé! Já točím film z šedesátých let a ty tady máš kameru z té doby! Převleč se v kostymérně, a budeš chodit jako komparzistka a natáčet přímo v záběru” (viz. ukázka). Tak jsem se jako jedna z mnoha komparzistů ocitla v dobovém kostýmu na boulevardu. Plnila jsem úkol procházející slečny s kabelkou přes rameno s československou 8 mm kamerou, kterou jsem RR přivezla z Česka jako dárek ze 60. let.





Architekti a kostyméři slavnou třídu Boulevard Hollywood dokonale proměnili. Štíty i výlohy obchodů a obchůdků, dopravní prostředky, komparzisté stylově oblečení, zkrátka všechno na scéně kopírovalo přesně toto místo podle dobových materiálů. Žádné postprodukční dokončování obrazu, co se týče dekorace! Nikde žádná zelená. Všechno bylo doopravdy. Myslím, že i hercům to v jejich výkonu pomáhá. Nemusejí si představovat podle značek, “co kde bude, až bude”... Vše bylo autentické, i jejich výkony.

Osvětlovač Ian Kincaid, který s RR spolupracuje skoro na všech filmech od snímku *Doors* (*The Doors*, režie - Oliver Stone - 1991), měl za úkol jednotlivé obchůdky zasvítit neonovými světly. Natáčelo se ve dne i v noci. Jednalo se převážně o jízdy autem a další scény, kde hráli Leonardo DiCaprio, Brad Pitt a Al Pacino.

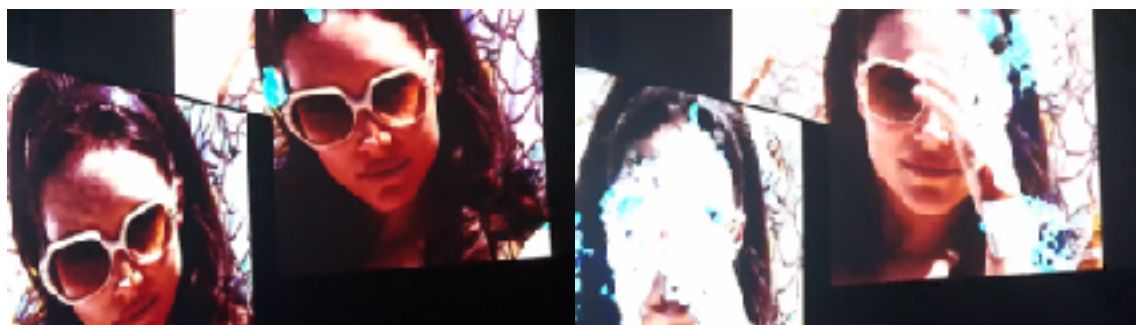
- ① Snap
Zoom out of Eagle.
~~cut away~~ to wide shot
- ② Lewis behind curtain
medium CV profile/w/ flame
- ③ He peeks out of curtain
Perspective
- ④ boots sticking out from bottom
- ⑤ Profile wide shot ordering
Hitler "Youth" open curtain
- ⑥-⑦ Act man walking up stairs
closer feet walking up
stairs.
- ⑧ ~~Medium CV~~ wide
Wide Back looking up see
sat peek.
- ⑨ medium CV ordering cut to

