

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha, 2020

Tomáš Lipský

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Kamera

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ROGER DEAKINS

BcA. Tomáš Lipský

Vedoucí práce: prof. Vladimír Smutný

Oponent práce: Mgr. Martin Šec

Datum obhajoby: 24.9.2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography and New Media

Cinematography

DIPLOMA THESIS

ROGER DEAKINS

BcA. Tomáš Lipský

Academic Advisor: prof. Vladimír Smutný

Opponent: Mgr. Martin Šec

Date of Thesis Defense: 24.9.2020

Academic Degree: MgA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Roger Deakins

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Na tomto místě bych chtěl poděkovat prof. Vladimírovi Smutnému za jeho čas a pohotové konzultace. Dále bych chtěl poděkovat Rogerovi a James Deakinovým za ochotu sdílet jejich zkušenosti. PhDr. Iloně Sejkorové vděčím za to, že se mnou měla trpělivost. A nakonec samozřejmě patří velký dík mé rodině za neustálou podporu, bez které bych práci nedokončil.

Abstrakt

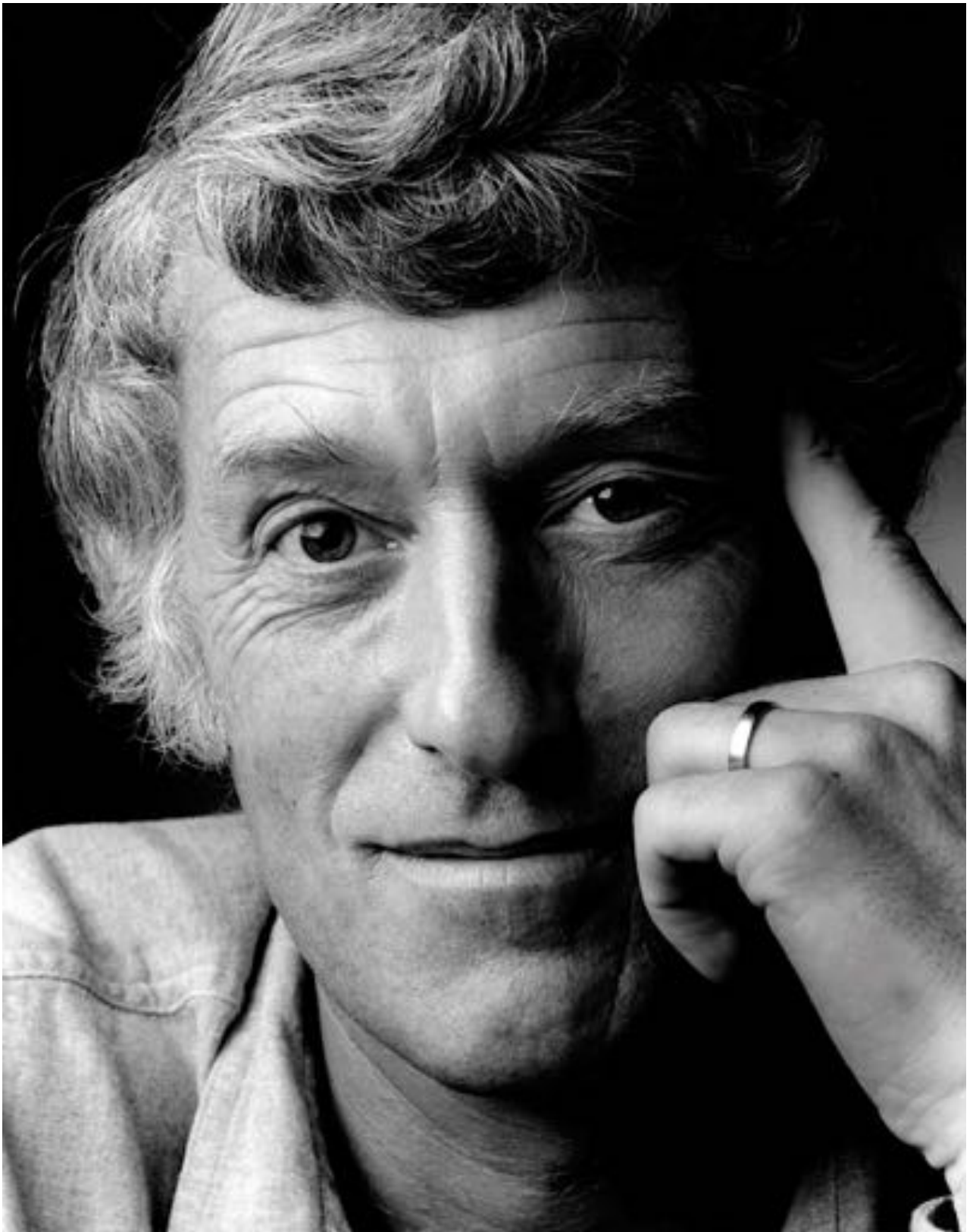
Roger Deakins je celosvětově uznávaným kameramanem v oblasti celovečerního filmu. Za svou dlouholetou kariéru nasbíral neuvěřitelné množství zkušeností, vytříbil si tak přístup a postupy při práci, o které se rád dělí. Jeho kariérní cesta a zkušenosti při přípravách, natáčení a postprodukci hraného filmu mohou být pro čtenáře inspirativní a mohou přispět k profesnímu rozvoji.

Abstract

Roger Deakins is a worldwide acknowledged cinematographer in feature films. Throughout his longtime career he gained enormous amount of experience and due to it he improved a way of working of which he likes to share. His career path and experience during film preparations, principal filming and in post-production could be inspirational for the reader and also could contribute to career development.

Obsah

Úvod	5
Kariérní postup a osobní přístup k profesi hlavního kameramana	6
Osobní přístup a postupy při přípravách, na natáčení a v postprodukci	14
Přístup a poznatky při spolupráci s nejbližšími profesemi u hraného filmu	17
1984	19
No Country for Old Men	26
Blade Runner 2049	39
1917	50
Shrnutí analýz	60
Závěr	61
Seznam literatury a ostatních zdrojů	62



ROGER DEAKINS

Úvod

Kameramanská práce a filmy, na kterých se Roger Deakins doposud podílel, ve mně již po dlouhou dobu zanechávají silné emocionální zážitky a zároveň vzbuzují obdiv nad neutuchajícím, dlouhodobě pěstovaným rozměrem řemeslné kvality a citu pro vyprávění obrazem. Právem patří ke světové kameramanské špičce. Je členem velmi prestižních BSC¹ i ASC², britské a americké asociace kameramanů. Dokonce mu byl královnou Alžbětou II. udělen Řád britského impéria, CBE³, za přínos v oblasti filmu. Má na kontě nespočet významných ocenění. V rámci udělování cen ASC obdržel jako jediný 16 nominací, z toho 5 ocenění, v roce 2011 cenu za celoživotní dílo. V roce 2007 při slavnostním předávání cen ASC renomovaný kameraman Robert Elswitt, ASC při přebírání hlavní ceny navrhl z legrace zavést speciální kategorii "filmy natočené Rogerem Deakinsem" jako reakci na Rogerovu dvojitou nominaci téhož roku. Další rok Deakins potvrdil svou dvojitou nominaci opět dvojitou nominací. Byl již patnáctkrát nominován na Cenu Akademie za nejlepší kameru a doposud obdržel 2 Oscary. Mimo veškerá ocenění za něho hovoří i nesčetné množství spolupráce se zásadními režiséry moderního filmu, jakými jsou bratři Coenové (Joel a Ethan), Denis Villeneuve, Sam Mendes, Michael Radford, Martin Scorsese, Ron Howard, Frank Darabont, Agnieszka Holland, Stephen Daldry, Gore Verbinski a mnoho dalších. Právě i přes takto osobité režiséry a jejich tvůrčí rozmanitost si Roger Deakins dlouhodobě zachovává konzistentní kvalitu a přitom flexibilitu ve své profesi. Nebyl doposud nikým ani ničím zařazen či zaškatulkován do žádného specifického žánru nebo úzce specializované skupiny kameramanů. Sám o sobě říká, že ho obecně nejvíce lákají scénáře a příběhy, které jsou především poháněné postavou či postavami. Dává spíše přednost intimním tématům před okázalými, vysokorozpočtovými, průmyslovými blockbustery určenými v první řadě pro masové publikum. To jsou jedny z hlavních důvodů, proč se dlouhodobě zajímám o práci Rogera Deakinse a díky čemu mi je sympatická.

Tato diplomová práce by měla čtenáři představit Rogera Deakinse jako kameramana, tedy konkrétně nastínit jeho kariérní postup a profesní přístup, včetně koncepčního uvažování nad uměleckým záměrem či faktickými řemeslnými plány. Měla by také objasnit jeho přístup při přípravách a výrobě hraného filmu s konkrétními režiséry a dalšími dlouholetými spolupracovníky, kteří jsou z mého pohledu nejzásadnější, co se týče Deakinsova kariérního vývoje a množství spolupráce s těmito lidmi. A v neposlední řadě by měla na čtyřech podstatných filmech vytvářených se čtyřmi⁴ rozdílnými režiséry představit světelná a tonální řešení obrazu jednotlivých filmů s důrazem na způsoby provedení a výsledné komplexní analýzy, včetně přihlídnutí k pohybovým řešením konkrétních scén. Výsledkem by pak byla syntéza dílčích analýz s nalézáním společných znaků světelného, tonálního a pohybového řešení obrazu těchto filmů.

¹ <https://bscine.com>

² <https://theasc.com>

³ https://cs.wikipedia.org/wiki/Řád_britského_impéria

⁴ dvojici bratří Coenů vnímám jako jeden režisérský tým

Kariérní postup a osobní přístup k profesi hlavního kameramana

Roger Deakins trávil své dětství na začátku padesátých let na jihozápadním pobřeží Velké Británie, v hrabství Devon, v rybářském městě Torquay. Dědeček byl rybář, otec vlastnil stavební firmu. První umělecký podnět Roger získal od své maminky, herečky a amatérské malířky. Torquay, jakožto původní viktoriánský resort a rybářská oblast, mu nenabízelo tolik možností, jak se jinak umělecky rozvíjet, tak začal malovat. Roger vzpomíná v článku *American Cinematographer*⁵ na jeho rané realistické pojetí výjevů lidí a krajinomaleb, že byly podle něho vcelku dost depresivní. Malování ho postupně přivedlo k fotografování, které mu dodnes zůstalo jako velká záliba. Vždy ho nejvíce poutal pohled na lidi a život v jejich přirozeném prostředí. Rogerovo první seznámení s filmem je ze vzpomínky, kdy jako zhruba šestiletý v podkroví koukával společně se svým tátou na animované filmy. Zásadnější povědomí o filmu čerpal přes Torquayský filmový spolek, kde si filmoví nadšenci pouštěli artové a experimentální filmy tehdejší doby. Společně se svým bratrem se museli za filmovými zážitky pokaždé plahočit několik kilometrů do místního kina. Tam měl možnost vidět vše od italského neorealismu po dokumentární filmy ve stylu cinéma vérité⁶. Roger vzpomíná na jeden ze svých nejsilnějších filmových zážitků, kdy zhruba v šestnácti letech shlédl fiktivní dokument, *The War Game* z roku 1965, režiséra Petera Watkinse. Forma napodobovala černobílé týdeníky šedesátých let a obsahem byly události následující po smyšleném výbuchu atomové bomby v malém městě jižní Británie zapříčiněném útokem Sovětského svazu. Roger byl dokonce svědkem omdlení dvou dam v hledišti v důsledku silného emočního zážitku při sledování. Film *The War Game* byl nakonec z distribuce stažen a zakázán po dalších 25 let.

Po základním vzdělání, i přes silné filmové zážitky, ještě Rogera nenapadla varianta stát se filmovým umělcem. Stále se držel myšlenky být malířem. Byl přijat na *Bath Academy of Art* a přidělen do oboru grafického designu, kam původně nesměřoval. Roger se domnívá, že se jeho naturalistické malby zřejmě nelíbily, protože byla v té době populární abstrakce, které on moc nepředvedl. Na *Bath Academy of Art* byla též velmi malá filmová katedra. Roger měl velký zájem se zapojovat i tam, ale kvůli malé kapacitě o dvou až třech studentech mu to nebylo umožněno. Nakonec se jeho zájem ve velkém prohloubil ve fotografování. Celé noci vyvolával a zvětšoval své fotografie v temné komoře. Dny pak trávil venku a toulal se po okolích měst a po pobřeží, kde fotil tamní život. Dokonce si "vypůjčil" školní klíč od temné komory a nechal si vyrobit svou vlastní kopii. Je zvláštní, že fotografie jako předmět nebyla na škole vyučována. Temná komora sloužila převážně pro přefocování obrázků, výsledky byly posléze použity v grafickém designu jako obaly knih apod. Když si akademie zvala hosty, profesionální fotografy na jednotlivé lekce, Roger se vždy zapojil, speciálně pak k lekcím vedeným Rogerem Maynem. „Byl (Roger Mayne) jedním z prvních fotografů, kteří chodili do ulic fotit životy lidí v Londýně.“, říká Deakins. „Byl poměrně velkou inspirací při cestě, kdy jsem si začínal všímat věcí.“

⁵ *American Cinematographer*, leden 2011, strana 65

⁶ neboli "kino-pravda" je dokumentární způsob zaznamenávání skutečnosti bez jakéhokoliv zasahování do situací, např. žádná interview, upravování reality filmovými prostředky apod.

Po akademii Roger nevěděl, co dál dělat. Kamarád mu pověděl o nově otevřené škole v Londýně, *the National Film School*. Jít na tuto školu mu dávalo smysl, protože v té době inklinoval v rámci svého fotografování spíše k dokumentární tvorbě. Podal tedy přihlášku společně se svým kamarádem. Ani jeden z nich se na školu nedostal. Roger chtěl zjistit důvod nepřijetí, zařídil si schůzku s ředitelem školy, Colinem Youthem. „*Na zdi za jeho stolem byla taková fotografie s koněm a autem. Byla rozmazaná důsledkem expozičního času.*“ vzpomíná Roger „*Colin řekl »No, tvoje fotografie nejsou moc filmové.« ukázal na tu fotku za ním a řekl »Tohle je filmové.« já řekl »Ne, to je rozmazaná fotografie.«*“ Roger se při rozhovoru směje své nestydatosti, jaký byl v té době „*Zpochybnil jsem tím jeho myšlenku, co je filmové a co není.*“⁷

Protože to měl být první rok provozu *the National Film School*, přijímali pouze studenty, kteří již měli zkušenosti s natáčením za sebou a mohli tak být při zkušebním, ještě neuspořádaném provozu více soběstační. Rogerovi bylo přislíbeno, že ho za rok přijmou, pokud získá další praktické zkušenosti. Při hledání práce ho tehdejší ředitel *the Bath Academy* informoval o jistém art centru, které chtělo pomocí fotografií zaznamenat současný vesnický život v severní části Devonu. Další rok Roger trávil touláním po venkově. Fotil převážně farmáře, dřevorubce, lidi na vesnických zábavách a různé další venkovany v jejich prostředí. Neměl žádné přesnější zadání nebo jakýkoliv dohled.

V roce 1972 Roger nastoupil rovnou jako student druhé třídy na *the National Film School*, kde stále výuka neprobíhala nijak uspořádaně. „*Za celou dobu jsem nezískal žádné formální vzdělání, i když jsem chodil na filmovou a uměleckou školu!*“ říká v legraci. „*Obě školy byly místem anarchie, opravdu. Daly vám díky tomu možnost najít si svou vlastní cestu, jak tvořit, což shledávám jako nejlepší formu tréninku.*“ Roger jako jeden z mála studentů chtěl natáčet, proto byl neustále zaneprázdněn. „*Natočil jsem něco jako 15 filmů během tří let.*“ zmiňuje „*Jeden z nich byl devadesátiminutová gangsterka! Většina byla točena na 16mm a jeden nebo dva pak byly na 35mm.*“

První, vlastní film, který Roger Deakins natočil, byl dokument o lovu jelenů v Devonu. „*Lov jelenů býval velkou událostí společenského života v tamní vesnické komunitě, ten film tudíž nebyl jen o lovu jelenů.*“ Roger poznamenává. „*Nakonec jsem výsledný film vzal do severního Devonu, kde ho po nějakou dobu promítali v místních kulturních domech.*“

Režisér Michael Radford, jakožto bývalý spolužák z *the National Film School* a pozdější spolupracovník, si živě vybavuje Rogera jako bezpochyby jednoho z nejtalentovanějších kluků, dokonce o řád lepšího, než byli všichni okolo. Ještě více než ze samotných filmů co Deakins točil, se velmi rychle projevil jeho zodpovědný přístup k práci, kterou bral oproti ostatním velmi seriózně.

Roger Deakins absolvoval školu s hlavní myšlenkou, že bude po vzoru Richarda Leacocka a Fredericka Wisemana tvořit dokumenty časosběrnou a observační formou. Nejprve sháněl práci asistenta kamery, ale žádná se k němu pořádně nedostávala, tak se začal ohlížet rovnou po práci kameramana. Nabídky přicházely postupně. Nejdříve točil industriální filmy⁸ a hudební klipy, a poté až přišla první větší příležitost, dokument o tehdejší válce v Rhodesii. Po dalších sedm let Roger natáčel a někdy i režíroval dokumenty pro britské televizní stanice. V rámci svého působení jako dokumentární kameraman například strávil devět měsíců na jachtě při závodu kolem celého světa. Dostal se také pod minometnou palbu během partizánské války v Etiopii. Točil

⁷ American Cinematographer, leden 2011, strana 66

⁸ různé postupy práce v industriálním prostředí, kde se primárně upřednostňuje účelnost nad uměleckou hodnotou

antropologické dokumenty v Súdánu a Indii. Stal se mistrem jako švenkr, "camera operator", a také mistr v ovládnání tehdejší 16mm filmové kamery, *Éclair NPR*.

