

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Kamera

MAGISTERSKÁ PRÁCE

ČERNOBÍLÝ FILM 21. STOLETÍ

Zdena Sýkorová

Vedoucí práce: prof. MgA. Vladimír Smutný

Oponent práce: prof. MgA. Marek Jícha

Datum obhajoby: 25. září 2023

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, září 2023

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, television, Photography and New Media

Cinematography

MASTER THESIS

BLACK AND WHITE FILM OF THE 21ST CENTURY

Zdena Sýkorová

Thesis supervisor: prof. MgA. Vladimír Smutný

Opponent: prof. MgA. Marek Jícha

Defense date: 25th September 2023

Title assigned: MgA.

Prague, September 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

ČERNOBÍLÝ FILM 21. STOLETÍ

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

.....

V Praze, 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

♡ Děkuji svému vedoucímu práce, prof. Vladimírovi Smutnému za podnětné a inspirativní kameramanské semináře a projekce a odborné vedení této diplomové práce.

♡ Děkuji Lucii Klimeš a Zuzaně Zítkové za pečlivou jazykovou korekturu diplomové práce.

♡ Děkuji svým kolegům a přátelům za rozhovory ohledně černobílých filmů 21. století.

♡ Děkuji Katedře kamery za celé studium a možnost natočit několik černobílých krátkých filmů.

♡ Děkuji přátelům a rodině za srdečnou a dlouhodobou podporu při studiu na FAMU.

Abstrakt

Černobílý film v 21. století neříká to stejné, co černobílý film v 20., 60., nebo 90. letech století minulého. Proměňující se význam tohoto nástroje filmové řeči v kontextu technologického vývoje a zvyklostí konkrétní doby mi přijde obzvlášť fascinující.

Pokud je film černobílý, je to dnes jedna z prvních informací, kterou se o něm dozvíme. Černobílá stylizační forma nesoucí neodmyslitelné významové konotace zásadním způsobem ovlivňuje žánr, téma, náladu, a tak i diváckou skupinu, kterou film může potenciálně oslovit.

V této diplomové práci pojmenovávám současné trendy černobílého filmu 21. století a rozebírám konkrétní filmy, které mi pro daná témata přijdou jako signifikantní. Hledám, co je spojuje v rámci formálních postupů filmového vyprávění a čím se liší ve svých technologických zpracováních.

Klíčová slova

Černobílý film, abstrakce, nostalgie, minimalismus, expresionismus, technologie

Abstract

A black-and-white film in the 21st century does not communicate the same thing as a black-and-white film in the 1920s, 1960s, or 1990s. The changing meaning of this tool of film language in the context of technological development and the customs of a specific time is especially fascinating for me.

If the film is black and white, it is one of the first pieces of information we hear about it. The black-and-white stylization form, carrying inherent connotations, fundamentally affects the genre, theme, mood, thus also the audience the film can potentially address.

In this thesis, I name the current trends of the black and white cinema of the 21st century and I analyze the specific films which I consider to be significant for a given topic. I am looking for what unites them within the storytelling and how they differ in their technological process.

Key words

Black and white film, abstraction, nostalgia, minimalism, expressionism, technology

Obsah

I.	Úvodní slovo: Černobílý obraz jako forma	9
II.	Analytická část: Rozbor vybraných černobílých fimů 21. století	10
	1. Muž, který nebyl (2001)	11
	2. Frances Ha (2012)	14
	3. Umělec (2011)	16
	4. Ida (2013)	19
	5. Maják (2018)	22
	6. Last and First Men (2020)	25
	7. Mank (2020)	27
	8. C'mon C'mon (2021)	29
III.	Syntetická část: Specifika černobílých filmů 21. století	31
	1. Artovost	31
	2.1 Černobílé verze filmů	32
	2.2 Černobílé verze videoher	32
	2. Abstrakce	33
	3. Dynamický rozsah	36
	4. Kontrast	37
	4.1 Vysoký kontrast	37
	4.2 Nízký kontrast	38
	5. Kontext	40
	5.1 Nostalgie	40
	5.2 Autenticita	42
	6. Kombinace černobílého a barevného obrazu	44
	6.1 Časová rovina	45
	6.2 Zdůraznění barvy a jejího významu	45
	7. Manipulace s odstíny šedi	48
	7.1 Převod do černobílé v postprodukci	49
	7.2 Snímání v černobílé	49
	7.2.1 Černobílý filmový materiál	49

7.2.2 Černobílý digitální senzor	50
7.2.3 Barevné filtry	50
7.2.4 Infračervený filtr	52
VI. Závěrečné slovo: Budoucnost černobílého filmu	53
Zdroje	54
Knižní zdroje	60
Zdroje obrázků	60

I. Úvodní slovo: Černobílý obraz jako forma

Černobílý obraz definujeme jako obraz nebarevný, neboli monotónní, postrádající informaci o barvě. Ačkoliv černobílá forma v kinematografii byla dříve znakem technologického omezení, dnes je širokou veřejností automaticky vnímaná jako forma vizuální stylizace.

Černobílá paleta je jedním z mocných formálních nástrojů kinematografie a její užití a význam se proměňuje v průběhu času. Kulturní a sociální kontext se chtě nechtě promítá do tvůrčích záměrů i diváckých interpretací. Řčení „Nic není černobílé“ tak platí i v případě černobílého filmu 21. století. Absence barevnosti zdůrazňuje určité vizuální principy, jako jsou kompozice, textura, linie a kontrast. Tyto vizuální výrazové prvky v nejrůznějších podobách utvářejí náladu díla a v kinematografii dramatizují příběhy jedinečným způsobem.

Interpretace významů, které černobílá forma kinematografie znázorňuje a jaké pocity vyvolává, jsou předmětem diskuzí jak u odborné, tak i laické veřejnosti. Pole uměleckého záměru i zpětné interpretace je bezbřehé a černobílá paleta u současných filmů může sloužit různým účelům a zprostředkovávat různé významy.

Tvůrci někdy zveřejňují své často velmi komplexní autorské záměry, jako např. Jim Jarmusch v rozhovoru pro New York Trash, kde zmiňuje hned několik důvodů, proč se rozhodl pro černobílou formu u filmu *Mrtvý muž* (*orig. název Dead man, režie Jim Jarmusch, kamera Robby Muller, 1995*). Volbu vysvětluje jako snahu odvrátit se od běžné reality a posílit historickou vzdálenost, volnou inspiraci americkými noirovými filmy 40. let a filmy Akiry Kurosawy či Mizoguchiho, a také jako snahu o vymezení se klasické barevné paletě tehdejších westernových filmů. Závěrem zdůrazňuje, že velkou roli také hrála skvělá práce jeho kameramana Robbyho Müllera s odstíny šedi. [1] Osobně si ale myslím, že většinou bývá hlavní důvod tvůrců především intuitivní zalíbení.