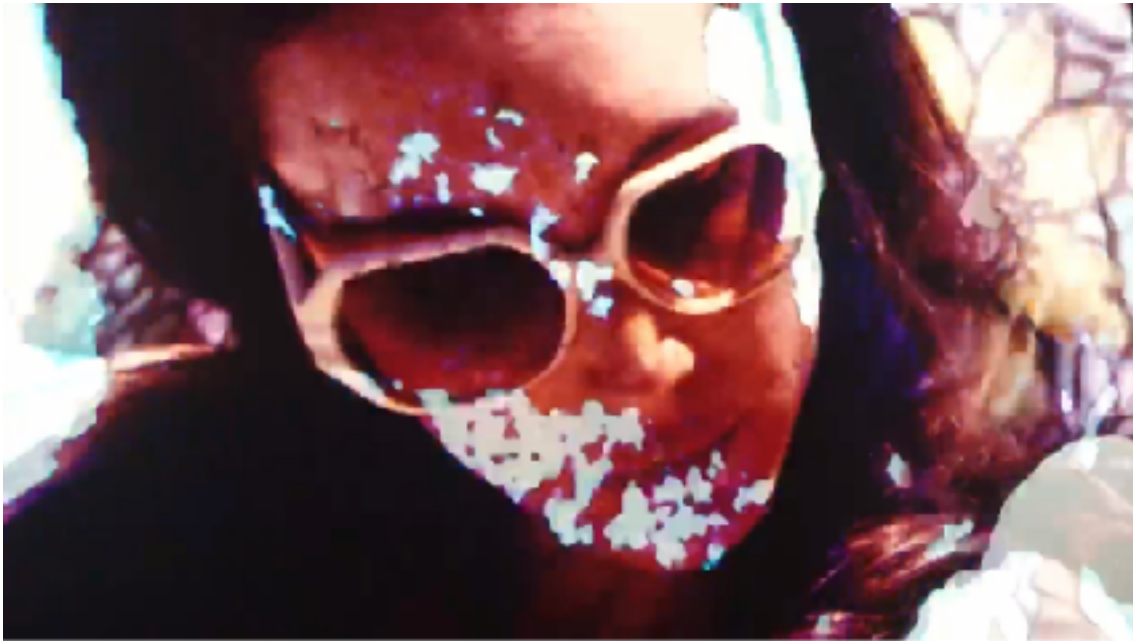
Tarantino, jako i všichni ze štábu, byl maximálně koncentrovaný. Jeho vnější okruh samoty je přísně střežený. Seděl ve svém režijním křesle s nápisem DIRECTOR, kouřil dýmku s pohledem do scénáře. Na place je naprosté ticho. Žádné hlasité instrukce, pokřiky. Filmaři komunikují přes intercom.

Jakmile herci DiCaprio, Pitt a Al Pacino přijeli na plac, nastal frenetický pokřik převážně fanynek těchto globálních hvězd. Bylo jim vyhrazeno místo za pevnými zábranami.

Režisér pak s herci prošel scénu. Dostali všechny potřebné instrukce. Jednotlivé záběry jel asi 6 x. Pak dal povel: "Tak ještě jednou." Al Pacino se zeptal: „A proč?" a celý štáb unisono nadšeně zakřičel: "Because we love making movies!" (Protože milujeme natáčení!). A je to pravda! Žádné otrávené pohledy, žádné poznámky. Každý z nich si natáčení užíval. A já užasle pozorovala celé to divadlo, kterého jsem se stala součástí. Mistr zvuku občas v pauzách pouštěl do reprobeden písničky. Celé to byla velká show.

RR komunikoval se svojí posádkou také výhradně přes interkom. Měl k dispozici dvě kamery Panavision Millennium. Zatímco se točila jedna scéna, tak asistenti připravovali druhou. Některé scény natáčel na 16 mm kameru na film Ektachrome. Jednu ze scén jim laboratoř FotoKem poškodila. RR i Quentinovi to však v projekci při denních prací přišlo autentické a vizuálně zajímavé, že scénu použili, tak jak byla (viz. ukázka).





Natáčení trvalo dohromady sto dní. Odehrávalo se přibližně ve stovce lokací v Los Angeles.

Quentin Tarantino při natáčení sedí pod kamerou a sleduje hereckou akci bez monitoru. Sleduje vše přímo. Je v absolutním kontaktu s herci.