Jak již bylo předznamenáno, Michael Radford patřil k Deakinsovým prvním spolupracovníkům. Na jednom z jejich dokumentů, kdy sledovali Vana Morrisona na jeho turné po Irsku, *Van Morrison in Ireland*; Radford vzpomíná: „*Práce s kamerou u Rogera byla úžasná. Na první koncert v Belfastu jsme najali šest kameramanů a všichni zmeškali letadlo. Roger měl doslova sám na starost natočit první půlku celého koncertu. A každičká stopa z jeho materiálu byla použitelná! Takže lekce byla asi taková 'Jak natočit koncert s jednou kamerou.'*“

Velká změna v Deakinsově kariéře proběhla při natáčení dokumentu o schizofrenii. Dokument sledoval osm pacientů těsně po jejich propuštění z londýnské nemocnice. Při totálním zhroucení jedné pacientky v jejím bytě Roger odložil kameru, aby ji mohl pomoci, zatímco jeho spolupracovník chtěl dál natáčet. „*Začal jsem cítit, že to, co dělám, je příliš voyeurské.*“ vzpomíná Deakins. „*Zvažoval jsem, jak velký smysl mi to celé dávalo, zda-li to nebylo jen mým snažením posunout se dál v kariéře. Byl jsem celkem zmatený. Jakmile se naskytla příležitost točit hrané filmy, usoudil jsem, že to ke mně více patří.*“⁹

Po dokumentární etapě v Deakinsově kariéře přišel první hraný projekt, televizní minisérie s názvem *Wolcott*, z roku 1981.¹⁰ Práci na tomto projektu získal přes kamarády kamarádů. Krátce poté zavolał Michael Radford, který měl zájem s Rogerem natočit svůj celovečerní debut; *Another Time, Another Place*; z roku 1983.¹¹ Filmové drama vypráví o milostném trojúhelníku za II. světové války na území Skotska, kdy se o patnáct let mladší manželka jednoho skotského farmáře zamiluje do italského válečného zajatce a dojde mezi nimi k milostnému poměru, který již od začátku vede k jistému zániku. Michael Radford o spolupráci na filmu a jeho výsledku v *American Cinematographer* uvádí: „*Říkal jsem si 'Co to dělám? Znáš toho kluka, viděl jsem tu TV sérii, ale to mi přeci nic neříká o tom, jak to bude probíhat teď.'* Nakonec se rozhodnutí velmi vyplatilo. Film fungoval moc dobře, a to vůbec ne díky mému režírování, ale díky ohromujícímu Rogerovu obrazu - na Super 16mm! V té době byl Super 16 (záznam) velmi limitující. Mohli jste se vychýlit o tak půl clony¹². Roger musel svítit velmi přesně, s úplným lesem malých světel v takových velmi malých prostorách. Film měl v Evropě opravdový úspěch; dostalo se desetiminutové ovace ve stoje v Cannes. Byla to ohromná příležitost pro oba z nás.“¹³ Film *Another Time, Another Place* byl v Cannes promítnut v rámci velmi uznávané nezávislé sekce *Directors' Fortnight* (francouzsky *Quinzaine des Réalisateurs*) probíhající paralelně s Filmovým festivalem v Cannes v roce 1983. I když se jednalo o televizní film britské stanice *Channel Four*, tak i přesto byl v omezeném počtu představení promítán v kině. Televize ho odvysílala o několik měsíců později.¹⁴

Od tohoto momentu se Rogerovi Deakinsovi jen dařilo. V rámci své masterclass na *ICFF Manaki Brothers* v roce 2018 Roger vyprávěl mimo jiné

⁹ *American Cinematographer*, leden 2011, strana 68

¹⁰ <https://www.imdb.com/title/tt0939525/>

¹¹ <https://www.imdb.com/title/tt0036606/>

¹² myšleno vychýlit se o půl hodnoty clonového čísla oproti reprodukčnímu rozsahu filmového materiálu

¹³ *American Cinematographer*, leden 2011, strana 68

¹⁴ Macnab Geoffrey, *Stairways to Heaven: Rebuilding the British Film Industry*, Bloomsbury Publishing, 2018; ISBN 1786734095, 9781786734099; strana 211

o tom, jak se Michaleovi Radfordovi podařilo v Cannes sehnat producenta na jeho další, velkonákladový celovečerní film, *1984*.¹⁵ K Michaelovi během festivalu přišel producent a ptal se ho na jeho plány do budoucna. Radford měl prý vždy touhu točit adaptaci Orwellova románu *1984*. Neměl v tu dobu ale nic rozpracovaného, ani scénář.

I přesto řekl producentovi, že by moc rád natočil film podle *1984* a producent bez výhrad souhlasil. Tím se Rogerovi i Michaelovi splnil velký sen. Pro oba to byla neobyčejná příležitost, jak se realizovat. Z nízkorozpočtového filmu o několika hercích a 16mm kamery ve Skotsku do vysokorozpočtového, výpravného, a svou výpovědí i technickým provedením velmi složitého filmu s davy komparzistů během jednoho roku příprav a natáčení. „*Vzpomínám si, jak jsme s Rogerem přijížděli na plac s demonstrací, kde bylo 2000 komparzistů, šest kamerových posádek, 25 asistentů. Bylo to obrovské, a ještě k tomu v noci. Když jsme tam přijeli, oba jsme na sebe koukli a řekli si, 'Jo, je to tady.' To bylo opravdu něco, když jsme šli předvést, jestli na to máme, nebo ne.*“ říká Radford.¹⁶ Po filmu *1984* byl Deakins přijat mezi členy prestižní Asociace britských kameramanů, BSC. Radford a Deakins spolu poté natočili ještě jeden film, *White Mischief*, kde si Radford ještě více uvědomoval uměleckých kvalit Rogera, i mimo ty kameramanské, včetně jejich jisté dramaturgické, partnerské spolupráce, kterou Michaelovi poskytoval svou všímavostí hereckých výkonů a dokázal mu být i v této oblasti rovnocenným pomocníkem.

Roger měl po několik dalších let spoustu stabilní práce jako hlavní kameraman celovečerních filmů v Anglii. V této životní fázi točil s velkou škálou britských režisérů. Byli jimi například Alex Cox (*Sid and Nancy*), James Dearden (*Pascali's Island*), Mike Figgis (*Stormy Monday*), Terry Jones (*Personal Services*). Každý další film do začátku devadesátých let byl ve spolupráci s novým režisérem. Po této životní fázi k Rogerovi v roce 1990 přišel film *Air America* v hlavních rolích s Melem Gibsonem a Robertem Downey Juniozem. Režíroval ho původem kanadský režisér Roger Spottiswoode. Pro Deakina to bylo poprvé pod americkou produkcí. Deakinsovi tento film umožnil uvědomit si, co ho skutečně z hlediska jeho kariéry zajímá a kam by se chtěl ubírat. Jak sám vzpomíná, jeho původní představa o ztvárnění a vyznění tohoto filmu na způsob komediálního tvaru ve stylu seriálu *M.A.S.H.* se nakonec s výsledkem neshodovala. Stal se z toho tzv. "buddy film", tedy přesněji film o dvou lidech postupně spjatých příběhem, nejčastěji s odlišnými charaktery, na společné, dobrodružné cestě. Podle Deakina měl film velký potenciál, jenže byl tvořený nadmíru velkolepě, než by mu ve skutečnosti odpovídalo. V jednu dobu na filmu pracovaly tři štáby dohromady. Deakinsovi nevyhovovalo, že neměl dostatečnou kontrolu a zbytečně se vyhazovaly peníze za materiál, který se nikdy nepoužil. Celá zkušenost ho dovedla k myšlence, že mu vyhovují spíše menší filmy s naopak větším obsahem. Toho času prodal svůj londýnský byt a koupil si místo něj byt v hrabství Devon, kde vyrůstal. Myslel si, že když se odstěhuje z Londýna, tak bude moci dělat pouze věci, které dělat opravdu chce. Krátce poté se k jeho agentce dostal scénář k filmu *Barton Fink*, což měl být čtvrtý film bratrů Coenů. Agentka mu řekla, že je to podivný scénář, který spíš působí jako dva rozdílné filmy dohromady a chtěla proto scénář odmítnout. Deakins ovšem už o bratrech slyšel, a tak rozhodnutí agentky zadržel. Bratři Coenové vzpomínají na tuto dobu, kdy Rogerovu práci už po nějaký čas sledovali a kdy se mezitím jejich původní kameraman, Barry Sonnenfeld, přesunul k režimování. A protože měl být *Barton Fink* filmem nízkorozpočtovým, tzv. "nonunion" čili bez pravidel amerických odborových filmových organizací, otevřela se jim možnost sáhnout

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=j2hMZs40R2E>

¹⁶ American Cinematographer, leden 2011, strana 68

po zahraničním kameramanovi, kterým Roger v tu dobu ještě byl. "Chtěli jsme někoho zkušeného, na jehož práci by se dalo kouknout. Ze všech lidí, se kterými jsme mluvili, toho Roger udělal doposud nejvíce a jeho práce byla nejpůsobivější." vzpomíná Joel Coen.¹⁷ Deakins zrovna dokončil již zmiňovaný film *Air America*, proto bratři zavolali producentům filmu, aby se na Rogera vyptali. Jejich výpovědi nebyly moc pozitivní a nadšenecké. V podstatě zkritizovali jeho práci slovy, že nerad natáčí s více kamerami najednou, nechce používat objektivy typu zoom (s proměnnou ohniskovou vzdáleností) a že si také rád švenkuje sám (sám provádí pohyb s kamerou). Ovšem přesně tyto postupy byly bratrům Coenům velmi blízké a taktéž dopadlo i jejich první setkání. "Přišlo nám, že jsme na stejné vlně. Jsou to velmi upřímní, skromní lidé." říká Deakins.¹⁸ Společná práce na filmu *Barton Fink* tak započala dlouhou dráhu a nastavila vzorec spolupráce, který jim vydržel dodnes.

Kromě takto výjimečného nalezení pracovního vztahu byl pro Rogera začátek devadesátých let i klíčovým začátkem kariéry ve Spojených státech amerických a hlavně také nalezením partnerského vztahu. V roce 1992 se přestěhoval do státu Kalifornie, do Santa Monica v Los Angeles. Při natáčení filmu *Thunderhearth* poznal svou budoucí životní partnerku, manželku, nyní i nejbližší spolupracovnici (více o spolupráci v následující kapitole), James Ellis Deakins (za svobodna Isabella James Purefoy Ellis), která měla u filmu funkci skriptky. Krátce nato v roce 1994 bylo Rogerovi nabídnuto členství v Americké asociaci kameramanů, ASC, a to prostřednictvím kameramanů Stevena Postera, Johna Baileyho a Allena Daviau. Téhož roku byl nominován na cenu Akademie za nejlepší kameru na filmu *The Shawshank Redemption*, který je dodnes označován na většině zahraničních i tuzemských filmových databázích z hlediska hodnocení jako nejoblíbenější či nejlepší film.¹⁹ Během druhé poloviny devadesátých let Deakins natočil osm filmů. Za zmínku určitě stojí naturalistický thriller s cynickým pojetím *Fargo* nebo krimi komedie *The Big Lebowski* od bratrů Coenů. Také film *Kundun*, první a prozatím jediná Deakinsova spolupráce s režisérem Martinem Scorsesem, který s jistou poetičností představuje život a příběh tibetského Dalajlámy. Vzhledem k tomu, že byli do filmu obsazení tibetští neherci, Scorsese měl původně obavy, zda-li si budou rozumět s hlavním kameramanem. Zde byla Deakinsova zkušenost z dokumentárního prostředí klíčová. Dokázal se přirozeně napojit na neherce a flexibilně přizpůsobovat práci s kamerou aktuální situaci, a to i přesto, že měli veškerou deкупáž připravenou několik týdnů dopředu. Ve filmu o filmu *Kundun*²⁰ Martin Scorsese vysvětluje režijní postupy při práci s dvouletým nehercem a představitelem Dalajlámy. Roger Deakins a pomocný režisér, Scott Harris, se zpoza kamery improvizovaně snažili po dobu natáčení vytvářet hravé prostředí pro dětské neherce. Dokonce i po několika dnech snažení a zkoušení různých metod, jak upoutat pozornost a docílit režijního záměru, se tvůrci rozhodli vytvořit podle slov Scorseseho "a little clown house"²¹, v přímém překladu "klauní domeček" a schovat do něho kameru. Ve skutečnosti byli Roger, Scott a ostříč společně s kamerou zakryti kusem dyftýnu (černou bavlnářskou tkaninou), kde dlouze čekali, až jim dítě něco herecky "nabídlo".

¹⁷ American Cinematographer, leden 2011, strana 69

¹⁸ American Cinematographer, leden 2011, strana 69

¹⁹ https://www.imdb.com/chart/top/?ref_=nv_mv_250

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=I7Pmpcg8tUk>

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=I7Pmpcg8tUk>

Během následující dekády Roger Deakins natočil celkem 19 celovečerních filmů, v průměru tedy téměř dva filmy ročně. Z hlediska technicko-technologického pokroku se Rogerova další spolupráce s bratry Coeny, film *O Brother, Where art Thou?*, zapsala jako první celovečerní film, který byl v celé své délce upraven pomocí digitálních barevných korekcí. Po této zkušenosti se Roger, vzhledem k tehdejší složitostem v obrazové postprodukcí ve snaze docílit zamýšlené monochromatické tonality a stylizace, nechal slyšet, že to byl poslední film, který takto dokončoval. Odstraňovaly se tím mimo jiné nežádoucí zelené tóny, jež obsahovala většina exteriérových lokací státu Mississippi, kde se film odehrával. Byla to jediná cesta, jak docílit původního záměru tvůrců, aby obraz působil jako sépiovitě vybledlé staré fotografie a zároveň se mohlo natáčet na začátku léta, kdy je příroda kvetoucí a svěží. Dnes je takový způsob dokončování, konkrétně "DI" neboli "Digital Intermediate"²² naprosto standardní proces, ale v době začátků nového milénia to bylo pro Rogera velmi skličující období vzhledem k výpočetní náročnosti a těžkopádným postupům. Jednou dokonce z technických důvodů ztratili týden veškeré práce a celkově v obrazové postprodukcí strávili téměř dva měsíce.

Hned po roce přišli bratři Coeni s dalším filmem. Je Deakinsovým oblíbeným a je to *The Man Who Wasn't There*. Cílem pro výslednou obrazovou koncepci měl být velmi čistý, černobílý obraz. Kvůli distribuční strategii do zahraničí pro distribuci na video nosiče byli tvůrci nuceni natáčet na barevný negativ, konkrétně Kodak Vision 320T 5277. Kopie však byla již černobílá. Laboratoře se týdný snažili docílit co nejsprávnější tonality černobílého obrazu. Použili černobílý materiál Kodak 5269, velmi kontrastní, který byl určen na tvorbu titulků. Podle Rogera se výsledek povedl a laboratoře udělaly skvělou práci. Následující roky byl velmi zaneprázdněn. Jen za rok 2001 měl premiéru tři filmů, zmiňovaný *The Man Who Wasn't There*, pak televizní film kanadského renomovaného režiséra Normana Jewisona, *Dinner With Friends*, a nakonec drama založené na životních událostech psychicky nemocného profesora matematiky Johna Nashe, *A Beautiful Mind*, režiséra Rona Howarda. *A Beautiful Mind* obdržel 4 ceny Akademie. Roger Deakins ovšem nebyl nominován. Z mého pohledu se jedná o nedoceněný výkon, který Roger předvedl. Tento film je totiž natolik komplexním a koherentním ve všech složkách dohromady, kdy vtahuje diváka a vytváří přímou zkušenost s realitou duševního onemocnění, že zůstala obrazová forma díky Deakinsově schopnosti splynout s látkou, dle mého názoru, bez povšimnutí. V průběhu filmu mimo jiné dochází vzhledem ke zhoršování psychického stavu hlavního hrdiny Johna Nashe k postupné eliminaci škály barevné palety a zároveň se z teplých tónů stávají studené. Deakins nechal pro určité scény na začátku filmu "oflášovat" negativ teplým světlem, zřejmě proto, aby umocnil postupnou změnu do monochromatictější a studené tonality obrazu.

Další roky této plodné dekády byly zrovna tak vytížené. Od roku 2003 do roku 2010 se podílel celkem na dalších sedmnácti filmech. V roce 2005 započal novou dlouholetou spolupráci se Samem Mendesem, a to filmem z válečného prostředí *Jarhead*. Zde se opakovaně projevila dokumentární zkušenost a cit pro improvizaci. Roger si pro větší míru autenticity vzal ruční kameru Arriflex 35-IIIC, nasadil na objektiv průhled z dýchací masky a improvizovaně natáčel subjektivní pohledy vojáků. Je zde jedna z nezapamatovatelnějších poetizujících scén historie filmu, kdy se hlavní postava setkává se zaběhlým koněm uprostřed noční pouště plné hořících ropných vrtů,

²² "DI" je termín pro dokončovací fázi digitalizace filmového negativu či rovnou finální úpravy digitálních, obrazových dat jako jsou například barvy nebo dalších obrazové charakteristiky; <http://www.digital-intermediate.co.uk>

ze kterých současně tryská ropa v podobě černého deště, který pokrývá celou zem. Scéna se natáčela v ateliérech. I přes míru stylizace působí naprosto autenticky a taktéž patří mezi Deakinsovy oblíbené scény jeho filmů.