II. Analytická část: Rozbor vybraných černobílých filmů 21. století

V analytické části diplomové práce rozebírám vybrané černobílé filmy natočené v 21. století a v syntetické části práce formuluji jejich specifika. V syntetické části vycházím i z dalších filmů spadajících do zmíněné kategorie, ale následující výběr považuji jako signifikantní, a to na základě uvažovaných specifik, která komplexně rozebírám. Zaměřuji se na sémantické, estetické a technologické aspekty. Jedná se o následující filmy, řazené v chronologickém pořadí jejich výroby:

1. *Muž, který nebyl* (orig. název *The Man Who Wasn't There*, režie Joel Coen, kamera Sir Roger Deakins CBE, 2001),
2. *Frances Ha* (režie Noah Baumbach, kamera Sam Levy, 2012),
3. *Umělec* (orig. název *The Artist*, režie Michel Hazanavicius, kamera Guillaume Schiffman AFC, 2011),
4. *Ida* (režie Paweł Pawlikowski, kamera Ryszard Lenczewski, Łukasz Żal, 2013),
5. *Maják* (orig. název *The Lighthouse*, režie Robert Eggers, kamera Jarin Blaschke, 2018),
6. *Last and First Men* (režie Jóhann Jóhannsson, kamera Sturla Brandth Grøvlen DFF, 2020),
7. *Mank* (režie David Fincher, kamera Erik Messerschmidt ASC, 2020),
8. *C'mon C'mon* (režie Mike Mills, kamera Robbie Ryan, 2021).

Při analýze černobílých filmů 21. století se zaměřuji na tvůrčí záměr a význam černobílého obrazu pro konkrétní film. Dávám je do historického kontextu a porovnávám s dalšími díly autorů a s esteticko-technologickými zvyklostmi tehdejší produkce. Detailně se zabývám jejich výtvarnou estetikou a kameramanskými aspekty. Zkoumám, jakým způsobem vizuální forma komunikuje děj a sdělení hlavní myšlenky díla. Na základě rozhovorů s režiséry a kameramany převážně v internetových magazínech uvádím technologické postupy záznamu a postprodukce. Také stručně uvádím děj, společensko-kulturní kontext filmu a kontext tvorby autorů.

1. MUŽ, KTERÝ NEBYL (2001)

Muž, který nebyl (orig. název *The Man Who Wasn't There*, režie Joel Coen, kamera Sir Roger Deakins CBE, 2001) je neo-noir¹ detektivkou bratrů Coenů z přelomu tisíciletí. Souhra bizarních náhod přivede holiče Eda Cranea k tomu, aby vydíral šéfa a milence vlastní manželky. Jeho rutinní život tak nabírá vysoké obrátky a jeho důvtipný plán jak rychle zbohatnout skončí tragicky.

Černobílé zpracování filmu *Muž, který nebyl* (orig. název *The Man Who Wasn't There*, režie Joel Coen, kamera Sir Roger Deakins CBE, 2001) evokuje žánr amerických noir detektivek 40. let a německý expresionismus, kde vysoké kontrasty přispívají k eskalaci temného dramatu. Často vůbec nevidíme protagonistům do tváře, nebo jen z poloviny a část obličeje je schovaná ve tmě. A pokud je vidět lidem do tváře, mihotají se na nich stíny větví a ožívují tak statický záběr. Silné kontra světlo a siluety jsou také typické. Zakouřené interiéry, siluety, žaluzie, deštěm nasáklé ulice – to jsou výpravné prvky filmu noir.

Příběh je ale vyprávěn mimo to i s jistým komediálním podtónem, a tak i low-key² scény nejsou po celý čas filmu. Kameraman filmu, Sir Roger Deakins CBE, v rozhovoru pro IndieWire zmiňuje, že cílem bylo pohybovat se ve větším tonálním rozsahu, než bylo zvykem ve většině starých amerických noirových filmů. Zmiňuje, že ho na natáčení filmu bavila právě pestrost škály odstínů šedi a možnost tvorby nejrůznějších nálad. Vedle kontrastních scén tak najdeme i měkké svícení evokující přirozené světlo. Světelné atmosféry se mění ve stejných prostředích, a tak změna nálady vyniká o to více. „(...) *To je to, co mě u The Man Who Wasn't There bavilo, že vězení mohlo být jednou nudné a monotónně šedé, jindy zase mohlo obrovské šachované světlo vystřelit skrz mříže na Tonyho Shalouba a osvětlit ho téměř jako v divadelním představení. (...)*” [2]

Tvůrci využili opravdu veškerých odstínů šedi. Závěrečná scéna, kdy je Ed posazen na elektrické světlo, se odehrává v přesvíceném high-key³ prostoru, který je neurčitý až snový.

¹Neo-noir = neo-noir je žánr, který vznikl v 60. a 70. letech minulého století jako reinterpretace klasického filmu noir. Často zahrnuje modernější prvky a témata, jako jsou technologie, globalizace a postmodernismus. Neo-noir filmy jsou také specifické svým sebekritickým a ironickým tónem.

² Low-key = fotografický žánr vyznačující se převahou tmavých částí s výjimkou světlých detailů.

³ High-key = fotografický žánr vyznačující se převahou světlých oblastí s výjimkou tmavých detailů.

Vzniká tak mystický přechod mezi životem a smrtí a prolínačka do bílé uzavírá celý film. Mysteriózní závěr tak tvoří protiváhu k temným a šedivým scénám ve zbytku filmu.

Kameraman filmu, Sir Roger Deakins CBE, v rozhovoru pro Cinematographers on Cinematography zdůrazňuje, že spolupráce s maskéry a kostýmními výtvarníky byla velmi intenzivní. Kostýmy a masky jsou převážně v neutrálních odstínech a nepoutají zbytečně pozornost a světlo a stín je určeno svícením. [3]

Je dodrženo akademické snímání z úhlu úrovně očí, bez speciálních podhledů, nadhledů či naklonění. Záběry jsou často rámované ve středních ohniscích a v amerických plánech.⁴ Kamera je v průběhu filmu plovoucí a vyrovnaná, zhruba stejným způsobem, jako je hlavní postava Ed. Stabilně ho doprovází ve všech jeho výbušných konfrontacích. V exteriérech bývá kamera na jeřábu a v interiérech je využíván steadicam, což je moderní vklad pro jinak klasické snímání. Spojením tradičních a moderních technik snímání se tak tvoří unikátní styl.