Dává sám povely: Akce a stop! Jeho asistenti potřebné instrukce vědí dopředu. Neprobíhá žádné zbytečné dohadování, jen korekce ze strany režiséra. Pokud to jde a komparzistů není na scéně mnoho, tak režíruje sám i je. Herci se drží scénáře. Improvizaci nepřipouští. Zejména v dialozích. Brad Pitt však přišel nečekaně s jednou replikou, když se záběr s ním jel na ostro. „Hey! You are fucking Dalton. Don't you forget it” (Hej! Jsi Rick Dalton, kurva. Na to nezapomeň.). Tento dialog ve filmu zůstal.

Monitory na place nejsou, nikdo tak nemá nutkání sledovat a také komentovat to, co vidí.

RR si všechny své filmy švenkuje. U tohoto filmu to nebylo jinak. Často používal kameru z jeřábu. To je pro jeho práci typické.

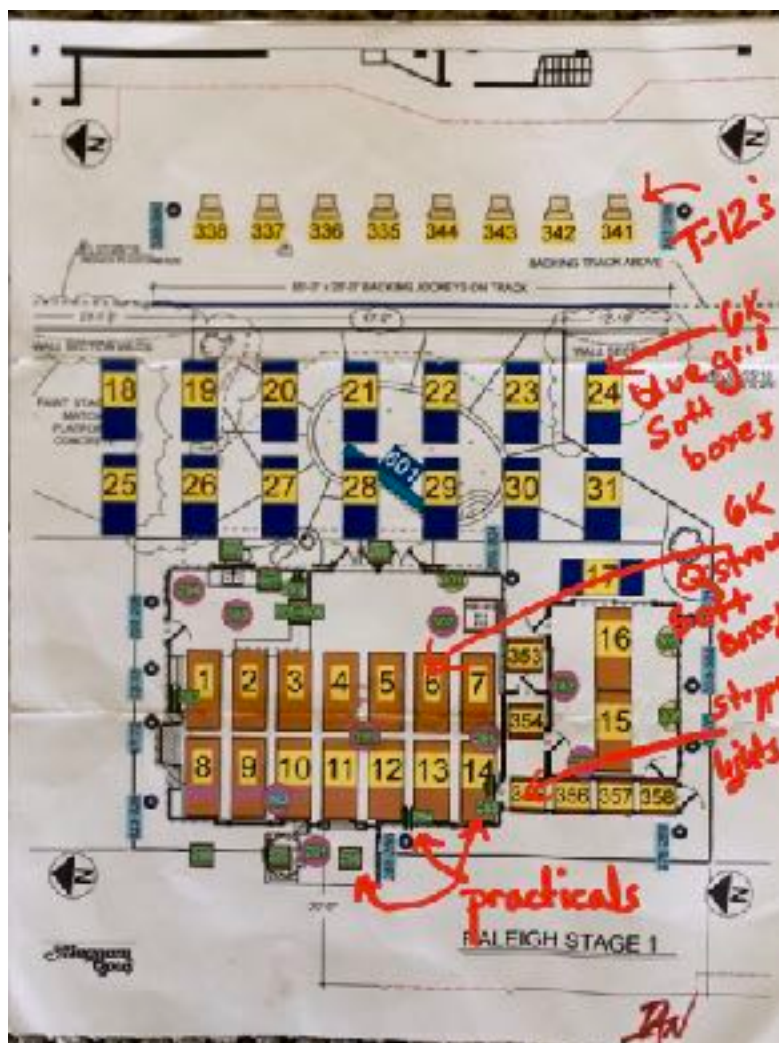
Na moji otázku, na jakém místě, nejen když pracuje, se cítí nejlépe, jednoduše odpovídá: „Na jeřábu! Cítím se tam volný.”

V přípravném období filmu probíhají důkladné konzultace RR s jeho vrchním osvětlovačem Ianem Kincaidem. RR mu ukazuje různé fotografie pro názornost

a inspiraci. Povídají si o jednotlivých scénách, jak by bylo nejlépe je světelně řešit. Vytvářejí plány zasvěcení. Na prvním obrázku je zasvěcovací plán pro Playboy Mansion (dům Playboye) a druhý je plán pro dům režiséra Polanského. RR si s lanem toho už moc vysvětlovat nemusí. Za ta léta jsou sehraní.