Jak se Sam Mendes zmínil o Deakinsovi v magazínu *American Cinematographer*²³, kde si pochvaloval Rogerovu neuvěřitelnou přizpůsobivost v obrazovém pojetí konkrétní látky. Sam Mendes se raději řadí do kategorie, která upřednostňuje přizpůsobení svého stylu látce a nikoliv naopak, a proto si s Rogerem velmi sedlí. Hned po třech letech společně natočili zcela odlišný film od filmu *Jarhead*, tentokrát dobové romantické drama, *Revolutionary Road*. Ve zkratce film vypráví příběh o rozpadu jednoho manželství v domněle idylické, předměstské oblasti. Do hlavních rolí Mendes obsadil vynikající dvojici, Kate Winslet a Leonarda DiCapria, kterým chtěl dát především volnost při jejich hereckých výkonech. Jak se zmiňuje Roger²⁴, klíčové bylo nechat jim k dispozici dostatečný prostor. Byl to pravý opak přístupu při natáčení, než jaký měl například s bratry Coeny, kde byly záběry a celková dekupáž rozvržena dopředu. U natáčení *Revolutionary Road* se rozzáběrovala scéna až po nazkoušení akce herců se Samem na konkrétní lokaci.

Ke konci dekády se Deakins podílel na několika animovaných filmech z pozice "visual consultant". V principu radil s výsledným pojetím obrazu z kameramanského hlediska a udával mu tím například jednotící světelný a tonální charakter. Byly to filmy *WALL-E* (společnosti Walt Disney Pictures a Pixar Animation Studios) a *How to Train Your Dragon* (společnosti DreamWorks Animation). K roku 2019 ještě takto spolupracoval na dalších pěti animovaných filmech.

V roce 2011 Deakins natočil s režisérem Andrew Niccolem film *In Time*, jenž byl jeho prvním filmem natočeným digitální kamerou v celé své délce. Původní záměr byl držet se filmového negativu, ale jakmile se objevila digitální kamera Arri Alexa a Deakins ji podrobil pečlivému testování, oba společně s režisérem se na testy koukli a usoudili, že půjdou cestou digitálního záznamu. V článku *American Cinematographer* z roku 2011 se Roger zmiňuje o pozitivěch, které mu Arri Alexa oproti filmovému materiálu přináší.²⁵ Zprvu byl trochu nervózní, ale pak zjistil, že je Alexa velmi intuitivní a svou fyzickou konstrukcí i vnitřním systémem je založena na principech filmové kamery. Objevil velké klady na okamžité obrazové odezvě, díky které dokáže snáz komunikovat o uměleckém záměru s režisérem a nemusí složitými způsoby vysvětlovat, jak bude obraz vypadat později. V neposlední řadě se mu lépe spí v noci, protože nemusí v hlavě přemítat nekonečné otázky, zda-li správně naexponoval negativ či nikoliv. Rogerovi nedává smysl, jak se mohou kameramani bát natáčet na digitální kameru, dodává: "*Musíte být technicky zdatní na určitém stupni, musíte mít znalosti hardwaru a jak se chová. No a když přijde na opravdu technické záležitosti, vždycky můžete najít lidi, kteří o tom ví stejně víc než vy. Joshua Gollish (v té době DIT technik filmu In Time) mě dokáže oslnit svými znalostmi. Nikdy bych ani nemohl rozumět všemu, o čem povídá. Naštěstí ani všemu rozumět nemusím. To totiž není moje síla, ani to není něco, kvůli čemu si mě lidi najímají. Kameramani jsou najímáni díky jejich očím, díky jejich umělecké dovednosti obrazových vypravěčů příběhů nebo jak dokáží vést plac. I když točím na filmový materiál nebo digitální kamerou, tak má práce zůstává stejná, a tím je používání kamery k vyprávění příběhu nejlepší možnou cestou,*

²³ https://theasc.com/ac_magazine/January2009/RevolutionaryRoad/page1.html

²⁴ https://theasc.com/ac_magazine/January2009/RevolutionaryRoad/page1.html

²⁵ https://theasc.com/ac_magazine/November2011/InTime/page1.html

jakou dovedu.”²⁶ Od doby filmu *In Time* dodnes natočil vše kromě filmu *Hail, Caesar!*²⁷, který chtěli bratři Coeni natáčet na filmový materiál, pouze na kamery Arri Alexa různých typů a formátů.

Rokem 2013 Roger Deakins započal novou, dnes již několikanásobnou spolupráci s velmi progresivním kanadským režisérem Denisem Villeneuve, konkrétně filmem *Prisoners*.²⁸ Poprvé se oba krátce setkali na každoročním slavnostním poznávacím večeru před předáváním Cen Akademie. Villeneuve byl v roce 2011 vyslán reprezentovat Kanadu na 83. ročník předávání Cen Akademie s filmem *Incendies*.²⁹ Při tomto večeru je zvyklostí, že jsou všichni nově nominovaní filmoví tvůrci se svými filmy představeni prostřednictvím renomovaných tvůrců. Shodou náhod Roger Deakins měl představit *Incendies*, který podle slov Denise³⁰ velmi obdivoval a následně se zajímal o další filmy, které Villeneuve režíroval. Uběhl nějaký čas a Roger se ptal své agentky, aby zjistila, co dalšího do budoucna Villeneuve připravuje. Přečetl si scénář k filmu *Prisoners*, velmi se mu líbil a chtěl se s Denim setkat. Villeneuve moment jejich setkání vnímá jako nejsurrealističtější okamžik ve svém životě, kdy se Roger Deakins, pro Villeneuvea jeden z nejuznávanějších kameramanů, v podstatě snažil Denniho přesvědčit, aby s ním spolupracoval. To byl pro Villeneuvea nepochopitelný okamžik. Uvědomil si, že nebýt Deakina a jeho proaktivního přístupu, tak by se paradoxně nikdy na filmu nepotkali, protože by Dennise ani ve snu nenapadlo oslovit někoho tak váženého. Každý film, který společně natočili, je z mého pohledu velmi úspěšným a progresivním uměleckým dílem. Není divu, že za jejich poslední spolupráci v roce 2017 na filmu *Blade Runner 2049*³¹ Roger Deakins proměnil svou čtrnáctou nominaci na Cenu Akademie a obdržel tak svého prvního Oscara. Hned dva roky nato obdržel druhého Oscara za nejlepší kameru na filmu *1917*³², jež byl dodnes poslední spoluprací Rogera a Sama Mendese.

²⁶ https://theasc.com/ac_magazine/November2011/InTime/page1.html

²⁷ <https://www.imdb.com/title/tt0475290/>

²⁸ <https://www.imdb.com/title/tt1392214/>

²⁹ <https://www.imdb.com/title/tt1255953/>

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=OE-4fiFXHmM>

³¹ https://www.imdb.com/title/tt1856101/?ref_=nm_filmg_dr_4

³² https://www.imdb.com/title/tt8579674/?ref_=nm_filmg_cin_1

Osobní přístup a postupy při přípravách, na natáčení a v postprodukcii

*"Nehýbej kamerou jenom proto, že s ní hýbat můžeš a nepoužívej světlo jenom proto, že s ním můžeš svítit."*³³

Koncepční uvažování Rogera Deakinse nad prací hlavního kameramana celovečerního filmu by se z mého pohledu dalo popsat jako nenápadné, ale zároveň pak velmi rafinované a působivé. Snaží se totiž kloubit dohromady nekonvenčnost s nevyrušujícím a sjednocujícím způsobem snímání. I přes míru osobitosti dokáže často nalézt adekvátní hranici v používání výrazových prostředků bez zbytečné exhibice. Míru stylizace a autenticity z jeho pohledu určuje scénář a vize režiséra. Snaží se dosáhnout absolutní harmonie obrazu s látkou. Jakákoliv odchylka části od celku je pro něho rušící a nepřijatelná. Téměř v každém dalším filmu si klade nové výzvy, ať už jsou charakteru technicko-technologického či emočního, ale vždy nejprve promyslí hodnotu účelnosti. Obecným největším nebezpečím pro něj jako kameramana je, když se kameraman nechá unést bezúčelným estetizováním záběru. Díky jeho původnímu zaměření a značné míře zkušeností v dokumentární oblasti je zvyklý pracovat velmi efektivně a také úsporně, pokud si to látka žádá. Zásadně nepřistupuje na velké kompromisy při výrobě a drží se svých instinktivních pravidel.

Jedním z hlavních, jak již bylo v předchozí kapitole zmíněno, je skutečnost, že si ve všech svých filmech švenkuje, tedy operuje sám s kamerou. Takové privilegium má vzhledem k tvrdým americkým odborovým organizacím jen málokdo v USA. V každém případě to stejně pro produkci znamená najmout kameramana-švenkra, tzv. "camera operator", aby se tím uspokojily požadavky odborové organizace. Deakins si většinou vybírá začínajícího nového člena z místní unie, čímž mu ve své podstatě poskytuje další dozdělávání. Pokud to jen trochu produkční a časové podmínky dovolí, má rád maximální kontrolu nad celou výrobou. Nerad například využívá druhých, zmenšených štábů, kde se v jeho měřítku může kontrola nad výsledným obrazem ztrácet.

Protože si sám švenkuje, nutí ho to o to víc si předem perfektně připravit zasvěcovací plán s vrchním osvětlovačem a nasvítit scénu v předstihu, jak jen to nejlépe lze. Chce být schopen říci, že je vše řádně zasvíceno, aby měl klid a mohl se patřičně soustředit na záběrování a hereckou akci. Jak sám říká, je jedním z těch, kteří věří, že čím víc je člověk od samého začátku organizovaný, tím víc svobody mu to přináší a má tak možnost si na place vyzkoušet víc možností. Jeden z Rogerových dlouholetých gafferů (vrchních osvětlovačů), Christopher Napolitano, vzpomíná na natáčení filmu *House of Sand and Fog*³⁴, kde mu Roger předal štos poznámek, Christopher podle nich nechal vše postavit a zasvítit a

³³ podcast Team Deakins, Beginnings, duben 2020

³⁴ <https://www.imdb.com/title/tt0315983/>

od toho momentu se nic neměnilo, což je velmi neobvyklé. Deakins měl všechno detailně vymyšlené včetně přesných počtů světelných zdrojů pro každou scénu, které se nakonec všechny použily.³⁵

Co se světelných technik a postupů týče, obecně se dá říci, že Roger preferuje měkký charakter světelných zdrojů oproti tvrdému svícení. Jeho oblíbenou technikou je využití neběleného mušelínu a dalších odrazných ploch, na kterých pomocí fresnelových či open-face světelných zdrojů vytvoří jednotlivé světelné body, se kterými pak selektivně a nezávisle variuje, a to jak s jejich intenzitou, tak i s jejich kvalitou. Docíljuje tím přirozené, světelné modulace a gradientu, například ve tváři herce. Vždy se snaží nejprve hledat světelnou logiku lokace a konkrétního prostoru. Nemá rád, když není světelná konstrukce základem motivovaného světla. Hlavní zdroje světla nejraději rovnou ve scéně přiznává a uměle jim pak nastavuje filmovými světly intenzitu, ať už se jedná například o průnik slunečního světla skrz okenní rám či scénické svítidlo v podobě barové lampičky. Rád improvizuje a používá osvědčené metody z dob nízkorozpočtových natáčení. Mimo velké rozptýlené zdroje si v některých případech vystačí se svou oblíbenou světelnou konstrukcí v podobě zapojených obyčejných wolframových žárovek, které jsou sériově propojené a přidělané do dřevěné, kruhové konstrukce. Tento princip kruhových konstrukcí využívá i s daleko většími světelnými zdroji při zasvěcování velkých prostor.

Roger Deakins se již opakovaně v průběhu let zmiňoval o kompozici obrazu v článcích American Cinematographer. Kompozice je pro něho v mnoha případech naprosto rozhodující. *"Je daleko důležitější než svícení. Vyvážení obrazu; způsob, jak herec působí v prostoru celkového obrazu; to je nejdůležitější faktor, který napomáhá divákovi lépe vnímat, co si postava myslí."*³⁶ říká Deakins. Pro důkladné promyšlení kompozice a koncentrace na obraz Rogerovi pomáhá mít sadu pevných objektivů s pevnou ohniskovou vzdáleností. Zpravidla ho pevný objektiv nutí učinit nejprve rozhodnutí, kam a do jaké pozice nastavit kameru. Standardně nemá rád používání zoom objektivů s proměnlivou ohniskovou vzdáleností, protože se daleko snadněji může stát situace, kdy kameraman udělá změnu bez rozmyslu. Rogerova volba konkrétní ohniskové vzdálenosti pro daný záběr, jak říká, nejčastěji pramení z přirozeného citu, jak by se on sám fyzicky díval na danou scénu. Jako příklad lze uvést Deakinsovu zkušenost s bratry Coeny, kdy byl oproti nim zvyklý instinktivně používat objektivy s delší ohniskovou vzdáleností, než by pro daný záběr použili Joel a Ethan. Postupem času našli kompromis někde uprostřed.

Objektivy si Roger vybírá na základě optické kvality a její jednoty v celé sadě objektivů. Podle technologického vývoje upřednostňuje ty nejlepší a nemění je například na základě jiné obrazové koncepce či podle charakteru filmu. Nepatří k těm, kteří si vybírají sady objektivů podle specifického obrazového charakteru či záměrných optických artefaktů. Z principu nemá rád jakýkoliv náznak vady výsledného obrazu objektivu či umělého zkreslení, pokud to nevyžadují konkrétní scény, jakými mohou být snové představy či retrospektivní scény. Objevující se lesky v objektivu, chromatická aberace či tzv. "dýchání" objektivu podle Rogera zbytečně vytrhává diváka z koncentrace, proto se takovým efektům snaží vyhýbat. Za svůj život nevystřídal velké množství různých sad objektivů, jak tomu u jiných kameramanů bývá. Vždy sadu objektivů důkladně otestuje a nemění ji, dokud nepřijde pro něho nějaká opticky vyspělejší či přijatelnější.

³⁵ https://theasc.com/ac_magazine/January2011/RogerDeakinsASCBSC/page3.html

³⁶ https://theasc.com/ac_magazine/January2011/RogerDeakinsASCBSC/page3.html

V současnosti používá výhradně objektivy Zeiss Master Prime³⁷. Říká, že jedna z nejlepších a nejvíce zatěžkávajících zkoušek objektivu, kdy se prokáže jejich charakter a obrazová kvalita, je natočení holé obyčejné žárovky. Na natáčení s sebou bere vždy dva sety objektivů. Příkladem může být situace, kdy se v průběhu natáčecího dne v zimě přechází z interiéru do exteriéru (zamlžování a nežádoucí orosení) nebo pro případ dvou připravených kamerových rigů (steadicam rig apod.), zkrátka aby nedocházelo ke zbytečným časovým ztrátám.

K pohybu kamery ve scéně přistupuje Roger Deakins střídmě. Pohyb musí být zpravidla opodstatněn hereckou či jinou akcí. Nemá rád bezmyšlenkovité hýbání kamerou jen proto, že to technika a jiné skutečnosti umožňují.

³⁷ <https://www.zeiss.com/consumer-products/int/cinematography/master-prime-lenses.html>

Přístup a poznatky při spolupráci s nejbližšími profesemi u hraného filmu

Již dlouhou řadu let, jak bylo předznamenáno v předchozí kapitole, hraje partnerský vztah s manželkou Rogera Deakinse, James Ellis Deakins, obrovskou roli v celém pracovním postupu při natáčení a v postprodukci. Počínaje filmem *Thunderhearth*, na kterém se seznámili, se role James začala postupně proměňovat. Nejdříve pracovala jako laboratorní technik ve filmových laboratořích, následně se začala objevovat jako skriptka u celovečerních filmů. Po seznámení s Rogerem se oba snažili, vzhledem k Deakinsově vytíženosti, trávit společný čas alespoň při práci. Z pozice skriptky to nebylo tak snadné. Záleželo na volbě režiséra, a tak se někdy stalo, že spolu nebyli na stejném filmu. Někdy to záleželo i na volbě producenta. U natáčení filmu *The Shawshank Redemption* producent zakázal spolupráci manželských párů, proto se James zúčastnila až ke konci natáčení. James začala Rogerovi pomáhat s organizací okolo natáčení, nejprve bez konkrétního označení a titulu. V principu se starala o plynulý chod technicko-technologického zázemí, a to jak při výrobě, tak i v postprodukci. Produkčnímu týmu nejprve trvalo několik týdnů přijít na to, jaký je účel její funkce, proto si vytvořila titul "digital workflow consultant" (konzultant digitálního řetězce), i když to není zdaleko vše, co dělá. Současná úloha tkví hlavně v tom, Rogera odprostit od všech technicko-realizačních záležitostí při natáčení, aby se mohl soustředit jen na uměleckou a vizuální stránku, zatímco je vše okolo obstaráváno James, která diriguje zbytek hlavních členů Rogerova týmu. Jako příklad lze uvést komunikaci při obstarávání kamerové a pohybové techniky, kdy a na jaké konkrétní dny bude potřeba jeřáb nebo jak bude vypadat workflow zpracování denních prací včetně datamanagementu a protáčení záznamových disků či karet, tzv. "mag turnaround". Organizovat kamerovou techniku a celkově dohlížet na zmiňované úkony by měl i ostříč, neboli první asistent kamery. Proto v případě, kdy ostříč potřebuje vznést konkrétní dotaz k technice, musí zákonitě vyrušit kameramana od práce při natáčení. V tomto případě je v pořadí také James. Je natolik propojená s Rogerem, že zná jak odpovědi pro ostříče, gaffera (vrchního osvětlovače), tak i v některých případech pro produkci. A jak sama James v legraci říká, pokud nezná odpověď ani ona, poklepe Rogera na rameno a zeptá se, protože ví, že na ní se vztekat nebude, už jen z důvodu, že s ní má být večer doma³⁸.