Film byl natočen na filmovou kameru ARRIFLEX 535 s objektivy Cooke S4, na filmový barevný materiál Kodak Vision 320T 5277/ 7277, poté naskenován a v digitální postprodukci převeden do černobílé. [4]

Donedávna byl *Muž, který nebyl* (orig. název *The Man Who Wasn't There*, režie Joel Coen, kamera Sir Roger Deakins CBE, 2001) jediným černobílým filmem bratrů Coenů. V roce 2021 Joel Coen zprodukoval a zrežiroval historický film *The tragedy of Macbeth* (režie Joel Coen, kamera Bruno Delbonnel ASC AFC, 2021), poprvé bez spolupráce se svým bratrem Ethanem. Jak název napovídá, jde o adaptaci Shakespearova dramatu. Je natočen v poměru stran 1:1.19, stejně jako například film *Maják* (orig. název *The Lighthouse*, režie Robert Eggers, kamera Jarin Blaschke, 2018).

⁴ Americký plán = typ záběrování, ve kterém je postava komponována přibližně po kolena.



Obr. č. 1 – *Muž, který nebyl* (2001)

2. FRANCES HA (2012)

Nezávislé komediální drama *Frances Ha* (režie Noah Baumbach, kamera Sam Levy, 2012) je příběhem o mladé adolescentce Frances v hereckém podání Greta Gerwig, která si v New Yorku prochází zmateným obdobím jak ve svém profesním, tak osobním životě. Snaží prosadit jako tanečnice, ale příliš se jí nedaří. Rozchází se s přítelem a hledá nové bydlení. I přes mnoho existenčních problémů neztrácí smysl pro humor, hravost a bezprostřední chuť do života.

Charakter a autentičnost Frances, organický způsob snímání zahrnující měkký charakter přirozeného světla a poměrně nízký kontrast v průběhu celého filmu, přispívá stylizaci, která evokuje filmy nové vlny 60. let. Svým černobílým obrazem, konverzačností, minimalistickým snímáním a zasazením příběhu v New Yorku připomíná ikonické černobílé kompozice filmu Woodyho Allena *Manhattan* (režie Woody Allen, kamera Gordon Willis ASC, 1979), který je rovněž oslavou zmíněného velkoměsta a vyvolává romantickou nostalgii.

Ačkoliv je Frances v mnoha ohledech svého života na mrtvém bodě, fyzicky je coby tanečnice neustále v pohybu a film je žánrově vlastně i roadmovie. Frances buď tančí, někam pospíchá nebo cestuje. Kamera je v těchto okamžicích statická, nebo následuje pohyb Frances v tracking shotech⁵. Nejčastější velikostí záběru je polocelek umožňující dostatečný prostor pro pohyb. Tanec ve filmu vrcholí v závěru, kdy Frances uvede skupinové taneční představení, jehož choreografii zrežírovala. To je natočené v obzervačním celkovém záběru, v paralelní montáži s portréty jí samotné a pozorovatelů v publiku.

Konverzační pasáže jsou naopak snímány převážně v blízkých detailech. Klíčovou osobou v životě Frances je její nejlepší kamarádka a spolubydlící Sofie a jejich proměňující se vztah je mimo jiné vyjádřen i způsobem rámování scén s jejich interakcemi. Zpočátku jsou si fyzicky velmi blízko a jsou snímány společně v jednom záběru. V momentě, kdy si ale Sofie najde nového přítele, přítel vystřídá Frances a pro Frances už není prostor. Od té doby Frances tráví většinu času sama a její osamělost a izolace je kompozičně podpořena s množstvím negativního prostoru kolem ní.

⁵ Tracking shot = druh záběru, ve kterém je v ostrosti sledován pohybující se objekt, kamera je také v pohybu v jízdě, nebo švenkuje.

Film byl natočen na nejnovější DSLR fotoaparát⁶ té doby – Canon 5D Mark II s fotografickými objektivy Canon řady L. DSLR fotoaparát byl v době výroby Frances Ha oblíbenou volbou pro nezávislé filmaře kvůli jeho full-frame snímači, který umožňuje menší hloubku ostrosti, a tak i filmovější vzhled. Nabídl možnost natáčet v rozlišení Full HD videa, což byla v té době relativně nová funkce pro DSLR fotoaparáty.

Volbu režisér Noah Baumbach vysvětluje v rozhovoru pro The Criterion Collection tak, že si tímto způsobem mohli dovolit organičtější způsob natáčení. Ušetřili finance a získali tak větší svobodu při výběru lokací – natáčeli v Paříži a New Yorku. Během natáčení byli více flexibilní, mohli si dovolit více natáčecích dní a improvizaci na place, což bylo pro celkovou koncepci snímání zásadní. Také zmiňuje, že jim černobílý obraz usnadnil eliminovat rušivé barevné prvky v exteriérech. [5]



Obr. č. 2 – Frances Ha (2012)

⁶ DSLR fotoaparát = DSLR fotoaparát (Digital Single Lens Reflex) je typ fotoaparátu, který využívá zrcadlový a hranolový systém k odrazu světla z objektivu do optického hledáčku. To umožňuje fotografovi vidět přes hledáček živý pohled na scénu, kterou fotografuje, v reálném čase.

3. UMĚLEC (2012)

Komediální romance *Umělec* (orig. název *The Artist*, režie Michel Hazanavicius, kamera Guillaume Schiffman AFC, 2011) svým velkým diváckým ohlasem a nespočtem ocenění včetně Oscara za nejlepší film, přinesl zpět pozornost veřejnosti k černobílému formátu a započal tak epochu moderních černobílých filmů v 21. století.

Příběh je o osudech herce němého filmu, který čelí měnícím se požadavkům tehdejšího filmového průmyslu s příchodem zvuku. Film je němý, převážně s hudebním doprovodem a v některých pasážích se objevují diegetické ruchy, čímž se atmosféra dramatizuje. Zvuk je ve filmu klíčové téma, a tak není divu, že je významný i jako výrazový filmový prostředek a tvůrci s ním inovativně pracují.

Skutečnost, že film je převážně němý, zároveň přidává důležitost obrazovému vyprávění a veškerým jeho obrazovým aspektům. Svojí estetikou přímo odkazuje na vizuální schémata tehdejší doby a vytváří nostalgický dojem hollywoodských filmů. Film obsahuje i další specifika hollywoodských filmů 20.let minulého století, kromě toho že je černobílý a němý. Mezititulky zprostředkovávají jednoduché dialogy a interpunkcí mezi jednotlivými obrazy jsou kruhové roztmívačky a stmívačky. Dalším grafickým elementem jsou kruhové viněty. Využití velké hloubky ostroty a vícero hracích plánů je dalším vizuálním principem tohoto filmu, inspirovaným klasickým kánonem *Občan Kane* (orig. název *Citizen Kane*, režie Orson Welles, kamera Gregg Tolnd ASC, 1941). Je využíváno klasického třibodového svícení⁷ s často výrazným kontrastem. Postavy občas bývají i kompletně zahaleny ve tmě ve výrazných siluetách a září v protisvětle. Ostré světlo z Fresnelových lamp⁸, v té době hodně využívaných, je změkčováno filtry pro docílení lichotivých portrétů v rozptýleném světle.