RR pro tento film zvolil formu klasického svícení. Horní světlo, které s oblibou používá, ve filmu moc často nenajdeme. Mušelínem světlo změkčoval.





Před natáčením si RR společně s koloristou Yvanem Lucasem a jeho týmem udělali LUTku pro film. Barevný záměr byl jasný; co nejvíce se přiblížit originálnímu negativu. Denní práce se dělaly přímo z negativu a skenovaly se na Scanity do 4K. Unikátní a retro kvalita vychází z RR svícení a z výpravy filmu. Tento film je hodně barevný. Vrátili červenou do pleťovek. Nesnažili se o desaturaci filmu. Denně po natáčení se hned film vyvolával a druhý den jej Yvan nabarvil. RR tak viděl denní práce již barevně před-upravené. Každý den mu produkce dodávala do jeho domu nové nabarvené denní práce. RR strávil hledáním barev a barevné stylizace nejvíce času v přípravném období, a pak během samotného natáčení, po projekci denních prací. Důkladně denní práce studoval na LG OLED monitoru a psal si poznámky.

Yvan to pak podle nich dále upravoval. Po skončení natáčení mu barvení celého filmu trvalo přibližně tři týdny. Pracovali na pracovišti Baselight. Quentin

se zároveň díval na denní práce z kopií. To byl také hlavní úkol RR: přiblížit zdigitalizovaný obraz filmové kopii.

„Dělám to, co Quentin chce.”



ZÁVĚR

Kameramana RR jsem měla možnost poprvé sledovat přímo na place při práci na filmu *A Private War* (režie - Matthew Heineman - 2018).

Jedná se o válečný film. Několik málo scén se natáčelo v Londýně. Většina děje se odehrávala v Jordánsku, kde jsem stála za třetí kamerou.

Film vypráví o válečné novinářce Marie Colvin (Rosamund Pike), a fotografovi Paulu Conroyovi (Jamie Dornan). RR mi dával pokyny do sluchátek. Jeho instrukce jsou jasné, přesné, profesionální. Jakmile se neděje vše tak, jak chce, dokáže být nepříjemný, nekompromisní, ultimativní. Pak někdy situaci odlehčí vtipem. Od svých spolupracovníků vyžaduje naprostou profesionalitu.

Neexistuje slovo nejde nebo slůvko ale... Nepřipouští žádnou diskusi.

Byl to zvláštní, nepopsatelný pocit, když jsem se ocitla za kamerou pod vedením RR. Tu noc před natáčením jsem nespala. Přemýšlela jsem, co se stane, když mu budu ve sluchátkách špatně rozumět, jestli splním jeho představu... Nakonec vše dopadlo dobře. Moje záběry ve filmu zůstaly.

Natáčela jsem především podklady pro vfx. Byly to různé výbuchy.

Někdy bylo potřeba použít třetí kameru i při hraných scénách. RR mi krátce řekl, jak si záběr představuje, jaký objektiv by zvolil, a pak jsem šla se svým asistentem a ostříčem na plac. Připravili mi kameru. Pak jsem kameru postavila a záběr zakomponovala. RR jej pak zkontroloval. Určil clonu a natáčelo se.

Všechno probíhalo velmi rychle.

RR svítil minimálně. Kamera Alexa Mini a XT mu to umožňovala.

Chtěl co nejpřirozenější světlo, které podpořil záblesky ohně, kouřem z bojiště a výbuchy...

Samotné natáčení trvalo třicet dní. Jednalo se o nízkorozpočtový film.

Stál kolem deseti milionů dolarů.





RR má svůj neměnný tým spolupracovníků. Jsou to nejlepší odborníci ve své profesi. Pracují spolu už hodně let. RR je jim věrný a oni jemu také.