Další součástí spolupráce Rogera a James je úzká komunikace s lidmi od vizuálních efektů a DI. James se snaží o co možná nejefektivnější průběh. Dociluje toho tím, že hledá kompromis mezi potřebami Rogera k docilování jeho umělecké představy a potřebami technickými, které je nezbytné zajistit pro plynulý průběh vytváření vizuálních efektů. Přesněji řečeno James je technicko-technologickým článkem mezi hlavním kameramanem a VFX³⁹ supervizí.

Za dob laboratorních procesů bez DI bývalo zvykem se každý den po natáčení koukat na denní práce z předešlého dne. Sešly se hlavní složky například v nejbližším kině od lokace, kde se natáčelo a kontrolovaly svou odvedenou práci. Dnes tomu tak zpravidla už není. Pokud denní práce jsou,

³⁸ podcast Team Deakins, Working Together, duben 2020

³⁹ VFX zkratka pro visual effects

kouká se na ně individuálně, často v nepříhodných podmínkách (mobilní telefon, tablet, notebook). Rogerovi se po promítání denních prací stýská. Vnímal to jako součást a mimo jiné i jako způsob prohlubování přátelských vztahů ve štábu. A protože se musel postupně přizpůsobit aktuálnímu zvyklostem, na nakoukávání denních prací mu nezbývá čas, proto je nakoukává za něj James. I když Roger vidí instantně, co natáčí, chce mít i přesto jistotu, že je obraz technicky v pořádku.

Dalším významným a specifickým způsobem spolupráce je spolupráce s bratry Coeny. Jelikož jsou Ethan i Joel Coenové také scénáristé a všechny své filmy si píšou, zahrnují tak rovnou vizuální představy do scénaristické formy, tudíž je obrazová koncepce filmu nastíněna už v samotném scénáři. Hned poté pro ně přichází fáze vytváření storyboardu (obrázkového scénáře), který dělají ve spolupráci s dlouholetým spolupracovníkem a storyboard umělcem, J. Todd Andersonem. Obvyklým způsobem u mnoha jiných režisérů bývá, že se storyboard vytváří, pokud tedy vůbec nějaký vznikat má, až ve fázi, kdy jsou například již známé lokace a je do příprav přiveden hlavní kameraman a architekt. Původ tohoto zvyku bratří Coenů vytvořit storyboard hned po scénáři vychází z jejich způsobu vlastního financování a pozice producentů či koproducentů vlastních filmů, proto je pro ně precizní příprava klíčová. Nechtějí zbytečně spotřebovat peníze ve fázi výroby na něco, co by například ve filmu nakonec nepoužili. Deakinsovi takový postup velmi vyhovuje a shledávají ho užitečným. Storyboard podle Rogera bratrům napomáhá se soustředit na konkrétní důležité situace ve scéně. Bratři většinou zapojí Rogera do procesu hned po prvním setu návrhového storyboardu. Baví se o každé scéně a následně Deakinsovy myšlenky začlení do dalšího návrhu storyboardu. Rogerova funkce by se dala podle slov Coenů popsat kromě té kameramanské také jako i částečně dramaturgická. Bratři říkají, že je pro ně Roger „*a sounding board*“⁴⁰ a tím se pro ně stává třetím spolupracovníkem k filmu jako takovému.⁴¹ V přípravné fázi jejich natáčení je běžně vyčleněno pět týdnů, při kterých společně vyvíjí storyboard, diskutují nad novými nápady a dochází také k hledání a potvrzování lokací pro natáčení. Vzhledem k jejich důkladné přípravě probíhá natáčení bratrů Coenů s Deakinsem doslova v tichosti, protože už není potřeba tolik věci probírat. Coeni nemají ani ve zvyku točit mnoho opakování, protože přesně vědí, co chtějí a snaží se pořádkem přemýšlet ekonomicky.

⁴⁰ v přesném překladu „ozvučná deska“ znamená přeneseně „partner do diskuze“

⁴¹ American Cinematographer, leden 2011, strana 69



1984

rok výroby - 1984

režie - Michael Radford

technické parametry

kamera - Arriflex BL3

objektivy - Zeiss Planar a Zeiss Distagon

poměr stran - 1.66:1

filmový materiál - 35 mm, Kodak Eastman Color 5247, 100T⁴²

⁴² <https://www.rogerdeakins.com/film-talk/1984-technical-specs-bleach-bypass/>

Jak již bylo lehce nastíněno v předchozí kapitole, roku 1983 po úspěšném promítání filmu *Another Time, Another Place* na filmovém festivalu v Cannes dostal Michael Radford jedinečnou možnost uskutečnit svůj sen. Už od školy přemítal nad adaptací jednoho z nejzásadnějších dystopických děl v dějinách, románu George Orwella, *1984*. Celková příprava musela probíhat velmi zrychleně a příčina tlaku byla jasná, tedy dokončit film a stihnout nasazení premiéry ještě v roce 1984. Taková situace Rogera Deakinse ani Michaela Radforda neodradila od jejich ambiciozosti. Z formálního hlediska Radfordova vize byla přiblížit se co nejvíce románu, jak říká v jednom z podcastů *The Projection Booth*⁴³, aby si původní čtenář co nejlépe mohl vybavit vyobrazení románu ve své vlastní fantazii a spojit si ho tak co možná nejvíce s filmem. Hlavním klíčem, který si Radford sám zadal, bylo zasadit děj do skutečného období, v tomto případě měl být základem dystopické reality měl být návrat do čtyřicátých let, tedy přesněji rok 1948. Okolo tohoto roku totiž sám George Orwell román psal. Filmový architekt a scénograf, Allan Cameron, se tak držel skutečností doby čtyřicátých let, které byly doplněné podle románu o futuristické výtvarky z pohledu technologického pokroku doby konce čtyřicátých let. Například sledovací zařízení, obří televizní stěny ve tvaru tehdejších CRT obrazovek, jenž bylo i technologickým oříškem při samotné realizaci filmu. Michael Radford chtěl, aby většina lokací působila až postapokalyptickým dojmem. Štěstím v té době byl dostatek takových lokací v rámci Londýna a jeho okolí. Příkladem může být lokace okolo starých londýnských plynáren, Beckton Gas Works, které podle Radforda vypadaly přesně jako po atomové válce. Využil ji mimo jiné pro snové sekvence protagonisty Winstona Smitha. Stanley Kubrick v jejich okolí později natáčel válečné drama, *Full Metal Jacket* z roku 1987.

⁴³ <http://www.projectionboothpodcast.com/2017/05/special-report-nineteen-eighty-four-1984.html>

Světelné a tonální řešení obrazu

Výsledná specifická tonální paleta, jež je obsažena ve filmu, byla až druhou myšlenkou Rogera Deakinse a Michaela Radforda. První myšlenkou totiž mělo být natočení filmu na černobílý filmový materiál a docílit tak obrazu v tónech šedi. Ze strany producentů filmu se však nedočkali schválení, proto přistoupili ke druhé variantě. Michael Radford ve svém vyprávění uvádí, jak mu přišla na mysl zkušenost ze školních let, kdy byl jeden z jeho školních krátkých filmů částečně desaturován. Podle vyprávění šlo zřejmě o *výtažkový duplikační proces*⁴⁴, kdy se z originálního barevného negativu vyrobí tři černobílé výtažky ve třech základních světlech. Ty se pak kopírují pod barevnými filtry na internegativ, z čehož může vzniknout výsledná kopie. Hlavním užitím tohoto procesu je nejčastěji dlouhodobá archivace barevných filmů. Černobílé výtažky se pak archivují, barviva v nich totiž nevybledávají. V tomto případě Michael Radford zřejmě u svého školního filmu využil proces pro fázový posun jednotlivých barev, aby docílil částečné desaturace vlivem vynechání či naopak zvýraznění některých barev. U filmu *1984* však Roger Deakins přišel s jiným nápadem, jak při výrobě zachovat barevný negativ a následně ho pak v laboratoři desaturovat. Inspiroval se technikou, o které hovoří jako "silver tint", což byl podle něho laboratorní proces Kazuo Miyagawy, japonského kameramana mimo jiné filmů režiséra Akira Kurosawy. Roger Deakins vypráví o možném původu této techniky přes vzdělání Miyagawy. Prý začínal jako chemik a tento proces si sám vyvíjel. Nikomu svou techniku ale neprozradil. „Mohlo jít o něco podobného.“ podle slov Rogera.⁴⁵ Tím podobným měl Roger Deakins na mysli tzv. "bleach bypass" proces. Jde o postup zpracování filmového materiálu, kdy se buď částečně, nebo úplně přeskakuje fáze bělení. „*V bělící lázni se chemicky přeměňuje kovové stříbro zpět na halogenid stříbrný, který se následně rozpustí v ustalovači.*“⁴⁶ Roger Deakins s pomocí tehdejší britské filmové laboratoře, *Kay Laboratories Ltd.*, použil metodu procesu bleach bypass na celý film *1984* a tím se tento film stal prvním celovečerním filmem v Evropě a USA, na kterém byl bleach bypass proces použit v celé jeho délce. Po testování částečného bělení, které se zjednodušeně laboratoři uvádělo v procentuálním podílu ponechaného kovového stříbra, byl výsledný obraz tvořen s tzv. "full bleach bypass" procesem, kdy se kompletně přeskočila fáze bělení. Ponechání takového množství kovového stříbra se při projekci v mnoha případech ukázalo jako problematické. Film se ve filmové promítačce přehříval. Hlavním efektem celkové obrazové atmosféry díky full bleach bypass je v první řadě zvýšený kontrast v nižších úrovních jasu, tedy docílení vyšších hustot materiálu, přitom zintenzivnění filmového zrna a redukce saturace. Tento proces z mého pohledu podpořil atmosféru postapokalyptického místa plného betonu a kovu a přitom zachoval měkkost středních tónů, ve kterých je obsažena i pleťová barva. Kvůli bleach bypass procesu se pleťovému odstínu při natáčení pomáhalo lehce nazelenalým makeupem pro přirozenější podání pleti. Celý film má barevnou paletou nejbližší k tyrkysovomodrým znesyceným tónům ve vyšších jasech. Vzhledem k dodržení kostýmů bratrů a sester podle popisu v románu do oceánově modré je modrá

⁴⁴ Miroslav Urban, *Filmová laboratoř verze 2.0*, skriptá FAMU, Praha, 2006, strana 24

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=j2hMZs40R2E>

⁴⁶ Miroslav Urban, *Filmová laboratoř verze 2.0*, skriptá FAMU, Praha, 2006, strana 14

obsažena téměř v každé dekoraci jednotlivých scén, například celá kancelář pohlaváře O'Briena je v tónech blankytně modré. Záměrně je pak nakládáno s komplementárním tónem sytě červená, která je obsažena na vlajce *Ingsoc*, jež znamená v překladu z knižní předlohy synonymum pro *Anglický socialismus*. Julia jakožto členka antisexuální ligy nosí na důkaz oddanosti Straně šerpu kolem pasu ve stejném sytě červeném tónu. Jak vlajka tak i šerpa jsou častými akcentujícími prvky v obraze. Kompletní barevnou paletu pak doplňují znesycené béžové tóny s již zmiňovaným tyrkysovým nádechem, které se objevují spíše ke konci filmu v dekoraci vězení v podobě kachliček na zdech a podlaze. Scény, kdy Winston s Julií mají své první setkání mimo Londýn v přírodě se surrealistickým kopcovitým travnatým horizontem a snové scény s O'Brienem a místností 101, ze které jde vidět stejný horizont, působí oproti ostatním scénám více saturovaně. Dle mého názoru tuto tonální atmosféru určuje obsah hodně zdravé sytě zelené obsažené v listí stromů a trávy a slunečného nebe s idylickými prozářenými mraky. Záměrně jdou tyto scény do protikladu zbytku filmu, aby se ještě více umocnil zmar dystopické atmosféry šedého, zamračeného, betonem, prachem a ocelí zalitého Londýna. Příklad přímého propojení těchto dvou kontrastujících světů je snová scéna, kdy O'Brien vede Winstona dlouhou temnou chodbou do otevřených dveří místnosti 101. Průhledem jde vidět prozářený travnatý horizont se stromy. Technicky se doopravdy celá chodba, celkem 18 metrů dlouhá, postavila přímo na exteriérové lokaci, nebylo zde zapotřebí žádných vizuálních efektů. Snovou atmosféru také podpořil závan přirozeného větru, který působí díky průvanu způsobenému dlouhou, jinak uzavřenou chodbou.



snová scéna s imaginárním průhledem z chodby do místnosti 101



dav a nenávistný proslov s “telestěnou”

Nejsložitější scény celého filmu z hlediska technického obrazového provedení byly scény před Alexander Palace s rozhněvaným davem s nenávistným proslovem a potom veřejná poprava. Ani zde se nepoužívaly vizuální efekty. Vše je vymyšleno při výrobě-scénicky, světelně, tzv. “in-camera”, prostřednictvím kamery. Jako lokace pro scénu veřejné popravy bylo využito tehdejší staré sídlo BBC, které předtím vyhořelo. Bylo tak ideálním rozsáhlým betonovým prostorem bez střechy. Lokace pro nenávistný proslov se postavila na londýnském území, East End of London. Efekt telestěny zde tvořila stará klasická metoda tzv. dokreslovačky, kdy je před zafixovanou kameru umístěno sklo. V tomto případě se umístilo v 45i stupních od kamery, aby se na část skla vyčleněnou pro obrazovou nahrávku dalo promítat a obraz ubíhal do perspektivy. Na sklo se domalovalo brutalistické panorama budov s perspektivou zadního plánu do reálné krajiny. Na ten samý kus skla pak byla promítnuta nahrávka v obrysu CRT obrazovky s imaginárním dokresleným rámem a kusem podstavy. Nahrávka reprezentovala samotnou telestěnu. Bylo důležité, aby se zachovala stejná ostrost u všech elementů v obraze zároveň. Z tonálního hlediska tomuto záběru přispívalo rozptýlené sluneční světlo přes zatažené nebe. Díky tomu také mohlo být řešení jednodušeji provedeno jen prostřednictvím dokreslovačky a kamery. Přímé sluneční světlo by nejen nekorespondovalo s atmosférou ostatních scén, zároveň by mohlo silně ovlivnit složitost realizace dokreslovačky pro nežádoucí lesky a jiné světelné artefakty, které by se v té době těžce odstraňovaly.



záběr s dokreslovačkou teletěny a brutalistickým panorama

Na již zmiňovanou scénu s veřejnou popravou vězňů na lokaci Alexander Palace se na imitaci teletěn použila klasická filmová projekce, konkrétně dvě promítačky vybavené obloukovým zdrojem světla. Kvůli snímání scény bylo zapotřebí umístit promítačky do vzdálenosti téměř 23 metrů na věže z lešení. Úhel na promítací plochu a vzdálenost nebyla standardní, měla tak na hodnotu jasu projekce velký vliv. Povrch projekční plochy se musel natřít reflexní barvou, aby se docílilo dostatečného jasu v závislosti ke světelným poměrům a expozičnímu osvětlení celé scény. Nahrávka ve filmu měla být imitací živého přenosu poprav. Vše se důkladně nazkoušelo pro dostatečnou věrnost synchronizace akce na scéně s akcí v nahrávce. Natočení nahrávky proběhlo v dostatečném předstihu pro docílení specifického obrazového charakteru. Aby měl obraz charakter televizního přenosu včetně viditelného řádkování, přetočila se originální nahrávka přes televizní obrazovku. Dokonce Roger Deakins využil k přetočení jen malou část televizní obrazovky, aby docílil ještě silnějšího efektu řádkování. Předtím společně s Michaelem Radfordem shlédli nespočet testů, jak by mohl výsledný obraz nahrávky vypadat a došli k názoru, že bude nejlepší, když si diváci v době 80. let asociují obraz teletěny na scéně spíše s komerčním video obrazem, než-li s čistou projekcí. Realizace osvětlení scény vzhledem k lokaci a statice stěn budovy po požáru nebyl jednoduchý úkol. Umístit scénické i filmové světelné zdroje přímo na stěny budovy bylo zakázáno. Jak je vidět na záběru, viz obraz scény veřejné poprav, musela se vytvořit extra konstrukce zvlášť pro světla. Roger Deakins míchal HMI daylight (denní teplota chromatičnosti okolo 5600 kelvinů) zdroje a tungsten (teplota chromatičnosti umělého žárovkového zdroje okolo 3200 kelvinů) zdroje v jedné scéně. Bylo to hlavně kvůli praktickým i estetickým důvodům. Vzhledem k nízké citlivosti

tungsten negativu, 100 ASA, potřeboval nejvyšší možnou intenzitu osvětlení, které v té době docilovaly 6kW HMI světla. Zároveň mu ale šlo o částečnou eliminaci nežádoucího modrého oparu. Proti tvrdému charakteru HMI světla využil rozptýlený tungsten zdroj z tzv. *Maxi Brute* světel. To je světlo, které je složené z několika vysoce výkonných PAR zdrojů. V běžném životě se používají například pro divadelní osvětlení nebo i jako přední světlomety u lokomotivy. Sloučením teplot z HMI a *Maxi Brute* vznikl pouze chladný opar. Filmová kopie nahrávky se záměrně očíslovala do teple hnědé tonální odchylky, aby byla kontrastem k chladnému osvětlení scény a vytvořila tak hloubku prostoru. Projekční plocha byla oproti expozičnímu osvětlení přeexponována o necelý jeden stupeň expoziční hodnoty. Roger Deakins tuto scénu zaclonil na 1.4 hodnotu clonového čísla. Na tuto lokaci se použilo sedm agregátů, ovšem většina výkonu se ale využila pro pracovní osvětlení mezi lokací a zázemím s makeup přívěsy pro velký komparz.



veřejná poprava vězňů s "projekcí"



No Country for Old Men

rok výroby - 2007

režie - Ethan Coen, Joel Coen

technické parametry

kamera - Arricam LT, Arriflex 535B

objektivy - Cooke S4, Zeiss Master Prime, Arri Macro

poměr stran - 2.39:1

filmový materiál - 35 mm, Kodak Vision2 100T 5212, Vision2 200T 5217, Vision2 500T 5218⁴⁷

⁴⁷ https://www.imdb.com/title/tt0477348/technical?ref_=ttfc_qi_6

Jde o devátou spolupráci Rogera Deakinse s režisérskou dvojicí bratry Coenovými. No Country for Old Men získal čtyři Ceny Akademie v roce 2008 za nejlepší film, nejlepší režii, nejlepší scénář filmové adaptace a nejlepší herecký výkon ve vedlejší roli. Další čtyři nominace na cenu Akademie byly za nejlepší kameru (v tomto roce byl Roger Deakins nominován dvakrát, ještě za nejlepší kameru na filmu The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford, čili šlo o šestou a sedmou nominaci na Cenu Akademie v jeho dosavadní kariéře), nejlepší střih, nejlepší zvukový mix a nejlepší zvukový střih. Celkem film obdržel 163 cen a 137 nominací na významných filmových festivalech, od významných asociací, společností a unií, včetně nominace od American Society of Cinematographers za neobyčejný přínos hlavní kamery ve filmové tvorbě či hlavní cenu za nejlepší kameru od British Society of Cinematographers.