Signifikantní scénou pro celý film je střetnutí Valentina a Peppy na schodišti v kancelářské budově filmové produkční společnosti. Peppy celá září ve světlých šatech a stoupá po schodech výš. Na druhou stranu, Valentin je v šedém saku, sestupuje po schodech níž a v obraze se tonálně ztrácí. V této scéně je obrazově vystihnuta podstata dramatu, kdy Peppy střídá Valentina na vrcholu kariéry a hvězdné slávy.

⁷ Třibodové svícení = Tato technika zahrnuje použití tří zdrojů světla k osvětlení scény: hlavní světlo, které poskytuje primární osvětlení, vedlejší světlo pro změkčení stínů a protisvětlo („kontra“) pro oddělení objektu od pozadí – v té době hodně oblíbené a výrazné.

⁸ Fresnelova lampa = Lampa s Fresnelovou čočkou, která je tvořena řadou soustředných kruhů na povrchu. Zaostřuje světlo, což umožňuje lampě vyzařovat koncentrovaný paprsek světla.

Kamera je statická, nebo je v plynulém pohybu na kolejích nebo jeřábu. V momentech dramatizace se kamera naklání a evokuje tak klasické expresionistické filmy jako například *Upír Nosferatu* (orig. název *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, režie Friedrich Wilhelm Murnau, kamera Fritz Arno Wagner, Günther Krampf, 1922) nebo *Kabinet doktora Caligariho* (orig. název *Das Cabinet des Dr. Caligari*, režie Robert Wiene, kamera Willy Hameister, 1920). Tvůrci tak tradičně v divácích vyvolávají dojem nestability a dezorientace.

Film se natáčel pomocí kamery ARRIFLEX 435 na barevný hrubozrnný filmový materiál Kodak Vision3 500T 5219/7219. Barevný negativ byl poté laboratorně převeden do černobílé v pařížských laboratořích Laboratories LTC, Paris, France a finální tonální korekce proběhly v digitální postprodukci. [6] Kameraman filmu, Guillaume Schiffman AFC, v rozhovoru pro FastCompany uvádí: „*Nechtěli jsme natočit starý film. Chtěli jsme natočit nový film, který bude dávat dojem starého filmu*“. [7]

Kameraman filmu v dalším rozhovoru pro Indiewire uvádí, že nejdříve plánoval použít černobílý negativ, ale ten byl příliš jemnozrnný a ostrý. Dále se vyjadřuje k dramaturgii snímání. Ústřední role Valentina na vrcholu kariéry a štěstí byla zpočátku snímána kontrastně a jasně. S přibývajícými tragickými událostmi, jeho obraz šediví a ztrácí jiskru. Čím dramatictější scéna, tím temnější obraz. Komedialní polohy s velkou hloubkou ostrosti, tragické polohy s malou hloubkou ostrosti. [8]

Ačkoliv principem vizuality filmu je obraz klasického Hollywoodu a tvůrci využívali některé starší objektivy a změkčující předsádky, technologicky zůstali v současnosti. Pro snímání komplikovaných kamerových pohybů využívali nejmodernější dálkově ovládané hlavy a jeřáby. [9]



Obr. č. 3 – Umělec (2012)

4. IDA (2013)

Černobílý a výrazně stylizovaný film *Ida* (režie Paweł Pawlikowski, kamera Ryszard Lenczewski, Łukasz Żal, 2013) je mistrovským příkladem vizuálního vyprávění příběhu, který využívá kompozici, kontrast, rámování a symboliku k vyjádření svých témat a emocí silným a sugestivním způsobem. Nápadné vizuální zpracování filmu bylo pozitivně přijato kritiky i publikem a stalo se ikonickou součástí odkazu filmu.

Volbu černobílé kameraman v rozhovoru s LensCulture odůvodňuje historickým kontextem. „Vzhledem k tomu, že se film odehrává v 60. letech, v době, kdy vše v Polsku působilo černobíle, bylo přirozené, že jsme vzhled filmu přizpůsobili černobílé době.” [10]

Dějově se ocitáme v 60. letech v Polsku, v době velkých sociálních a politických nepokojů. Film zkoumá témata identity, paměti a tíhy historie. Mladá novicka Anna zjišťuje, že je ve skutečnosti Židovka a vydává se se svou tetou odhalit pravdu o minulosti jejich rodiny za druhé světové války.

Charaktery postav a mezilidské vztahy jsou také vykresleny i díky pomoci jednoduchých grafických kompozic, které jsou výrazným principem filmu a vynikají v akademickém formátu 4:3. Velká míra statických a „prázdných“ snímků určuje atmosféru tíživého poválečného dramatu. Velké plochy negativního prostoru⁹ často vyplňují obraz a zdůrazňují tak hlavní objekt – převážně hlavní hrdinku Idu. Těžiště pozornosti je většinou komponováno do spodní části obrazu, ne-li dokonce úplně mimo záběr. To evokuje tíhu, spjatost se zemí a v kontextu filmu i minulost. Tvůrci takto směřují pozornost, zdůrazňují tváře protagonistů a nechávají vyniknout jejím emocím. Konkrétní situaci pouze naznačí a nezatěžují tak diváky nepodstatnými informacemi. Ida a její teta jsou vždy zobrazeny se značným množstvím negativního prostoru mezi nimi, toto rámování zdůrazňuje jejich emocionální vzdálenost od sebe, navzdory jejich fyzické blízkosti. Ke grafičnosti, specifickému rámování objektů mimo záběr a velkému množství negativního prostoru, se kameraman Ryszard Lenczewski spolu s režisérem Pawłem Pawlikowskim, dobrali po debatách nad krajinnými panoramaty, které se staly referencí pro storyboard. [10]

⁹ Negativní prostor = ve vizuálním umění a designu se tak nazývá oblast kolem a mezi objekty v obraze. Může být viděn jako pozadí nebo „prázdné“ oblasti obrazu. Negativní prostor lze kreativně využít ke zlepšení kompozice, vyvážení obrazu a k vytvoření pocitu hloubky a kontrastu. Efektivním využitím negativního prostoru lze přitáhnout pozornost k hlavnímu tématu, zprostředkovat pohyb nebo energii a vytvořit vizuálně dynamický obraz.