Je to především osvětlovač Ian Kincaid, první asistent kamery Gregor Tavenner, grip Chris Centrella. Jsou to kreativní lidé. RR říká, že se hodně od nich učí.

Objevují mu nové postupy, pomáhají mu řešit problémy.

A jak se RR dívá na použití filmové suroviny a digitální technologie?

„Obě možnosti mají své výhody. Je třeba pracovat s metodou, která více vyhovuje záměru filmu. Nesporným faktem je, že nástupem digitálu, filmový materiál ustoupil do pozadí. Ve většině případů za to může rozpočet. Digitální kamery jsou stále dokonalejší. Nevadí mi, když natáčím digitální kamerou. Celuloid však miluju.

S Tarantinem natáčíme výhradně na filmovou surovinu. Kromě technických výhod je natáčení nesrovnatelně napínavější, koncentrovanější.

Prvek adrenalinu dosahuje nejvyšší míry. Jaké asi budou denní práce?

A druhý den to v projekci přijde... Konfrontace představy a skutečnosti. To je prostě krása. Je to jako v mezilidských vztazích... velké dobrodružství.”

Všichni tři nejdůležitější režiséři mého života mi zásadně ovlivnili nejen profesní kariéru, ale i moje vztahy, názory, vnímání skutečnosti i představy.

Oliver Stone, stejně jako Quentin Tarantino si píšou všechny scénáře, které režírují. Martin Scorsese je autorem scénáře málokdy. Co však všechny spojuje je nebývalá kreativita a jasná představa o celku i jednotlivostech ve stavbě díla i ve vizuálním vyjádření.

S Oliverem jsem měl větší svobodu. Trávili jsme spolu i po práci hodně času.

Byl více otevřenější, přístupnější k alternativním postupům.

S Martym i Quentinem to bylo komplikovanější. Oba dva už měli rozjeté kariéry.

S Quentinem jsme se sblížili snadněji. Byl přístupnější než Marty. Tyto okolnosti však neměly vliv na kvalitu práce. Prostě to bylo a je s každým režisérem jiné.”

RR je kameraman filozof. Primární je pro něj naplnění obsahové i vizuální představy příběhu, kterou má režisér, a pak hledá tu svoji. “Světlo, atmosféra a emoce obrazu!”, opakuje jako zaklínadlo. Samozřejmě, že jej technické řešení toho či onoho filmu zajímá. Před natáčením probíhá množství technických

zkoušek... Na to všechno má odborníky, profesionály ve svém svém oboru. Na řadu technických otázek mi nechtěl nebo nemohl odpovědět, buď z důvodu, že už si to nepamatoval nebo to nepokládal za podstatné.

RR pokud nestojí za kamerou a nedívá se do filmového hledáčku, tak veškerý volný čas věnuje sledování filmů v přítomnosti pokoje všude tam, kde se právě nachází. Má neuvěřitelný přehled, a nové filmy vidí co nejdříve. Je neustále na cestách. Natáčel snad ve všech zemích světa. I v Praze natáčel reklamy.

„Jsou chvíle, kdy se cítím vyhořelý,... ale ne úplně. Natáčet filmy je těžká práce. Často mě ovládal nesnesitelný stres. V některých obdobích života jsem trpěl permanentní únavou. Když se ale za sebe ohlédnu, užíval jsem si všechny chvíle u filmu. Byly to neskutečné zážitky. Nenapadá mě jiná práce, kde bych našel uspokojení... Kupředu mě žene kreativita, potřeba tvořit, dál se rozvíjet.”

Film - to je život, říká RR. Film - to je RR, říkám já. Pro něj neexistuje nic jiného.

RR je precitlivělý, náladový, nevyzpytatelný, netrpělivý, náročný, často i nepředvídatelný, nekompromisní. Vzápětí však dovede být srdečný, velkorysý, inspirativní, bez předsudků, otevřený, nekonvenční, okouzlující, fascinující. Demokrat.