Předlohou filmu je stejnojmenné dílo Cormaca McCarthyho. Z hlediska žánru se prolíná thriller s westernovými prvky. Snímek se odehrává v roce 1980 v západním Texasu. Obchod s drogami a kriminalita je v této oblasti na vzestupu. Llewelyn Moss, americký veterán z války ve Vietnamu, při stopování postřelené antilopy objevuje uprostřed pouště místo činu nepovedené předávky drog plné mrtvol a polomrtvého Mexičana, který prosí o vodu. Moss se Mexičanem nezabývá a následuje stopy od místa činu. Po chvíli nachází další mrtvolu a u ní kufřík plný peněz. Moss kufřík s penězi bere a vrací se domů. Uprostřed probdělé noci mu svědomí vyloženě nedá spát a vrací se s kanystrem vody za postřeleným Mexičanem na ono místo činu. Přijíždí ovšem pozdě. Mexičan nežije a Moss se ještě ke všemu střetává s dalším autem, které si přijelo pro peníze. Nastává honička pouští. Moss prchá, poté je pronásledován psy. Jeden pes ho dokonce pronásleduje řekou. Moss ho na dalším břehu zabíjí pistolí a uniká domů. Doma vysvětlí ženě, že není v bezpečí a posílá ji k její matce. Sám se poté vydává do motelu. Ukryvá kufřík do ventilační šachty motelového pokoje. To ovšem netuší, že je v kufříku ukryt lokalizátor a jdou po něm současně mexičtí zabijáci a zásadový, autistický a chladný zabiják Anton Chigurh. Ten na samém začátku filmu neváhá zavraždit zástupce šerifa, jen aby se rychleji dostal z policejní stanice a splnil svůj úkol. Při útěku za pomoci tlakové jateční pistole chladným způsobem usmrcuje náhodného řidiče a zmocňuje se tak jeho auta. Vydává se na místo činu se svými šéfy a pomocí identifikačního čísla na Mossově autě zjišťuje, kde Moss bydlí. V domě už nikdo není. Mezitím se Moss vrací do motelu. Při příjezdu si zpozoruje, že v jeho pokoji někdo byl, tak si raději pronajímá vedlejší pokoj, aby si tak zajistil přístup ke kufříku z druhé strany větrací šachty. Chigurh pomocí lokalizátoru v kufříku nalézá motel. V původním Mossově pokoji už čeká skupina Mexičanů na Mosse. Střetávají se ale s Chigurhem, který bez váhání všechny popravuje. Než stačí objevit skrýš v podobě větrací šachty, Moss s kufříkem uniká pryč. Moss se ubytovává nedaleko hranic s Mexikem. Začíná uvažovat o logice, jak ho mohli vypátrat. Nachází tak lokalizátor, ale pozdě. Chigurh ho opět objevil. Nastává krutá přestřelka v hotelu a okolních ulicích. Oba se navzájem postřelí. Moss utíká do Mexika. Na hranicích hází kufřík s penězi do křoví. V Mexiku upadá na ulici kvůli zranění do kómatu a je převezen do nemocnice. Do celé anabáze je najat Carson Wells, lovec lidí a taktéž veterán z války ve Vietnamu. Má za úkol získat peníze a odstranit problémového Chigurha. Wells jde za Mossem do nemocnice a nabízí mu pomoc. Ví o skrýši, ale předtím se vrací do hotelu. V hotelu už čeká Chigurh a zabíjí Wellse. Mezitím se Moss dovolá do pokoje k Wellsovi, telefon ovšem zvedá Chigurh, který dává Mossovi ultimátum v podobě vrácení peněz, nebo smrt Mossovy manželky. Moss odmítá a hned volá své ženě, že se sejdou v motelu v El Pasu, kde si předají peníze a ona se s penězi ukryje, zatímco se Moss vypořádá s Chigurhem. Carla, manželka Mosse, volá o pomoc texaskému postaršímu šerifovi, Ed Tom Bellovi,

který celý případ řeší a je doslova zničen nadmírou kriminality ve svém okrese. Bell po rozhovoru s Carlou získává informace, kde se Moss nachází. Jenže zatímco Carla telefonuje, její matka nevědomky prozrazuje další skupině Mexičanů místo jejich setkání. Bell přijíždí pozdě. Moss je zabit Mexičany v motelu. Po ohledání místa se peníze nenajdou. Bellovi to vrtá hlavou a vrací se uprostřed noci do motelového pokoje, kde byl zabit Moss. Na dveřích vidí vyražený zámek jateční pistolí. To je stejný způsob, který mu prozradí, že na místě činu byl nebo stále je Chigurh. V pokoji se ale s Chigurhem nestřetává, akorát si všímá otevřené a prázdné ventilační šachty. S časovým odstupem si Bell stěžuje své manželce a vysvětluje strýcovi Ellisovi, že už je na svou práci starý a chce do penze, jeho argumenty vysvětlují název filmu, že tato země není pro starého šerifa. Chigurh se vrací za Carlou a zabije i jí. Při odjezdu ho ale také dohoní osud a náhodně do něho nabourá auto. Zraněný Chigurh se potácí ulicí a tím končí film.

Světelné a tonální řešení obrazu

U filmové adaptace, jakou je *No Country for Old Men*, bývá daleko podstatnější zprostředkovat vnitřní atmosféru, na které je kniha založena. Už ze samotného názvu filmu i knihy je patrné, co bude klíčovým prvkem. Dalo by se dokonce říci, že příběh je zde jakýmsi průvodcem nálady místa, kde se i samotná krajina stává charakterem. V tomto případě se stává obrazová koncepce stěžejní oproti například komediálnímu žánru, kde je často nakládáno s atmosférou a obrazovou formou konvenčně, bez abstraktní či symbolické podoby, aby divákovi neodváděla pozornost od základu, jímž často bývá herecká emoce podporující dialogy.

U tohoto filmu je prostředí zásadním prvkem v každém záběru, projevuje se silně, ale zas jen přesně do momentu, než začne dominovat děj.

Film otevírá nejprve voice-over šerifa Bella, kterého ztvárňuje Tommy Lee Jones. Vypráví o minulosti svého okresu a o svých předcích, kteří byli taktéž strážci zákona působící v této oblasti. Jeho rodilý texaský přízvuk napomáhá, aby se následující statické záběry krajiny v oblasti Marfa, v Texasu, staly charakterem samotným. Ze tmy nejprve vystupuje silueta zvrásněné pouštní krajiny do modrooranžového nebe. Rozptýlené světlo vycházejícího slunce, zatím schovaného za horizontem, vytváří plynulý gradient od téměř ambrového tónu po světlou oranžovou a přes znesycenou světle modrozelenou po tmavý odstín modré připomínající ultramarin. Tento záběr částečně předznamenává základní paletu tónů, které jsou poté obsaženy ve většině záběrů filmu. Kombinací teplých a studených tónů komplementárních barev žluté a modré vznikají harmonické kompoziční vztahy, které zde zastupují převažující procento všech scén. Vizuální forma je tedy očištěna za pomoci značné absence v zelené a červené oblasti barevných tónů. Následující záběry skokově ukazují postupující ráno od fáze civilního soumraku východu Slunce do úplného východu. Střídají se prostředí, kde je nejčastějším spojovacím prvkem rozdělení na dva až tři plány, a to dominantní, dynamické popředí s lokálním, bočním až zadním slunečním světlem, plasticita pouštních hor díky střídání světla a stínu, a pomalu mizící, světle modrý gradient do vysokých jasů oblohy. Nadcházející charakteristika obrazu při úplném rozednění je posazená do vyšších úrovní jasu, tzv. "high-key", vztaženo k prostředí vyprahlé pouště v tónech žluté, kde i nebe je v tomto případě v podobě desaturované světle žluté. Stíny a nižší střední úrovně jasu černé jsou často znesyceny modrozelenou. Vytváří se tak opět harmonizující kontrast mezi tóny v nižších až středních jasech a v jasech vyšších. Nejnižší úroveň černé je ovšem vždy desaturována, stejně tak i nejvyšší bílá, která se objevuje pouze v lescích povrchů. Velmi vysoké jasy při denních exteriérech či interiérech jsou téměř vždy znesyceny žlutou. Bratři Coenové tuto představu o pocitu vyprahlé a žhnoucí denní krajiny měli již ve scénáři a koncepčně s ní počítali, jak i Roger Deakins v rozhovoru pro Youtube kanál *Eyes On Cinema*⁴⁸ říká: *„Vše již bylo zachyceno ve scénáři. Ten pocit spalujícího světla. Trvali (bratři Coenové) na tom, aby denní exteriéry působily až jako vypálené. Cítil jsem to stejně. Chtěli jsme, aby byly noční exteriéry pravým opakem. Velmi podobně jsme to udělali ve Fargo. Ve Fargo jsme udělali tu věc, kdy byly denní zasněžené krajiny až zářivě bílé, ubíhaly do prázdnoty, jako bez viditelného horizontu. To mělo být protikladem k nočním zasněženým krajinám, kde jste neviděli nic jiného, než co osvítily například přední světla (u auta). A o to nám šlo svým způsobem i*

⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=YGCGE0OZ9cw>

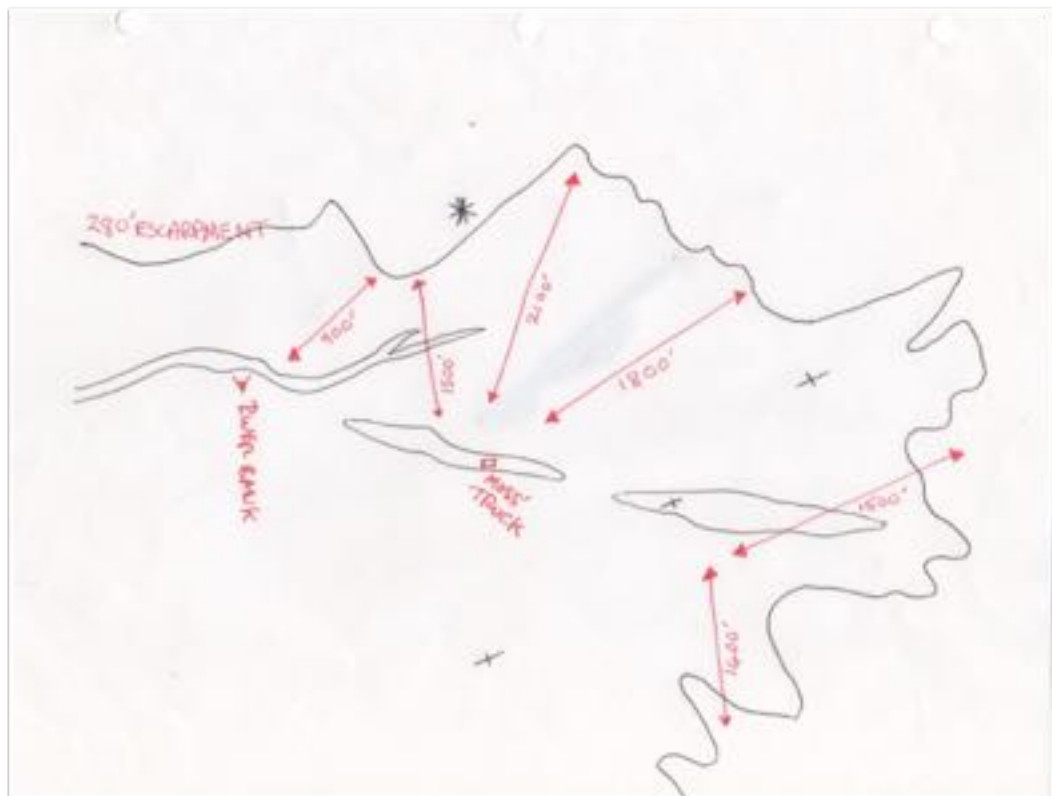
v No Country, dát do kontrastu to teplo za denního světla a tu temnotu interiérů, jako je ta scéna v boudě ke konci filmu. Chtěli jsme vytvořit ten pocit temného interiéru, a přitom pořád cítit to oslepující světlo z venku, ale zároveň v něm rozpoznávat detaily krajiny a do toho cítit to teplo...”

Noční exteriéry jsou oproti denním hodně kontrastní, s minimálním doplňkovým svícením. Příkladem mohou být scény, kde se Roger Deakins snaží koncepčně držet realističnosti světelných podmínek konkrétních lokací. Pomáhá si scénickými světly či světelnými efekty v obraze, které v mnoha případech využívá i jako hlavní zdroje expozičního osvětlení. Charakteristickou ukázkou je scéna noční atmosféry v pouštní krajině na již zmiňovaném místě činu nezdařeného drogového obchodu. Roger Deakins, jak uvádí na svém internetovém blogu [rogerdeakins.com](https://www.rogerdeakins.com)⁴⁹, měl z této scény velký strach a byla pro něj přímo skličující. Pro tento obraz byla vybrána lokace, která v rámci terénu nabízela v první řadě dostatečný výhled shora na celé údolí či pouštní pánev. Pro bratry Coeny byla taková dispozice velmi důležitá a trvali na tom. Potřebovali také, aby mohl Moss zastavit se svým autem na kopci uvnitř údolí. Pokračování celé akce se mělo dál odehrávat po klesajícím pouštním terénu, pro větší míru uvěřitelnosti, že by mohlo být poblíž rameno řeky či řeka celá. Ovšem kvůli nejrůznějším důvodům se scéna okolo řeky a v ní odehrávala na úplně oddělené lokaci. Pro Rogera Deakina to byl velmi komplikovaný úkol, jelikož šlo o tak velkou plochu za noční atmosféry. Jeho vizí a koncepcí bylo vytvořit dojem měsíčního světla, tedy měkký světelný charakter. Jak Roger Deakins zmiňuje na svém blogu, s podobnou světelnou koncepcí se již potýkal na jednom z předchozích filmů, True Grit. Ovšem vzhledem k velikosti této scény to byla větší výzva, konkrétně dosáhnout expozičního osvětlení na citlivost filmového materiálu, kterým byl Kodak Vision 2 500T, i v případě vysoce světelných objektivů Zeiss Master Prime Distagon 1.3. V té době měl Roger Deakins hlavně kvůli obrazovému charakteru oblíbenou sadu objektivů Cooke S4, jenže jejich nejnižší hodnota clonového čísla byla 2.0, a to mu v této scéně (vztaženo ke světelnosti objektivů) nestačilo. Další obtížností v provedení scény v noci byl přechod z noční do rozbřeskové atmosféry, jak to bylo popsáno ve scénáři, přesněji od momentu, kdy Mosse začne pronásledovat auto od místa činu k řece přes údolí v poušti.