Použití měnícího se kontrastu v *Idě* je nedílnou součástí vizuální dramaturgie filmu. Scény s nízkým kontrastem a rozptýleným světlem vytvářejí pocit tichého rozjímání - například ve scénách, kde se hlavní hrdinka Anna modlí nebo přemítá o své minulosti. Ve scéně, kde je Ida zobrazena stojící před jasnou bílou zdí, se zdůrazňuje její zranitelnost a čistota. Naproti tomu Wanda je často zobrazována v temném, dramatickém a kontrastním prostředí, které odráží její problematickou minulost a cynický pohled na svět. Kontrast mezi nevinnou novickou a její tetou alkoholičkou, neustále zahalenou v cigaretovém kouři, je podpořen nejen v obsahové, ale i výtvarné rovině. Večerní interiéry barů připomínají svou výpravou a svícením období klasického hollywoodu¹⁰ a chudý a rustikální venkov zase italský neorealismus¹¹.

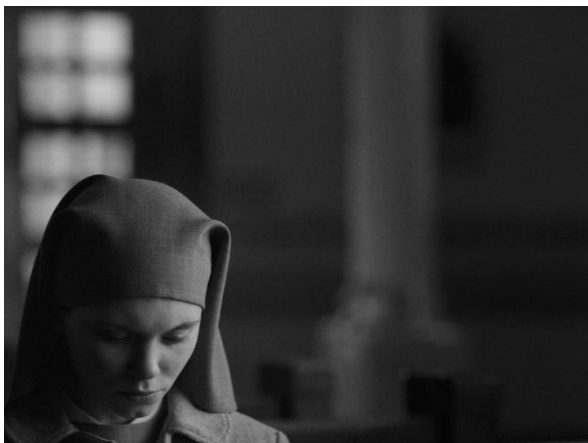
Scény odehrávající se v prostorách kláštera jsou výhradně snímány statickou kamerou a teprve za zdmi kláštera se do obrazu dostává minimální pohyb - krajina se mihotá v odlesku čelního skla auta, kamera švenkuje s pohybem auta. Když si Ida poprvé zapálí cigaretu, rovina kamery je nakloněná. Spolu s novými životními zkušenostmi nic není najednou klidné tak jako dříve. Když se Ida v posledním záběru vrací zpět do kláštera, kamera sleduje Idu v divoké, roztřesené ruční kameře.

Film byl snímán v barvě na digitální kameru ARRI ALEXA 4:3 do nekomprimovaného záznamového formátu ARRIRAW a v postprodukci desaturován do černobílé. [11]

Pawlikowski v roce 2018 natočil další černobílý film s názvem *Studená válka* (*orig. název Zimna wojna, režie Paweł Pawlikowski, kamera Łukasz Żal, 2018*), opět s historickým tématem. Tentokrát spolupracoval pouze s kameramanem Łukaszem Żalem.

¹⁰ Klasický Hollywood = období americké kinematografie.

¹¹ Italský neorealismus = hnutí, které vzniklo v Itálii po konci druhé světové války. Neorealistické filmy byly natočeny v reálných lokacích, často s využitím neherců, a jejich cílem bylo přímým, nepřikrášleným způsobem zobrazit drsnou realitu poválečného života plným chudoby.



Obr. č. 4 – Ida (2013)

5. MAJÁK (2019)

Černobílý *Maják* (orig. název *The Lighthouse*, režie Robert Eggers, kamera Jarin Blaschke, 2018) je psychologický mysteriózní horor zasazený do konce 19. století. Příběh sleduje mladého muže Ephraima, který se vydal pracovat na vzdálený ostrov pomáhat správci udržovat v chodu místní maják. Příchod silné bouře, která je uvězní na ostrově, eskaluje konflikt mezi nimi i uvnitř jich samých. Uzavřenost a izolace od okolního světa se negativně promítá na jejich duševním zdraví, a tak postupně, v doprovodu velkého množství alkoholu oba zešílí.

Zaměření na psychické strádání, zápas s vnitřními démony, pocity izolace, zoufalství a šílenství věrně kopíruje příběhy expresionistického umění. Nelineární způsob vyprávění se mění stejným tempem jako samotní protagonisté, kteří postupně šílí a ztrácí přehled o tom, co je skutečné. Tísňivý, až klaustrofobický interiér majáku na opuštěném ostrově přispívá k pocitu izolace. Kontrastní obraz, sbíhavé linie, deformace, zkreslení a nakloněné úhly kamery v tomto filmu pomáhají vzbudit silné emoce děsu a šílenství či závratě. Sbíhající linie točitého schodiště majáku jsou snímány v pohybu a centrálních kompozicích, což vytváří dojem závratě a klaustrofobie.

Maják je leitmotivem¹² filmu a nese symbolickou funkci. Proměnou intenzity světla z něj se posouvá tempo děje a při jeho plné intenzitě v závěru filmu nechává prostor pro divákovu interpretaci. Když se Ephraim konečně dostane k Fresnelově lampě, jako by se díval do nitra své vlastní duše a uviděl tam to nejděsivější a nejkrásnější zároveň. Co viděl, ale zůstává tajemstvím. Ostatně režisér filmu Robert Eggers pronesl, že „(...) *Film je spíš o otázkách, než odpovědích.* (...)” pro magazín HuffPost. [12]

V tmavých nočních scénách v exteriéru světlo z majáku přirozeně určuje kontrastní světelnou atmosféru s ostrými stíny. Podobná světelná situace je vytvořena v interiéru domku pomocí lucerny. Mystická atmosféra je docílena často tmavými a kontrastními scénami odehrávajícími se v noci, s množstvím stínů, protisvětla, obrysů a siluet. Hojně využívané mihotání světla z lucerny a stroboskopické efekty lamp vytvářejí pocity dezorientace, zmatku, nervozity a posilují dojem šílenství.

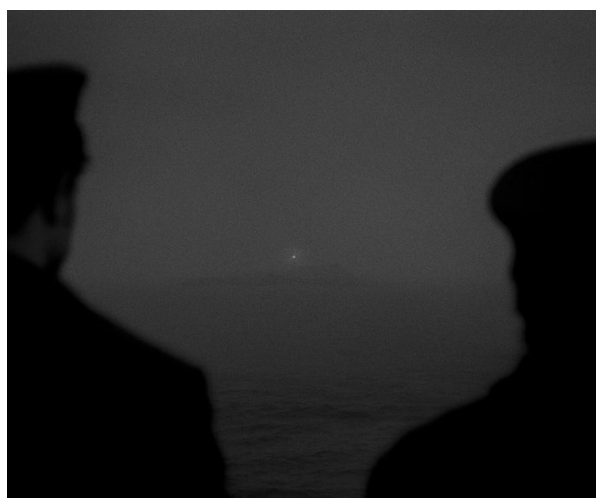
¹² Leitmotiv = prvek, který se v díle opakuje a nese symbolický význam.