Na otázku:

„Čeho se nejvíc ve svém životě bojí?“

RR lapidárně odpoví:

„Konce své kreativity a kariéry.“



ROBERT RICHARDSON - FILMOGRAFIE 1982 - 2019¹⁸

Once Upon a Time in Hollywood

2018

Quentin Tarantino

A Private War

2018

Matthew Heineman

Než přišla bouře

2017

Baltasar Kormákur

Nádech pro lásku

2017

Andy Serkis

The Return

2016

Erich Joiner

Pod rouškou smrti

2015

Ben Affleck

Osm hrozných

2013

Quentin Tarantino

Wild Horses

2013

Stephanie Martin

Světová válka Z - diskreditován

2012

Marc Forster

Nespoutaný Django

2011

Quentin Tarantino

¹⁸ <https://www.imdb.com/name/nm0724744/#cinematographer>

Hugo a jeho velký objev
2011
Martin Scorsese

George Harrison: Living in the Material World
2010
Martin Scorsese

Jíst, meditovat, milovat
2010
Ryan Murphy

Prokletý ostrov
2009
Martin Scorsese

Hanebný pancharti
2008
Quentin Tarantino

Standard Operating Procedure
2008
Errol Morris

Rolling Stones
2006
Martin Scorsese

The Good Shepherd
2004
Robert De Niro

Letec
2004
Martin Scorsese

Kill Bill 2
2003
Quentin Tarantino

Kill Bill
2002
Quentin Tarantino

The Four Feathers
2001
Shekhar Kapur

Powder Keg
1999
Alejandro G. Iñárritu

Počítání mrtvých
1999
Martin Scorsese

Sníh padá na cedry
1998
Scott Hicks

Zaříkávač koní
1997
Martin Scorsese

Wag the Dog
1997
Barry Levinson

Fast, Cheap & Out of Control
1997
Errol Morris

U Turn
1995
Oliver Stone

Nixon
1995
Oliver Stone

Casino
1994
Martin Scorsese

Takoví normální zabijáci
1993
Oliver Stone

Nebe a země
1992
Oliver Stone

Pár správných chlapů
1991
Rob Reiner

JFK
1991
Oliver Stone

The Doors
1991
Oliver Stone

Město naděje
1989
John Sayles

Narozen 4. července
1988
Oliver Stone

Noční talk show
1988
Oliver Stone

Osm mužů z kola ven
1987
John Sayles

Wall Street
1987
Oliver Stone

Dudes
1986
Penelope Spheeris

Četa
1986
Oliver Stone

Salvador
1985
Oliver Stone

Losin' It: Sex and the American Teenager
1982
Terry Denn Meurer

Desperate Dreams
1982
Chris Centrella

The Front Line - Crossfire El Salvador
1982
Jeff Harmon

An Outpost of Progress
1982
Dorian Walker

SEZNAM LITERATURY A OSTATNÍCH ZDROJŮ

American Cinematographer, červen 1983

https://cs.wikipedia.org/wiki/Eskadry_smrti

American Cinematographer, duben 1987, strana 68

American Cinematographer, únor 1990, strana 28

Playboy, červen 1991, strana 27

American Cinematographer, únor 1990, strana 30

https://www.imdb.com/title/tt0096969/awards?ref_=tt_awd

https://www.imdb.com/title/tt0102138/technical?ref_=tt_dt_spec

American Cinematographer únor 1992, strana 45

https://en.wikipedia.org/wiki/Zapruder_film

https://www.imdb.com/title/tt0338751/technical?ref_=tt_dt_spec

American Cinematographer, prosinec 2011, strana 54

American Cinematographer, srpen 2019, strana 50

<https://www.imdb.com/name/nm0724744/#cinematographer>

Fotografie - soukromý archiv Roberta Richardsona

Fotografie - soukromý archiv Jany Hojdové

ЯR