⁴⁹ <https://www.rogerdeakins.com/ncfom-the-basin-at-night/>



celkový záběr z noční scény v údolí



rozměrový plán noční scény

Celková rozloha scény, jak je vidět na plánu, byla opravdu veliká. Protože šlo i o zobrazení krajiny jako charakteru, nebylo možné k celé světelné koncepci přistupovat pouze jako vytváření dostatečné hladiny expozičního osvětlení fyzických postav, upozadění druhého plánu či pozadí a zanechání jej tak s plynulým světelným přechodem do tmy. Základním řešením bylo využití strmého svahu okolo údolí. Díky svahu byl Roger Deakins schopen umístit světlo imitující měsíční svit do dostatečné výšky. Směr světelného svazku byl použit buď jako kontra, boční, ale jen minimálně jako přední světelná modulace. Roger Deakins si musel být naprosto jistý umístěním světla. Jak popisuje, přesun takového "setupu" osvětlovací techniky zabere alespoň dva dny. V tomto případě bylo velkou výhodou mít předem hotový storyboard, který mají bratři Coenové pokaždé ve zvyku vytvořit ještě před natáčením.



panorama fotografií lokace pouštní pánve s pozicí Musco Lighting světla; pohled zepředu a z boku

Hlavní světlo, které Roger Deakins použil pro noční scénu v poušti a mělo sloužit jako měsíční svit, nese název podle stejnojmenné americké firmy Musco Lighting. Tato firma se primárně v současnosti specializuje na výrobu a design osvětlení rozsáhlých sportovních ploch a velkých industriálních prostor. Jedno Musco světlo představovalo sestavu tvořenou z vysokého jeřábu, na jehož vrcholu byla konstrukce pro sadu šestnácti šestikilowattových HMI světel, tedy jejich celkový výkon se rovnal 96KW. Výběr Musco světla pro tuto scénu vznikl z předešlé zkušenosti natáčení nočních scén v jednom z předchozích filmů, filmu *Thunderheart*. Kvůli možné pouštní erozi nejdříve nebylo jisté, zda-li bude možné tak mohutné jednotky dopravit na místo, postavit je přímo na okraj svahu a dostat povolení je použít. Naštěstí byl povrch dostatečně pevný a rovný na převoz a instalaci Musco světel. Původní plán byl použít tři Musco jednotky. Ekvivalentem by bylo dvacetčtyři dvanáctikilowattových HMI světel na složité konstrukci. V tomto případě by ale nastal problém s mnohem větší časovou náročností přípravy a manipulací takového počtu světel. Časový plán to navíc neumožňoval a Roger Deakins by nebyl kvůli složitosti konstrukce dostatečně flexibilní během samotného natáčení, i kdyby měl k dispozici o mnoho víc lidí v týmu osvětlovačů. Naopak u varianty s Musco jednotkami je již vše rovnou nainstalované na 30,5m dlouhém rameni jeřábu a každé světlo zvlášť je možné pozičně nastavit, zaostřit či rozostřit zdroj pro změnu kvality světla, a to vše lze přizpůsobit ze země pomocí dálkového ovládání. Celková hodnota zapůjčení a instalace tří Musco světel je sice velmi vysoká, ovšem v té době v porovnání s jakoukoliv jinou alternativou v poměru ceny, času instalování, odinstalování, flexibility a počtu zapojených lidí do týmu osvětlovačů se varianta s Musco světly jevila jako ideální. Dalším faktorem ovlivňujícím průběh natáčení, které Roger Deakins bral v úvahu, byl velký počet záběrů za krátkou noční směnu kvůli krátkým nocím uprostřed letních měsíců. Kvůli ceně a dostupnosti bylo množství Musco světel omezeno na dvě jednotky. Noc před natáčením, kdy probíhala zkouška a instalace světel, "pre light night", si Roger Deakins pomocí jasoměru potvrdil, že by opravdu býval potřeboval tři jednotky. Nechal tedy nainstalovat několik dalších HMI Par světel, ale celková intenzita pod svahem se téměř nezměnila. Při natáčení si pomáhal velkými odraznými plochami, kterými "obaloval" (tzv. "wrap around") světlem tváře či celé postavy herců. Někdy pro změkčení kvality světla v detailu ještě přidával do odrazu 400W Joker zdroj.



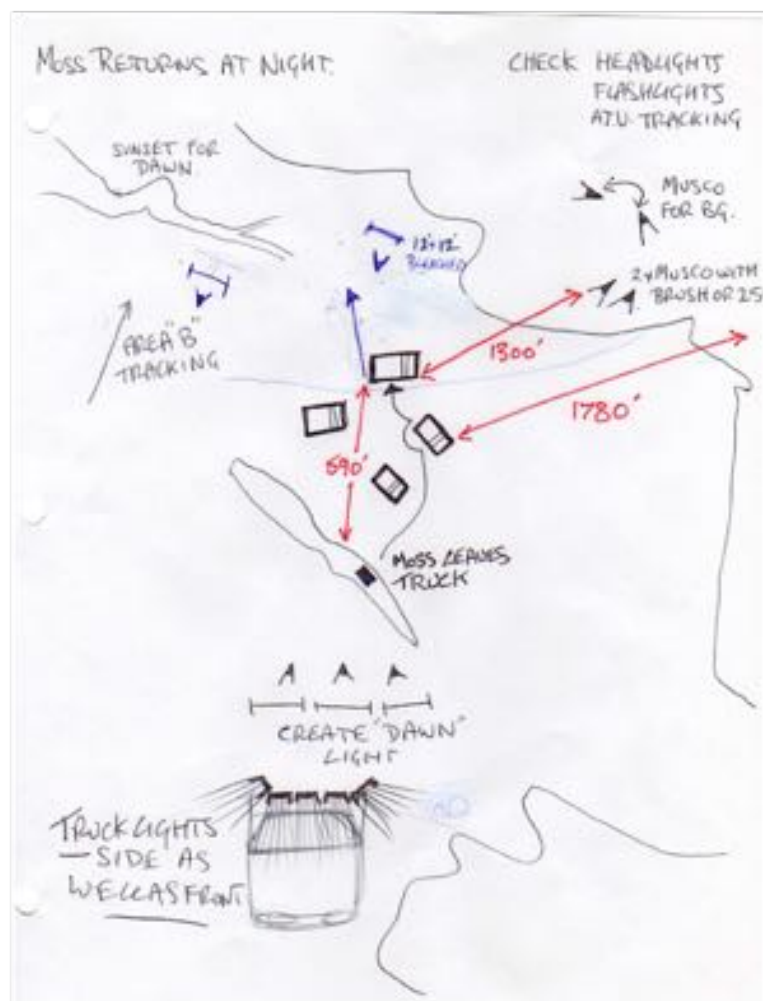
Chigurh na místě činu v údolí, boční svícení



siluety aut na kopci ve "svítání"

Pro vytvoření siluetového efektu, který měl imitovat světlo rozbřesku, a tím upoutat divákovu pozornost na zaparkované auto Mosse na kopci a na příjezd druhého auta s pronásledovateli, použil Roger Deakins se svým týmem sedm dvanáctikilowattových HMI světel schovaných z druhé strany, těsně pod horizontem kopce. Světelný svazek pak namířil do nebe. Nežádoucí spodní a boční rozptýlené světlo nechal vykrýt dlouhým pruhem dyftýnu, bavlnářskou tmavou tkaninou účinně pohlcující světlo. Prachové částice ve vzduchu uprostřed pouště vytvořily přirozený, světelný gradient ubíhající do nebe. Roger Deakins měl ještě nápad tento efekt podpořit umělým kouřem, který rozptýlil, ovšem výsledek nevypadal přirozeně. Byl moc výrazný a patrný. Vrátil se k původní verzi bez použití kouře. Celková dekupáž a záběrování se přizpůsobilo tak, aby skutečný úsvit byl ze stejného místa jako ten uměle vytvořený. Bohužel bylo za skutečného úsvitu při natáčení velmi oblačno. V důsledku zatažené oblohy se podle Rogera Deakinse nepovedlo dostatečně věrně propojit umělý gradient s reálným rozbřeskem. „Tak to prostě je!“ píše Roger Deakins na svém blogu.⁵⁰

⁵⁰ <https://www.rogerdeakins.com/ncfom-the-basin-at-night/>



původní plán jednotlivých scén se světelnými diagramy

Na tomto plánu je vidět schéma předchozí varianty umělého rozbřesku. HMI světla za kopcem jsou zde zakreslena jako varianta pro odrazení jejich světelných svazků o odrazné plochy. To by možná v případě umělého kouře fungovalo, ale jakmile vznikla varianta nechat osvitit pouze prach ve vzduchu, světla se použila napřímo.



návrat šerifa do motelového pokoje, pohled od otevřených dveří

Na této scéně je opět vidět promyšlenost a efektivita od samého začátku. Ve filmu jde o okamžik, kdy se šerif Bell vrací zpět do motelového pokoje zkontrolovat přítomnost Chigurha. Z emočního hlediska se jedná o napínavou scénu plnou silného pocitu nejistoty, zda-li šerif nepadne do přímého střetu s psychopatickým masovým vrahem. Aby se tento pocit umocnil, hlavním a jediným zdrojem světla jsou scénicky použitá přední světla policejního auta. S autem totiž šerif zastaví hned před dveře motelového pokoje. Tím Roger Deakins naplňuje hned několik funkcí zároveň. Přítomnost šerifa ve dveřích s pohledem do místnosti přirozeně propojuje promítnutý dvojitý stín šerifovy postavy na stěně a stín policejní pásky natažené před vchodem. Stín pásky se hýbe ve větru. Divák je tím vtážen do dramatického filmového času a pocit reality se tím umocňuje. Při protipohledovém záběru na reakci šerifa stojícího ve dveřích dostává postava přirozenou konturu protisvětlem od předních světel policejního auta. Následně šerif překračuje zaschlou krvavou skvrnu na koberci. I zde je plasticita koberce a skvrna podpořena scénicky jen od předních světel auta. Šerif jde dál do místnosti, poprvé rozsvěcuje druhý světelný zdroj, jímž je teplé koupelňové žárovkové světlo. Po zjištění, že je v pokoji sám a okno v koupelně je zamčené zevnitř, sedá si vyčerpaně na postel. V pohledu od dveří světlo od koupelny umocnilo hloubku prostoru za pomoci tonálního rozdílu, pomohlo také oddělit protisvětlem postavu od pozadí a vytvořit siluetu. Protipohled směrem od koupelny na zbědovaného šerifa je ještě více umocněn. Jelikož se teplota chromatičnosti koupelňového světla a světel u auta liší, přirozeně tak odděluje polodetail šerifa od průhledu a zbytku místnosti. I když je v tomto případě šerif nasvícen téměř zepředu, estetický účinek a hloubku prostoru to díky tonálnímu kontrastu nenarušuje. Toto se dá označit za učebnicový příklad jednoduchosti, které předchází velmi promyšlená příprava a světelná koncepce.



pohled od koupelny na sedícího šerifa

Technicky byl efekt předních světel u auta, jak Roger Deakins uvádí na svém blogu, podpořen dvěma 650W Tweenie světly od americké firmy Mole-Richardson a všechna další scénická světla v místnosti byla předem nainstalována pro natáčení. Dodnes jsou prý ponechána v motelovém pokoji.⁵¹

⁵¹ <https://www.rogerdeakins.com/lighting-2/no-country-motel-crime-scene/>



Blade Runner 2049

rok výroby - 2017

režie - Denis Villeneuve

technické parametry

kamera - Arri Alexa Mini, Arri Alexa Plus, Arri Alexa XT Studio

objektivy - Zeiss Master Prime

poměr stran - 2.39:1, 1.90:1 (IMAX)

formát - ARRIRAW open gate⁵²

⁵² https://www.imdb.com/title/tt1856101/technical?ref_=tt_dt_spec

Neo noirové science fiction *Blade Runner 2049* jako pokračování ikonického filmu *Blade Runner* z roku 1982 režiséra Ridleyho Scotta je již třetí spoluprací Rogera Deakinse a Denise Villeneuvea. Pro Deakinse film znamenal obdržení první Ceny Akademie po třinácti předchozích nominacích. *Blade Runner 2049* získal také Cenu Akademie za vizuální efekty a byl ještě nominován v kategoriích zvukový střih, zvukový mix a scénografie. V dalších 159 nominacích a 97 cenách převažuje nad všemi ostatními profesemi kamera, vizuální efekty a scénografie. Je to další ze snímků, za který Deakins obdržel již čtvrtou cenu American Society of Cinematographers za neobyčejný přínos hlavní kamery ve filmové tvorbě. Výčet cen z mého pohledu v malém nastiňuje hodnoty formální propracovanosti dané velmi dlouhými přípravami, soudržností jednotlivých profesí a jisté geniality obrazové koncepce obecně. Denis Villeneuve Rogera přizval již od samého začátku příprav, aby společnými silami nastolili vizuální jazyk celého snímku. Tato fáze probíhala několik týdnů v hotelovém pokoji v Montréálu, kde Denis dokončoval svůj předchozí film. Společně zde se storyboardovým umělcem a občas i s filmovým architektem, Denisem Gassnerem, postupně budovali koncepci smyšlené budoucnosti. Hlavním klíčem koncepce, který si vytyčili, bylo implementovat do konceptu skutečné prvky, které jsou běžně k vidění v současnosti, s prvky analogové doby původního filmu *Blade Runner* z roku 1982 a to vše dohromady poupravit se zachováním principů původních funkcí.



solární farmy, úvodní záběry

Začátek filmu je tvořen montáží monochromatických panoramat z fiktivní budoucnosti. Vidíme solární farmy, téměř nekonečné plochy tvořené skleníky a tmavou plochu se sopečným prachem. Vše je zalito do šedivého oparu. Střední tóny obrazu znesycují odstíny modrozelené. Všechny tyto záběry, tzv. plates (základní záběr, často používaný pro pozadí, bez hlavního objektu, na který se později vrství další obrazové elementy) jsou točeny na reálných scenériích. Solární farmy jsou zduplikovanou farmou v Kalifornii, kombinované s exteriéry natočených skleníků ve Španělsku a sopečné půdy na Islandu. Do těchto záběrů je prostříhaný interiér z kabiny letounu Spinner se spící hlavní postavou, blade runnerem K. Spinner byl natočený v ateliéru proti šedému pozadí a blue screenu.



farma Sappera Mortona

Strážník K přilétá na odlehlou farmu jistého Sappera Mortona, zběhlého starého replikanta, který měl být podle regulí dávno vyřazen čili usmrcen. Tato lokace byla postavena na ateliérovém pozemku, tzv. backlotu, ve studiích v Budapešti, kde se také natáčela většina dalších scén. Záměr byl natáčet všechny exteriérové lokace pod mrakem. Aby toho mohli efektivně docílit, chtěli mít tyto lokace k dispozici během celého natáčení pro udržení řádu celého natáčecího plánu a mohli se tak lépe přizpůsobovat změnám počasí. Úvodní scéna perfektně nastavuje barevnou a tonální paletu celého filmu. Akcenty znesycené žluté a oranžové jsou rovněž zastoupené. Kde to do zadního plánu bylo možné, tak byl natažen green screen pro pozdější, jednodušší rozšíření okolní krajiny, která byla natočena na Islandu a dodána do obrazu v postprodukcí.



interiér domu Sappera Mortona

Sapper, starý replikant, vchází dovnitř, kde na něho čeká strážník K. Interiér byl nakonec postaven v přilehlém ateliéru poblíž backlotu. Původní nápady byly nechat interiér postavit přímo na backlotu a mít tak průhled okny do exteriéru. Takový průhled by pro Rogera akorát vytvořil více škody než užitku. V ateliéru měl Deakins efektivnější prostředí. Mohl lépe kontrolovat světlo procházející do interiéru. Interiér chtěl ponechat temný, bez scénických svítidel a nechtěl ani přidávat žádná filmová světla přímo do interiéru. Nepotřeboval mít vzhledem k předchozí exteriérové zatažené scéně mít čitelné detaily za okny, proto jednoduše obestavěl celou stavbu odraznými deskami. V předchozím plánu, který Roger dostal od art departmentu (filmové výpravy) byly zakresleny pouze dvě okna, aby se stavba shodovala s exteriérem. Roger požádal o víc oken, které nechal začlenit do konkrétních míst. S Villeneuvevem měli totiž velmi detailní storyboard. Podle něho si Roger mohl přidanými okny na specifických místech pomoci, aby se herecká akce odehrála více v siluetách a celkový dojem z interiéru působil o to dramatičtěji. Skla oken byla záměrně upravena, aby vypadala špinavě a získala tak texturu oproti pouze vysokým jasům bez informace. Pro Rogera by varianta vidět něco za okny byla zbytečně komplikovaná a rušivá.⁵³

⁵³ <https://www.rogerdeakins.com/lal-br-sappers-farm/>



Sapper a K v polocelku

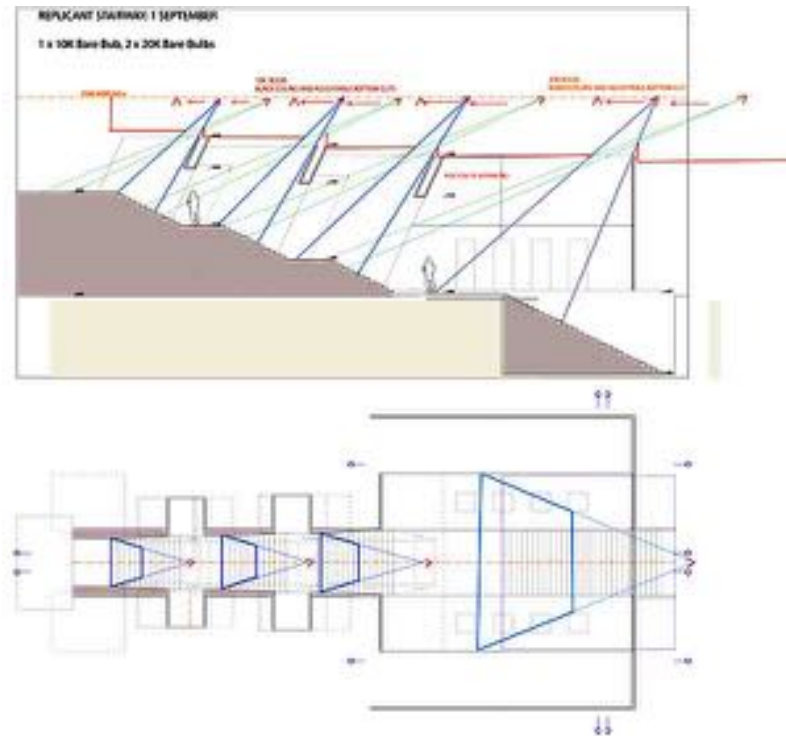
Denní práce této scény podle Deakinse vypadaly téměř totožně jako finální vzhled. V DI se akorát upravil kontrast, zatáhly stíny a snížil jas oken, aby více vynikla textura na skle. Podle Rogera je nasvícení tohoto interiéru nejpovedenějším vzhledem z celého filmu. Deakinsovi se líbí míra minimalistického svícení, která naopak velkou měrou přispívá k výslednému dojmu ze scény. Poněkud obtížné pro něj akorát bylo vytvářet atmosféru měkkého, odraženého světla a zároveň natáčet přímo proti oknům.



schodiště s replikanty v budově Wallace

Roger měl myšlenku pohyblivého světla, které by imitovalo umělý sluneční svit. Protože se ale jedná o velmi rozsáhlé a monumentální schodiště, první otázkou bylo, jak vytvořit pocit jednoho zdroje světla. Bohužel žádný ateliér neměl dostatečnou výšku na to, aby takový efekt zrealizoval na tak rozsáhlé ploše. Jediným řešením se stal strop se skupinou mezer, skrz které pronikalo ostré světlo z jednotlivým světelných zdrojů. Rozmístění zdrojů a mezer ve stropě muselo být s takovým odstupem, aby nevznikaly dvojité stíny. Po analýze nad plány dekorace se rozhodlo v rámci lepšího kontrolování světelné kvality, pohybu světla a velikosti jednotlivých mezer, že bude efektivnější, když kamera strop nikdy neuvidí než mít strop napevno postavený. Konkrétní zdroje, které Rogerův gaffer za americkou část štábu, Bill O'Leary, použil, byl jeden 24kW a tři 10kW HMI výbojky z lamp Skypan od firmy Mole-Richardson. O'Leary použil ze Skypanů jen objímky, které byly uchycené na trubku navařenou na pohyblivé dolly. Samotná trubka pak sahala do největší možné výšky, kterou ateliér dovolil. Největší prostor schodiště, kde jsou vystaveni replikanti ve skleněných vitrínách, zasvítit samotnou již zmiňovanou 24kW HMI výbojkou. Tři další 10kW HMI výbojky byly použity na osvětlení horní části schodiště. Každý zdroj byl zvlášť uchycen na pohyblivé konstrukci a dolly, které se ručně pohybovaly po jedné hlavní koleji. Protože se jednalo o velmi krátkou scénu, realizace sofistikované dráhy řízené počítačem by byla přehnaná. Jako zásadní byla koordinace lidského pohybu a dolly. Bylo zapotřebí koordinovat pohyb čtyř zdrojů, aby to působilo jako jeden souvislý zdroj. „*Jakmile se tato scéna natočila, tak se každému z nás, tedy Billymu, našemu maďarskému gafferovi Kristianovi a mně, už trochu lépe dýchalo. Ale to byste podle mě mohli říct o každé scéně!*“ vzpomíná Deakins.⁵⁴

⁵⁴ <https://www.rogerdeakins.com/lal-br-replicant-stairway/>



světelný plán schodiště s replikanty



blíže záběr na schodiště s replikanty v budově Wallace



scéna s havarovaným Spinnerem u "mořské přehrady"

Blade runner Deckart je transportován k výsledku a pravděpodobnému mučení. Strážník K za letu sestřelí posily a znemožní řízení letounu, ve kterém Deckart sedí. Letoun posléze padá do rozbouřeného pobřeží a sveze se po spodním okraji betonové přehrady. Strážník K se snaží vysvobodit Deckarta a zneškodnit replikantku Luv, která s K svádí nelítostný souboj.