Film hravě kombinuje různé principy snímání a každá scéna je specificky odvyprávěna. Někdy se stříhají na sebe statické minimalistické kompozice stylem pohled – protipohled, a někdy tvůrci vypráví pomocí dlouhých záběrů a vnitrozáběrové montáže spolu s komplikovanou choreografií kamery ve stylu Bély Tarra. Inspirace maďarským filmařem je patrná i ve scénografické koncepci. Denní scény z interiéru domu, osvětleným pouze přirozeným světlem jdoucím z malého okna připomíná obrazy z filmu *Turinský kůň* (orig. název *A torinói ló*, režie *Béla Tarr*, *Ágnes Hranitzky*, kamera *Fred Kelemen*, 2011). V Majáku kamera cestuje spolu s muži, nebo se zcela nezávisle vydává nečekanými směry ukázat divákovi konkrétní objekt. Často také jednoduše najíždí do detailů tváří nebo situací pro dramatizaci situace. Pro náročné technické požadavky vzhledem k záběrování dekorace nechali autoři maják postavit.

Film je uveden v téměř čtvercovém formátu 1:1.19 a to prý z vtipu, jak uvádí kameraman filmu, Jarin Blaschke v rozhovoru s magazínem *American Cinematographer*: „(...) *Maják byl zamýšlen jako 1.33, ale někdy během příprav jsem uvedl 1.19, spíš jako vtip, zvědavý na jeho (režiséra, pozn. aut.) odpověď. Po krátké úvaze to přijal z celého srdce. Na první stránku scénáře přidal 1,19:1 jako další požadavek vedle 35mm černobílého filmu (...)*“ [13] Dál tamtéž rozvádí, že zúžením poměru stran tak ještě více abstrahují realitu a akcentují tak každou jednotlivost. Tento formát zároveň posiluje dojem stísněnosti a klaustrofobie, která je pro drama mezi dvěma muži v příběhu stěžejní. Když jsou oba muži spolu v obraze, jejich spojení je o to intenzivnější. Také tento formát nechá vyniknout vertikálnímu majáku, který by se v širokoúhlém obraze trochu ztratil.

Ve výše zmíněném rozhovoru se kameraman podělil o detaily technologického postupu. Film byl natočen na černobílý filmový materiál Kodak Double-X, na kameru Panavision Millennium XL s vintage objektivy Bausch & Lomb Baltar lenses z 30 až 40. let minulého století. Tvůrci využívali speciálně upravené filtry evokující raný ortochromatický filmový materiál citlivý na UV, modré a zelené světlo, mimo červeného. To zapříčinilo dnes neobvykle tmavé pleťové tóny, odpovídající vizualitě rané kinematografie. Grading byl proveden v digitální postprodukci. [13]

Autorské duo režiséra Roberta Eggerse a kameramana Jarina Blaschke začátkem roku 2023 v Praze započalo natáčení filmu *Nosferatu*. Jedná se o variaci na expresionistickou klasiku *Upír Nosferatu* (orig. název *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, režie *Friedrich Wilhelm Murnau*, kamera *Fritz Arno Wagner*, *Günther Krampf*, 1922).



Obr. č. 5 – Maják (2019)

6. LAST AND FIRST MEN (2020)

Unikátním příkladem vizuálně velmi abstraktního a minimalistického filmu je *Last and First Men* (režie Jóhann Jóhannsson, kamera Sturla Brandth Grøvlen DFF, 2020). Je to filmová existenciální báseň dramatizující sci-fi knihu britského autora Olafa Stapledona, ve které je ústředním tématem vývoj a osud lidské civilizace na planetě Zemi, která směřuje k apokalypse. Tempo filmu je velmi pomalé, až meditativní a trpělivé diváky podněcuje k vlastním myšlenkám a interpretacím.

K divákovi promlouvá hlas z budoucnosti, domněle nesmrtelná umělá inteligence obsahující kolektivní paměť a vědomí veškerého přeživšího lidstva. Hloubá nad filozofickými otázkami ohledně života na Zemi, balancuje mezi nadějí a lhostejností, přičemž nás kamera provází krajinou brutalistních monumentů a budov v rozlehlých opuštěných krajinách. Betonové objekty jsou vizuálním leitmotivem filmu, ale jejich socialistický původ není nijak tematizován. Význam nese spíš jednoduchý a hrubý povrch betonu, který je ještě víc akcentován na hrubozrnném černobílém filmovém materiálu. [14] Ten je v kontrastu s až duchovním obsahem vyprávění.

Kromě pár prolétnuvších ptáků se ve filmu neobjeví žádný živý tvor. Lidská odcizenost, vesmírná prázdnota a monumentálnost je podpořena maximální obrazovou abstrakcí, zahrnující i černobílý formát, který je plynulým vyústěním. Eliminace barev skutečného světa posiluje dojem nadpozemskosti a nadčasovosti.

Film není kompletně černobílý. Sporadicky se objevuje zelená tečka osciloskopu, která ilustruje zvuk hlasu vypravěčky Tildy Swinton a tvoří rytmickou interpunkci mezi jednotlivými částmi filmu. Druhým barevným akcentem je záběr samotného Slunce, který se objevuje zhruba v polovině filmu. Dá se říct, že se jedná o druhou hlavní postavu. Neodvratitelné vyhasnutí Slunce je ve filmu hlavním tématem a nese s sebou existenciální otázky o životě lidstva a smyslu naší existence. Červená barva tak má svůj opodstatněný prostor.

Počasí uprostřed horské krajiny se proměňuje v reakci na dramatizující se voiceover a proměňuje se tak i světlo a kontrast obrazů. Začínáme velmi kontrastními scénériemi v přímém ostrém slunci. Další fází je mléčná zatažená obloha změkčující světlo a v závěru filmu je krajina téměř kompletně zahalena mlhou, která vyrovnává jakoukoliv výraznější

gradaci. Symetrické a centrální kompozice podporují jednoduchost a strohost. Záběry jsou většinou statické a pár kamerových švenků a zoomů je velmi pomalých.

Last and First men byl dokončen posmrtně a je to první i poslední snímek režiséra Jóhanna Jóhannssona, který zemřel v roce 2018. Byl známý především jako hudební skladatel elektronické hudby a autor filmové hudby.

Snímek svou nadpozemskou perspektivou připomíná filmy jako *Solaris* (režie Andrej Tarkovskij, kamera Vadim Jusov, 1972) nebo *2001: Vesmírná odysea* (orig. název *2001: A space odyssey*, režie Stanley Kubrick, kamera Geoffrey Unsworth, 1968). Hypnotická odcizenost zase film *Koyaanisqatsi* (režie Godfrey Reggio, kamera Ron Fricke, 1982).