Tato scéna se měla natáčet ve velkých vodních nádržích studií na Maltě. Nakonec by to logisticky znamenalo obtížné přesuny všech z Budapešti a ztížení fází příprav. Produkce se tedy rozhodla natočit celou scénu právě v Budapešti. Pro efektivnější průběh nechali postavit čtvercovou vodní nádrž o velikosti 45 metrů přímo na backlotu studií v Budapešti. Ovšem i přesto, kolik zastavěného prostoru to ve skutečnosti znamenalo, to bylo pro takovou scénu celkem malé. Do celého prostoru vodní nádrže se totiž musela vejít veškerá efektová technika, mohutné konstrukce včetně výklopných nádrží na vodu, jeřáby s obrovskými barely, které vytvářely vlnobití, nebo i masivní jeřáb, který měl za úkol držet hrací letoun pro kontrolované potápění.



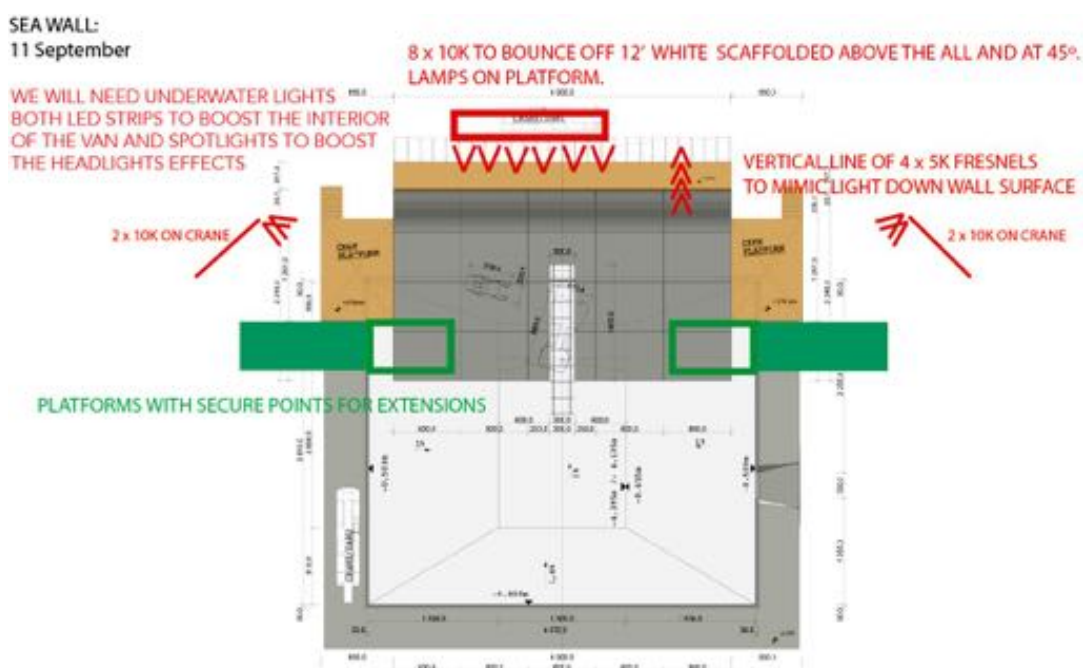
poslední souboj K a Luv u havarovaného letounu



vodní nádrž s efektovou technikou v akci⁵⁵

Roger se rozhodl, že bude celou scénu u letounů svítit pouze za pomoci scénických světel přidělaných na obou vozidlech. Shledával to jako praktičtější a kreativnější variantu, než kdyby například svítil velkými zdroji ve snaze vytvářet měsíční svit či něco podobného. Denis toto rozhodnutí velmi podporoval a uvědomoval si, že bude nutné akci ve scéně upravit vzhledem ke světelným limitacím. I přesto byla pro Rogera veliká výzva vymyslet to tak, aby rozzáběrování a pozice kamer fungovaly a zároveň bylo vše potřebné patřičně vidět. Havarovaný letoun měl LED jednotku zabudovanou v transparentním stropě. Letoun se měl ke konci scény kompletně potopit, proto byla veškerá světelná technika vodotěsná. Do jednotky byla zabudována dálková tlumivka, která kontrolovala intenzitu, blikání a teplotu chromatičnosti. Šlo také selektivně tlumit intenzitu osvětlení v určitých oblastech interiéru pro případnou potřebu k získání požadovaného světelného poměru. Efekt blikání se uplatnil při imitaci pádu letounu a změna teploty chromatičnosti ze zářivé teplé do ostré studené zas při imitaci přepnutí do pohotovostního režimu. Tato světelná změna byla pro Rogera klíčová, aby se z osvětlení letounu stal dostatečný a hlavní světelný zdroj. Zatěžkávací moment natáčení přišel právě v situaci, kdy se měl letoun postupně potápět. Touto akcí se totiž vytratil podstatný světelný zdroj ze scény a zůstaly k nasvícení pouze světlomety Spinnera strážníka K. Roger se proto rozhodl přidělat spotová světla s elektronicky řízenými hlavami na dva nezávislé jeřáby, aby mohl flexibilně podpořit scénické svícení. Ocenil to zejména ve fázi scény, kdy Deckart s K plavou do bezpečí.

⁵⁵ <https://www.rogerdeakins.com/bladerunner-2049-the-sea-wall/>



původní zasvěcovací plán "mořské přehrady"

Rogerova představa zasvěcení scény přehrady původně vypadala, jak ukazuje tento zasvěcovací plán. Kompletně nechal odstranit osm 10KW zdrojů z horní platformy, jejichž světlo mělo být odraženo téměř čtyřmetrovou bílou deskou. Vyměnil taktéž 10KW zdroje z bočních jeřábů za již zmiňované tzv. "bad boy" spotové zdroje s elektronickými hlavami. Pro natáčení exteriéru používal platformy po bocích nádrže, na kterých byl teleskopický kamerový jeřáb s dálkově ovládanou hlavou. Uvnitř hracího letounu pak využil kompaktnosti kamery Alexa Mini. Ta byla v podvodním housingu na dálkově ovládané hlavě HydroHead⁵⁶, která byla přidělaná na teleskopickém stativu typu bazooka.

Veškeré výše popsané scény, i když se jedná o zcela odlišná prostředí, ukazují z mého pohledu absolutní jednotu tonální i světelné koncepce. Rafinované využití modrozelených gradientů v protikladu se žlutooranžovými tóny téměř v každé scéně a jejich rozmístění na ploše obrazu vzhledem k vyvážení kompozice skvěle dotváří celistvost pojetí vnitřního světa tohoto filmu.

⁵⁶ <https://hydroflex.com/portfolio/hydrohead/>



1917

rok výroby - 2019

režie - Sam Mendes

technické parametry

kamera - Arri Alexa Mini LF

objektivy - Arri Signature Prime

poměr stran - 2.39:1, 1.90:1 (IMAX)

formát - ARRIRAW (4.5K) Open Gate⁵⁷

⁵⁷ https://www.imdb.com/title/tt8579674/technical?ref_=tt_dt_spec

Film *Sama Mendese 1917* je primárně založen na příběhu Samova dědečka a veterána První světové války, Alfreda Mendese, kterému je taktéž film věnován. Děj sleduje dva mladé britské vojáky vyslané za účelem doručit naléhavou zprávu. Tato zpráva má zastavit útok, který je předem odsouzený k neúspěchu a žene 1600 britských vojáků do pasti německé armády. Příběh se odehrává během jednoho dne, noci a brzkého rána na Západní frontě v severní části Francie. Pro mladé vojáky Schofielda a Blakea je to téměř nespílitelná mise. Během několika zbývajících hodin do dalšího rána, kdy má vypuknout bitva, se musí tito dva mladí vojáci dostat přes trnitou cestu plnou nástrah a přímého nebezpečí. Nejdříve jdou tzv. zemí nikoho až do opuštěných německých zákopů a poté skrz německé bunkry, kde vybuchne nastražená past a málem zabije Schofielda. Blake ho zachraňuje, oba utíkají pryč z opuštěného bunkru. Později se ocitají u opuštěného statku, kde jsou svědky letecké bitvy, jež končí sestřelením německého letadla. Letadlo shodou náhod havaruje přímo do rozpadlé stodoly statku. Schofield i Blake se instinktivně snaží zachránit německého pilota z havarovaného hořícího letadla. Schofield se snaží napumpovat vodu ze studni, aby pilota uhasil. Mezitím pilot bodne Blakea do břicha a Blake je na místě mrtev. Schofield je odteď na úkol doručení zprávy sám. U statku se střetává s britským konvojem, díky kterému je převezen ke zničenému mostu, který vede přes kanál a je poblíž trosek, které zbyly z vesnice Écoust-Saint-Mein. Schofield musí sám překonat kanál přes rozpadlý most. Dostává se přitom do přímé palby německého odstřelovače, kterého následně střelí. Schofield pokračuje do horního patra budovy, kde je postřelený odstřelovač. Oba na sebe naráz vystřelí. Schofield dává smrtící ránu a zároveň je trefen do helmy. Schofield padá v důsledku rány ze schodů a náraz ho omračuje. Z omráčení se probouzí v noci a postupně objevuje zbytky vesnice, v jejíž středu je zapálený kostel. Nad vesnicí jsou vystřeleny světlice. Schofield je odhalen a snaží se pod palbou uniknout před pronásledováním. Schovává se ve sklepech, kde objeví mladou vyděšenou Francouzku s nemluvnětem. Nechá si ošetřit ránu z pádu ze schodů a navzdory žádosti mladé dívky, aby nikam nechodil, zcela vyčerpan pokračuje v plnění úkolu, protože podle zvuku úderů zvonů zjišťuje, že je ráno a dochází mu čas. Znovu po rvačce a přestřelce je Schofield pronásledován Němci a uniká skokem do řeky. Je stržen vodopádem. Po chvíli bezvládného plutí po řece se dostává na břeh. Poblíž v lese nachází část armády, rotu, která má být poslední vlnou onoho útoku na německou obranu. Schofield, totálně vyčerpan, se snaží dostat skrz zaplněné zákopy britských vojáků do velícího bunkru, kde má předat zprávu plukovníkovi Mackenziemu. V polovině snažení dostat se skrz přeplněný zákop Schofield zjišťuje, že nestíhá doručit zprávu včas, a proto heroicky vylézá ze zákopu a běží za plného útoku pěchoty až do bunkru, kde je plukovník. Po napínavém rozhovoru a přečtení zprávy Mackenzie neochotně útok odvolává. Schofield je totálně vyčerpan celou situací. Nachází bratra svého parťáka Blakea, Josepha, a sděluje mu, že byl jeho bratr na misi zabit. Poté, co mu sklíčený Joseph poděkuje, Schofield si vyčerpaním sedá ke stromu a dívá se na fotografie své ženy a dětí.

Mendesovi se jevila jako nejvhodnější forma vyprávění tohoto příběhu, aby film působil, s výjimkou jednoho momentu stříhu po pádu Schofielda ze schodů, jako jeden nepřetržitý záběr. Toto sdělení o koncepci bez stříhání bylo napsáno na přední stránce samotného scénáře k filmu *1917*. Roger Deakins si nejprve po přečtení této instrukce myslel, že jde o nějakou chybu či trik pro upoutání pozornosti. Sam Mendes tento krok k vytvoření dojmu jednoho záběru vysvětluje jako snahu o navození pocitu, že se celá akce odehrává v reálném čase s divákem, aby se cítil o to více součástí situace a prožíval tak každý okamžik s hlavními postavami. Mendes se částečně inspiroval moderními počítačovými

hrami ovládanými z pohledu třetí osoby jako je například *Red Dead Redemption 2*⁵⁸. Koukal se totiž na své děti při hraní takových her a fascinovala ho jejich zanícenost. Roger Deakins s touto koncepcí tzv. "oner"⁵⁹ formou natáčení souhlasil. Deakins a Mendes se domluvili, že ještě předtím, než se začnou zabývat technickým provedením tohoto kontinuálního vyprávění, musí vymyslet, co vlastně chtějí vidět a jak má koncepce záběrování působit. Fáze příprav trvala celkem 9 měsíců. Roger se okolo září roku 2018 nejprve přidal ke konzultacím nad předběžným storyboardem a až od začátku listopadu byl přítomen u příprav naplno. Natáčet se začalo začátkem dubna 2019. Natáčelo se 64 dní, ze kterých se asi 3 dny podle Deakina nedalo natáčet kvůli počasí. Velkou část fáze příprav Roger se Samem, hlavní hereckou dvojicí a filmovým architektem, Dennisem Gassnerem, vymýšleli, jak má přesně vypadat celková stavba na všech lokacích. Postupovali tak, že si podle timingu herecké akce a požadavků pro patřičné záběrování doslova vytyčovali za pomoci kolíků a provazů na holé zemi vzdálenosti a velikosti jednotlivých úseků v terénu jednotlivých lokací. Podle vzdáleností se teprve pak postavil zbytek staveb, jako bylo například hloubení velmi rozsáhlých zákopů nebo stavba trosek vesnice.

⁵⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Red_Dead_Redemption_2

⁵⁹ "oner" je označení v angličtině pro kontinuálně vyobrazený děj, který ovšem nemusí být nutně natočený v jednom záběru, ale měl by tak působit

Řešení pohybu kamery

Zprvu měl Roger ze Sama pocit, že si průběh a způsob natáčení filmu *1917* představuje jako jejich první film *Jarhead*, který Roger téměř celý natočil kamerou z ruky při hereckých improvizacích. Postupně však při přípravách a důkladných konzultacích s hlavním gripem, "key grip", Gary Hymnsem, zjistili, že bude zapotřebí velké množství pohybové a stabilizační kamerové techniky k docílení jejich představ. Roger chtěl, aby pohyb kamery působil velmi sebejistě, pevně (podobně jako kamerová jízda) a vyloženě vedl příběh kupředu. Nechtěl v pohybu cítit lidský element. Podle něho z pohybové techniky vyzkoušeli téměř všechno. Pro sekvence v zákopech přemýšleli nejprve o využití kamerové lanovky s rigem kontrolovaným na dálku. Na Rogera ten pohyb působil až moc vzdáleně a odtrženě od herců. Otestovali také stabilizovaný rig, který se použil místo batohu, jenže i ten byl částečně limitující v určitých úhlech při záběrování. Nakonec Rogerův steadicam operator, Pete Cavaciuti, přišel s nápadem vytvořit jednoduchý rig na upevnění stabilizační hlavy *Stabileye*⁶⁰, která byla pro tento způsob natáčení ideální pro své parametry a schopnosti. Tato stabilizační hlava totiž váží pouhé 3,5 kg, svou velikostí je velmi kompaktní a dokázala bez problému unést digitální kameru *Arri Alexu Mini LF*⁶¹ s objektivem z *Arri Signature Prime*⁶² řady. Pete v době příprav spolupracoval s firmou *Optical Support*⁶³, která se primárně zabývá stabilizační kamerovou technikou, jejím půjčováním a servisem. Společnými silami Pete s touto firmou přišel na jednoduchou sestavu na způsob steadicamového ramene s připevněnou tyčí, tzv. *Dragonfly* sestava, ke které šla právě přidělat *Stabileye*. Operator s tímto rigem dokázal v zákopu doslova běžet s kamerou natočenou dozadu. Díky tomu a dalším možnostem si mohli nakonec dovolit delší záběry, než si tvůrci původně představovali. Jako další stabilizační systém se využíval *Arri Trinity*, který obsluhoval Charlie Rizek (Trinity operator, který nikdy předtím nepracoval na celovečerním filmu a podle Deakinse byla jeho práce vynikající). Tento systém má jedinečnou výhodu mimo jiné ve zvedání kamery nahoru a dolu o více jak 180 cm s maximální stabilizací. Pro Rogera se výsledný pocit z pohybu podobal kamerové jízdě.⁶⁴ Nejvíce pohybu s kamerou ve filmu bylo za pomoci mnohostranného využití sestavy *Stabileye*, kterou nosili dva gripáci najednou, hlavní grip, Gary, a A-camera grip, Malcolm. Tuto sestavu pak dokázali plynule nasadit na teleskopické jeřáby *Technocrane*⁶⁵ a lanovku (použila se na pár místech, např. při scéně s překonáváním rozpadlého mostu). Používaly se jeřáby s 15 a 6 metrů dlouhým ramenem se stabilizační hlavou *Libra head*⁶⁶. Šestimetrové rameno bylo umístěno na velkém vozidle. Hlavu *Libra head* umístili i na motorku či menší elektrické vozidlo pro provedení některých rychlých sledovacích záběrů. Ve výjimečných případech, jakým byl například začátek

⁶⁰ <https://www.stabileye.com>

⁶¹ <https://www.arri.com/en/camera-systems/cameras/alex-mini-lf>

⁶² <https://www.arri.com/en/camera-systems/cine-lenses/arri-signature-prime-lenses>

⁶³ <https://opticalsupport.com>

⁶⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=vpCD67BEjiA>

⁶⁵ <https://www.supertechno.com/product>

⁶⁶ <https://camerarevolution.com/equipment/libra/>

filmu, bylo zapotřebí pro dosažení naprosto pevného a stabilně působícího pohybu použít rameno jib arm, ze kterého se následně odebral rig se *Stabileye*. Jib arm rameno nešlo nikam během záběru odstranit, proto muselo být vymazáno v postprodukci. V momentu, kdy byli tvůrci spokojeni s konkrétním jetím, odstranili ze scény hlavní herce, komparz a natočili si prázdnou scénu, pokud možno se stejným pohybem jako v označeném jetí, kterou použili jako "clean plate"⁶⁷.



Technocrane umístěný na vozidle při bojové akci⁶⁸

⁶⁷ "clean plate" je označení pro prázdný záběr scény ve stejné kompoziční, světelné a pohybové charakteristice obrazu jako je finální, použitý záběr ve filmu. Využívá se například k obrazovým úpravám nebo následnému skládání obrazu v postprodukci.

⁶⁸ <https://ascmag.com/articles/lives-under-siege-the-goldfinch-and-1917>

Světelné a tonální obrazové řešení

Deakins si u tohoto filmu uvědomoval mnoho zákonitostí, které mohou mimo jiné zásadně ovlivňovat průběh natáčení. V jeho případě to mohla být nepřízeň počasí, která by mohla rušit jednotu atmosféry v exteriérech při dlouhých, kontinuálně snímaných scénách. Roger ve své koncepci pro podpoření dramatické atmosféry exteriéru a estetickému účinku při dodržování kontinuity potřeboval zataženou oblohu. Avšak vzhledem k záznamům počasí ze stejného období předchozího roku nebyla údajně nad vybranými lokacemi naprosto žádná oblačnost. Deakins se proto velmi obával "nepřízně" počasí, která naštěstí nakonec nebyla zdaleka tak špatná jako minulý rok, protože se ve výsledku kvůli jasné obloze nemohlo točit pouze 3 dny z celého natáčení. V rámci dne pak při kratších fázích jasné oblohy dopilovávali koordinaci kamerových pohybů s choreografií herecké akce a jakmile přišel mrak, rychle se začalo natáčet. Tonalita celého filmu byla z velké části založená na exteriérových prvcích lokací. Byl to například specificky barevný tón jílovité hlíny v zákopech či vápencový podklad na bojišti. Určující byly také samozřejmě barevné tóny vojenských uniforem.



scéna v zákopech



scéna na bojišti

Co se světelné koncepce filmu *1917* týče, obecným základem bylo umožnit kameře se co možná nejefektivněji pohybovat v prostoru společně s hereckou akcí. To v praxi představovalo využití pouze scénických světel k zasnícení interiérových scén. Například scéna, kdy dvojice hlavních postav objevuje interiér německého bunkru, je celá zasnícena pouze scénickými dobovými svítilnami, kterým Roger společně se svým vrchním osvětlovačem, Johnem Higginsem, nechali vyměnit původní světelný zdroj za efektivnější a flexibilní LED zdroj. Světlo z tohoto zdroje svítilo skrz speciálně upravenou čočku s opískovanými okraji, aby vytvářelo požadovaný, specifický kužel světla, podle Rogera ani malý a ani zbytečně široký. Zhotovení takových světel trvalo 6 týdnů. Herecká dvojice v tomto případě zasnícovala podle Deakinsových instrukcí v průběhu scény kompletní hereckou akci v bunkru pouze za pomoci těchto dvou světelných zdrojů.



dvojice prohledává německý bunkr



útěk z bunkru

Za další příklad scénického svícení v tomto filmu se dá pokládat i využití světla ze světlic v útěkové scéně Schofielda uprostřed trosek vesnice. Rogerova představa byla vytvořit za pomoci pohyblivého světla ze světlic stínohry z jednotlivých rozpadlých zdí a až téměř snovou atmosféru. Aby byla barevná teplota světlic v dostatečném kontrastu s druhým světlem ve scéně, kterým byl hořící kostel, Deakins chtěl mít světlici jako jasně bílou oproti barevné teplotě plamenů. Supervisor speciálních efektů na filmu *1917*, Dominic Tuohy, vytvořil světlice se směsí, která byla ideální pro tento účel.⁶⁹ Světlice měla oproti standardním vojenským vyšší intenzitu vyzařovaného světla, ale zato vydržela hořet pouhých 22 vteřin. To nebyl v tomto případě žádný problém. Aby mohli dráhu světlic perfektně kontrolovat, pověsili světlice na čtyři vysoká ramena jeřábů, na kterých byla elektronicky navíjená ocelová lana. Nejdříve ozkoušeli dráhu a dopad světla ze světlic na scénu za pomoci zmenšeného modelu trosek vesnice a malých LED světýlek. Pak mohli přesně zadat rychlost navíjení lan a tím pádem i přesný pohyb reálných světlic přes scénu a následně vše opakovat.



trosky osvětlené světlicí, v druhém plánu hořící kostel

⁶⁹ <https://www.rogerdeakins.com/lighting-2/1917-flares/>

Jakousi hybridní světelnou koncepcí je již ověřená Deakinsova metoda, kdy je zdroj světla představujícího oheň v postprodukci překryt částmi reálného ohně. Tohoto triku už Roger využil ve filmu *Jarhead*⁷⁰ a *Skyfall*⁷¹ a z mého pohledu se velmi osvědčil. Ve filmu *1917* to je hořící kostel. Jeho světelný zdroj ve scéně tvořila největší světelná konstrukce, jakou kdy nechal Roger Deakins ve svých filmech postavit. Byla zhruba 15 metrů vysoká a 18 metrů široká. Sestávala se z 2000 světel. Intenzita jednotlivých světel byla elektronicky řízena, aby vytvářela věrný, světelný efekt ohně.



scéna s hořícím kostelem



světelná konstrukce představující hořící kostel

⁷⁰ <https://www.imdb.com/title/tt0418763/>

⁷¹ <https://www.imdb.com/title/tt1074638/>

Volba kamery a objektivu

Při hledání obrazové formy se Roger Deakins nechal částečně inspirovat dobovými fotografiemi První světové války. Mezi fotografiemi objevil výjev britských vojáků, kteří kopou zákop a jen jeden z nich se přímo kouká do objektivu. Podle Rogera ten pocit z jeho pohledu, kompozice a malá hloubka ostrosti této fotografie říkali vše. Deakins hledal alternativu, která by tyto aspekty technického provedení splňovala. Jednatel firmy *Arri*, Franz Kraus, Rogerovi zajistil celkem 3 prototypy Arri Alexa Mini LF na natáčení filmu *1917*. Deakins kameru patřičně otestoval a přišla mu velmi vhodná, protože splňovala veškeré technické parametry, které hledal, konkrétně větší obrazový formát a díky němu větší zorný úhel a menší hloubka ostrosti při stejném zaclonění objektivu jako např. u velikosti Super 35mm snímáče. Dalším aspektem bylo také malé, odlehčené, kompaktní tělo kamery vhodné pro stabilizační kamerové systémy.

Na natočení téměř celého filmu vzhledem k jeho koncepci kontinuálního snímání Roger použil objektiv s ohniskovou vzdáleností 40 mm. Scénu v bunkru a tunelu točil na 35 mm, aby umocnil klaustrofobický pocit a scénu v řece točil na 47 mm, protože chtěl mít méně čitelné pozadí. Interiéry zpravidla clonil okolo 2.4, exteriéry pak 4, někdy 5.6.

Shrnutí analýz

Výběr filmů (*1984*, *No Country for Old Men*, *Blade Runner 2049*, *1917*) které byly v této práci hlouběji analyzovány, jsem vybral ze třech základních důvodů. Zaprvé jsou to filmy čtyřech různých režisérů se čtyřmi různými postoji, zadruhé jsou to čtyři režiséři, se kterými Roger Deakins nejčastěji natáčel a za třetí jsou to z mého pohledu ať už umělecky či profesně zásadní filmy v Deakinově kariéře hlavního kameramana celovečerních filmů.

Kdybych měl osobně hledat podobnosti v užívání prostředků kameramana Rogera Deakinse obsažených v těchto filmech a porovnávat je, našel bych jeden pro mě zcela zásadní, kterým je potvrzení Rogerových výroků, že se přizpůsobuje látce, vždy upřednostní příběh nad estetizací obrazu a obrazovou exhibicí. V neposlední řadě se snaží vyplnit záměr a vizi režiséra. Další podobností by mohl být cit pro detail se světelnou i kompoziční harmonií obrazu a velmi promyšlené světelné koncepcí usnadňující práci režisérovi i hercům.

Závěr

Není pochyb o tom, že Roger Deakins zasvětil filmu a řemeslu kameramana celý život. Jeho rodinu mu tvoří milovaná manželka a zároveň jediná životní partnerka a jedinečná spolupracovnice při natáčení celovečerních filmů. Jak James Deakins ve vícero rozhovorech poznamenala, není dobré si při takto časově náročné práci pořizovat děti, pokud chcete být tak pracovně vytížení, jako jsou právě oni dva. Roger také několikrát opakoval, že mu jsou rodinou jeho manželka a nejbližší filmoví spolupracovníci, se kterými natáčí celovečerní filmy už několik desítek let.

Na závěr práce dávám krátké zamyšlení Rogera Deakinse, které v průběhu let stále opakuje a svůj postoj zřejmě nezmění.

"Většina mých poznámek končí větou 'Neexistují žádná pravidla'. Každý záběr a každý film je jiný. Neexistuje žádné dobře nebo špatně. Kameramanství je osobní; je to něco, co si musíte rozvinout sami a neexistuje k tomu žádná lehká cesta. Je to jenom otázka času stráveného po svém a onoho hledání. Nemůžete se to naučit od někoho jiného. Není to jen metoda. Ve skutečnosti je to méně o metodách a více o způsobu vidění."⁷²

⁷² American Cinematographer, leden 2011, strana 4

Seznam literatury a ostatních zdrojů

British Society of Cinematographers [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://bscine.com>

The American Society of Cinematographers [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://theasc.com>

Wikipedia [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: https://cs.wikipedia.org/wiki/Řád_britského_impéria

American Cinematographer, leden 2011, strana 65

American Cinematographer, leden 2011, strana 66

American Cinematographer, leden 2011, strana 68

IMDB: Internet Movie Database [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.imdb.com/title/tt0939525/>

IMDB: Internet Movie Database [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.imdb.com/title/tt0036606/>

American Cinematographer, leden 2011, strana 68

Macnab Geoffrey, Stairways to Heaven: Rebuilding the British Film Industry, Bloomsbury Publishing, 2018; ISBN 1786734095, 9781786734099; strana 211

Youtube [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.youtube.com/watch?v=j2hMZs40R2E>

American Cinematographer, leden 2011, strana 68

American Cinematographer, leden 2011, strana 69

American Cinematographer, leden 2011, strana 69

IMDB: Internet Movie Database [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: https://www.imdb.com/chart/top/?ref_=nv_mv_250

Youtube [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.youtube.com/watch?v=I7Pmpcg8tUk>

Youtube [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.youtube.com/watch?v=I7Pmpcg8tUk>

the digital intermediate guide [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <http://www.digital-intermediate.co.uk>

The American Society of Cinematographers [online].[cit. 2020-05-20]

Dostupný z WWW: https://theasc.com/ac_magazine/January2009/RevolutionaryRoad/page1.html

The American Society of Cinematographers [online]. [cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: https://theasc.com/ac_magazine/January2009/RevolutionaryRoad/page1.html

The American Society of Cinematographers [online]. [cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: https://theasc.com/ac_magazine/November2011/InTime/page1.html

The American Society of Cinematographers [online]. [cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: https://theasc.com/ac_magazine/November2011/InTime/page1.html

IMDB: Internet Movie Database [online]. [cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.imdb.com/title/tt0475290/>

IMDB: Internet Movie Database [online]. [cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.imdb.com/title/tt1392214/>

IMDB: Internet Movie Database [online]. [cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.imdb.com/title/tt1255953/>

IMDB: Internet Movie Database [online]. [cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.youtube.com/watch?v=OE-4fiFXHmM>

IMDB: Internet Movie Database [online]. [cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: https://www.imdb.com/title/tt1856101/?ref_=nm_filmg_dr_4

IMDB: Internet Movie Database [online]. [cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: https://www.imdb.com/title/tt8579674/?ref_=nm_filmg_cin_1

podcast, [online] Team Deakins, Beginnings, audio záznam, duben 2020

IMDB: Internet Movie Database [online]. [cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.imdb.com/title/tt0315983/>

The American Society of Cinematographers [online]. [cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: https://theasc.com/ac_magazine/January2011/RogerDeakinsASCBSC/page3.html

The American Society of Cinematographers [online]. [cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: https://theasc.com/ac_magazine/January2011/RogerDeakinsASCBSC/page3.html

ZEISS [online]. [cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.zeiss.com/consumer-products/int/cinematography/master-prime-lenses.html>

podcast, [online] Team Deakins, Working Together, audio záznam, duben 2020

American Cinematographer, leden 2011, strana 69

Roger A. Deakins, CBE, ASC, BSC [online]. [cit. 2020-05-20]

Dostupný z WWW: <https://www.rogerdeakins.com/film-talk/1984-technical-specs-bleach-bypass/>

podcast, [online].[cit. 2020-05-20], audio záznam,
Dostupný z WWW: <http://www.projectionboothpodcast.com/2017/05/special-report-nineteen-eighty-four-1984.html>

Miroslav Urban, Filmová laboratoř verze 2.0, skripta FAMU, Praha, 2006, strana 24

Youtube [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.youtube.com/watch?v=j2hMZs40R2E>

Miroslav Urban, Filmová laboratoř verze 2.0, skripta FAMU, Praha, 2006, strana 14

IMDB: Internet Movie Database [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: https://www.imdb.com/title/tt0477348/technical?ref_=ttfc_q1_6

Youtube [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.youtube.com/watch?v=YGCGE0OZ9cw>

Roger A. Deakins, CBE, ASC, BSC [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.rogerdeakins.com/ncfom-the-basin-at-night/>

Roger A. Deakins, CBE, ASC, BSC [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.rogerdeakins.com/ncfom-the-basin-at-night/>
Roger A. Deakins, CBE, ASC, BSC [online] <https://www.rogerdeakins.com/lighting-2/no-country-motel-crime-scene/>

IMDB: Internet Movie Database [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: https://www.imdb.com/title/tt1856101/technical?ref_=tt_dt_spec

Roger A. Deakins, CBE, ASC, BSC [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.rogerdeakins.com/lal-br-sappers-farm/>

Roger A. Deakins, CBE, ASC, BSC [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.rogerdeakins.com/lal-br-replicant-stairway/>

Roger A. Deakins, CBE, ASC, BSC [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.rogerdeakins.com/bladerunner-2049-the-sea-wall/>

HydroFlex [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://hydroflex.com/portfolio/hydrohead/>

IMDB: Internet Movie Database [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: https://www.imdb.com/title/tt8579674/technical?ref_=tt_dt_spec

Wikipedia [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: https://en.wikipedia.org/wiki/Red_Dead_Redemption_2

Stabileye [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.stabileye.com>

Arri [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.arri.com/en/camera-systems/cameras/alexamini-lf>

Arri [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.arri.com/en/camera-systems/cine-lenses/arri-signature-prime-lenses>

Optical Support [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://opticalsupport.com>

Youtube [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.youtube.com/watch?v=vpCD67BEjiA>

Supertechno [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.supertechno.com/product>

camera revolution [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://camerarevolution.com/equipment/libra/>

American Cinematographer [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://ascmag.com/articles/lives-under-siege-the-goldfinch-and-1917>

Roger A. Deakins, CBE, ASC, BSC [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.rogerdeakins.com/lighting-2/1917-flares/>

IMDB: Internet Movie Database [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.imdb.com/title/tt0418763/>

IMDB: Internet Movie Database [online].[cit. 2020-05-20]
Dostupný z WWW: <https://www.imdb.com/title/tt1074638/>

American Cinematographer, leden 2011, strana 4