Obr. č. 6 – *Last and the first men* (2020)

7. MANK (2020)

Dalším současným filmem inspirovaným obdobím klasického Hollywoodu a využívající principů jeho filmové řeči, je životopisné drama *Mank* (režie David Fincher, kamera Erik Messerschmidt ASC, 2020). Film sleduje život Hermana J. Mankiewicze, scenáristy, který píše scénář k filmu *Občan Kane* (orig. název *Citizen Kane*, režie Orson Welles, kamera Gregg Toland ASC, 1941).

„Byl by zločin nenatočit tento film v černobílé“ komentuje kameraman filmu, Erik Messerschmidt ASC. Ačkoliv se svým postupem snažil co nejvíce přiblížit charakteru filmového materiálu, zvolil černobílý digitální senzor s kamerou RED HELIUM 8K S35 Monochrome. Svoji volbu vysvětluje nutností pracovat v digitálním prostředí, kvůli masivní VFX supervizi během natáčení. Také vyzdvihuje vyšší citlivost, dynamický rozsah a rozlišení digitálního senzoru bez Bayerovy masky. Zmiňuje také nevýhodu filmového materiálu, a to že jeho laboratorní zpracování nemusí být konzistentní v průběhu času. Tímto způsobem tak přý tvůrci získali největší kontrolu během procesu natáčení. [15]

Kameraman v rozhovoru s Indiwire říká, že absence barev ho nutí být jemnější ve směřování divákovy pozornosti v obraze. Točit černobíle pro něj znamená ztratit jednu dimenzi a redukovat kreativní proces na světlo, stín a texturu. Zmiňuje, že měl obavu, že jeho styl svícení bude příliš expresivní a obraz na sebe bude příliš upozorňovat a odvádět pozornost od narativu samotného. Záměrem bylo zůstat u šerosvitu a neuchýlit se k teatrální okázalosti *Občana Kana* (1941). [16] Stylizaci *Občana Kana* autoři následovali např. ve volbě středních ohnisek, častých podhledů a velké hloubky ostrosti. S ostroostí autoři kreativně pracují a mění její hloubku v průběhu záběru, což jim umožňuje technologie variabilních neutrálních filtrů¹³. [17]

Film využívá tehdejší prvky filmové řeči, ale zároveň používá i moderních principů. Ohledně celého přístupu kameraman tvrdí: „(...) *Mank* samozřejmě vzdává hold černobílé kinematografii, nebo minimálně černobílé kinematografii té doby, ale náš technologický přístup byl spíš moderní, řekl bych (...)“ [18] Celá technologická workflow byla masivně

¹³ Neutrální filtr = Filtr s neutrální hustotou (ND) je typ filtru, který snižuje množství světla vstupujícího do objektivu bez ovlivnění barev nebo kontrastu obrazu.

testována holistickým přístupem – od textur kachliček až po masivní test objektivů při clonových číslech F.11 a samostatnou kapitolou byla komplikovaná noční scéna v zahradě, která byla točená klasickým stylem Day for night, tedy během denního světla. Bylo zásadní vyvážit hladinu doplňkového osvětlení tak, aby scéna působila přirozeně. Museli tak herce vysvětlit enormním množstvím světla a dokonce pro ně byly speciálně vyrobené zatemňovací kontaktní čočky, aby při natáčení nešilhali. Záběry byly kombinované s množstvím vizuálních efektů a některé části byly natočené ve studiu s využitím LED stěn¹⁴. Dál v rozhovoru s magazínem Collider kameraman popisuje, jakým způsobem probíhala komunikace s režisérem Davidem Fincherem ohledně snímání a spolupráce s dalšími blízkými klíčovými spolupracovníky – osvětlovačem či výtvarníkem. [18]

Je mi sympatický fakt, že ačkoliv je film poctou klasické kinematografii 30. let, technologicky nezůstává pozadu a nebojí se využívat nejmodernější postupy. Tvůrci vytvořili svoje vlastní postupy na míru ve spolupráci s výrobcí. Snímek je obrazově výjimečný v několika ohledech a také získal Oscara za nejlepší kameru.



Obr. č. 7 – Mank (2020)

¹⁴ LED stěny = studio, ve kterém jsou stěny plošně obklopeny LED panely (namísto zeleného klíčovacího pozadí například).

8. C'MON C'MON (2021)

C'mon C'mon (režie Mike Mills, kamera Robbie Ryan, 2021) je autentickým komorním dramatem, které svým stylem snímání a vedením herců může připomínat až dokumentární film. Roadmovie otce Johnyho a jeho devítiletého synovce o kterého se zničehonic musí postarat, sleduje jejich společnou cestu napříč Amerikou – z Los Angeles do New Yorku a New Orleans, kde Johny dokončuje svůj rozhlasový dokument a jeho synovec Jesse mu s tím pomáhá. I přes jejich prvotní odcizenost a křehkost mezi nimi vznikne velmi intimní pouto.

„Mám dojem, že ta černobílá jde naproti v tom smyslu, že ten film působí trochu dokumentární. Je velmi reálný a jednoduchý. Není ničím načančaný a okrasně artový, a to ho dělá silnějším,“ vysvětluje volbu černobílého formátu režisér, Mike Mills, pro magazín *Moviemaker*. Nakonec shrnuje, že zkrátka má rád černobílé filmy a také mu tato stylizace evokuje archetypální a starověkou mytičnost, kterou chtěl do filmu dostat. [19]

Pohyb kamery je plynulý a neinvazivní – postupně odkrývá prostor s hereckou akcí, nebo plynule následuje herce. *„Natáčení probíhala v malém štábu čítajícím 30 členů (...). Natáčelo se na dvě kamery ARRI Alexa Mini s objektivy Panavision PVintage Prime nebo se zoomem 19-90mm pro dokumentární části. Často z dolly, steadicamu¹⁵ nebo slideru¹⁶, podle záměru.“* zmiňuje kameraman, Robbie Ryan, pro magazín *Cinematography*. [20]

Pro navázání uvěřitelné atmosféry tvůrci pracovali s přirozeným světlem a nevytvářeli žádné opulentní expresivní kompozice. Mírně doplňovali přirozené světlo LED¹⁷ světelnými zdroji a spíše zatemňovali, než svítili. Tímto způsobem jednoduše kontrolovali světelnou atmosféru a nemuseli věnovat čas nákladným, časově náročným konstrukcím. Díky takto úspornému technologickému setupu pro svícení a pohyb kamery byli tvůrci mnohem flexibilnější, což dopomohlo upřímnosti a autenticitě hereckých výkonů.

¹⁵ Steadicam = stabilizační kamerový systém, který umožňuje dosáhnout plynulých záběrů při pohybu kamery. Byl vyvinut v 70. letech a skládá se z držáku kamery, který je připevněn ke stabilizačnímu rameni, a vesty, kterou nosí operátor kamery.

¹⁶ Slider = zařízení pro tvorbu krátké jízdy kamery. Skládá se z kolejnice, pojízdné desky a kamery.

¹⁷ LEDková světla = LED je zkratka pro Light Emitting Diode. LED světla jsou typem osvětlovací technologie, která využívá k výrobě světla polovodičové materiály.

Překvapením bylo, že tento film „neviditelné kamery“ získal hlavní ocenění na kameramanském festivalu Camerimage 2021 v Toruni – Zlatou žábu. Pozornost většinou získávají vizuálně strhující, kamerově výrazné a technologicky inovativní snímky, ale zde je kamera velmi nenápadná a ničím speciálním na samu sebe neupozorňuje.



Obr. č. 8 – C'mon c'mon (2021)

III. Syntetická část: Specifika černobílých filmů

21. století

V následující syntetické části diplomové práce vycházím z analýzy vybraných černobílých filmů 21. století a pojmenovávám jejich specifika. Mnohé mají tyto filmy společné, ale v mnohém se i liší, a tak takzvaně „Nic není černobílé“. Abstrahováním barevné dimenze tvůrci získávají nový narativní potenciál a každý s ním pracuje tak, jak umí a jak se mu to hodí.

1. Artovost

Černobílý obraz si divák často asociuje s puncem artovosti a předpokládá vysokou uměleckou kvalitu. Tento jev se dá vysvětlit faktem, že mnoho zásadních kanonických kinematografických děl pochází z doby „černobílé“ – doby, kdy barevná kinematografie ještě nebyla možná a natolik rozšířená.

Současní autoři ve svých filmech na tyto kanonické černobílé filmy často navazují anebo je citují. Přirozeně si tak nachází své publikum v úzkém okruhu filmařů, filmových kritiků a cinefilů, kterým je jejich kontext známý. I proto jsou černobílé artové filmy hůře přístupné pro široké publikum a filmové produkce jsou tak s výrobou takovýchto snímků opatrné.

Černobílá forma také může být i snadno získatelnou povrchní kvalitou, jednotícím prvkem a efektem prestiže či sofistikovanosti. Tohoto fenoménu využívají jak amatérští filmaři jako tzv. spásnou berličku, ale hrdě se k tomuto postupu hlásí i renomovaní tvůrci, jak se dočteme v magazínu *The Hollywood Reporter*. Režisér Bong Joon-ho na premiéře černobílé verze svého filmu *Parazit* (orig. název *Gisaengchung*, režie Bong Joon-ho, kamera Hong Kyung-pyo, 2020), který byl původně oficiálně uveden jako film barevný, uvádí: „(...) Pokud svůj film uvedete v černobílé, je větší šance toho, že se stane kultovním, protože všechny kultovní filmy, na které pomyslím, jsou černobílé“ (...). [21]

1.1 Černobílé verze filmů

V poslední době bylo uvedeno v kinech několik černobílých verzí filmů, které byly původně prezentované v barevné podobě. Společným jmenovatelem takových filmů je to, že často jde o finančně úspěšné filmy. Režiséři se nechávají slyšet, že černobílá verze je jejich nenaplněnou původní koncepcí. Spíš mi ale přijde, že jde o marketingový tah, snahu uspokojit i publikum artových filmů a ještě více na snímku vydělat. V každém případě je tak dobře, protože tímto krokem je možné oslovit mainstreamového diváka a rozšířit jeho perspektivu.

Příkladem je již zmíněný film *Parasite – Black and white edition* (režie Bong Joon Ho, kamera Kyeong-pyo Hong, 2019). Dál se jedná o akční filmy jako např. *Mad Max* (režie George Miller, kamera John Seale AM ACS ASC, 2015) nebo *Logan Noir* (režie James Mangold, kamera John Mathieson CAL BSC, 2017). Speciálním experimentálním případem je film *Lady Vengeance - Fade to Black and white* (režie Park Chan-wook, kamera Chung Chung-hoon, 2005). Ve verzi Fade to Black and white se saturace filmu postupem času snižuje a v závěru je film téměř černobílý.

1.2 Černobílé verze videoher

Černobílý trend se promítá i do herního průmyslu. Je tomu tak např. u hry *Limbo* (studio Playdead, 2010) a *Ghost of Tsushima* (studio Sucker Punch Productions, 2020). Obě videohry mají možnost přepnout do černobílého módu. Režim je čistě vizuální možností a neovlivňuje herní mechanismy ani příběhové prvky. U samurajské hry *Ghost of Tsushima* (studio Sucker Punch Productions, 2020) tvůrci zmiňují fascinaci samurajskými filmy japonského režiséra Akiry Kurosawy. Vytvořili takzvaný mód Kurosawa a vzdávají mu tím hold a poctu japonské kultuře. Obraz je proměněn do černobílé, je přidána zrnitost a jsou provedeny speciální tonální úpravy. Režim také zahrnuje nový soundtrack a zvukové efekty, které jsou navrženy tak, aby navodily atmosféru samurajského filmu. [22]

2. Abstrakce

Černobílý obraz abstrahuje barevnou informaci, a tím i její související významy. Ztrátou barevného rozměru se zesilují zbylé výtvarné aspekty filmu a divákova pozornost se mnohem silněji směřuje na světlo a stín, kontrast, texturu, linie a kompozici. Vyprávění obrazem se tak stává o to intenzivnější, přímější a jednodušší. Rychleji se dostaneme k podstatě obrazu, aniž by byl divák rozptylován barvou.

Kameraman Robby Müller ilustruje v rozhovoru pro Criterion Collection, jak černobílá forma umožňuje abstrahovat, a tím podpořit vyprávění. Uvádí konkrétní příklad, který přispěl volbě černobílému formátu pro film *Mimo zákon* (orig. název *Down by Law*, režie Jim Jarmusch, kamera Müller, 1986). Když natáčeli scénu plavby po řece, její hladina byla kompletně pokryta zelenou rostlinou. Zbytečně by tak brala divákovu pozornost. Müller ve zkratce shrnuje: „Černobílá je jako báseň. Dáš pryč to, co stejně nepotřebuješ. (...) Na začátku každého projektu se vždy sám sebe ptám, jaký význam má barva nebo černobílá pro konkrétní film.“ [23]

Dalším autorem popisujícím černobílou abstrakci, je Béla Tarr. „Je to velmi jednoduché. Pokud chcete natočit barevný film, musíte přemalovat celou ulici, protože domy jsou červené, modré, zelené a tak dál. Ve výsledku nemáte barvy žádné, protože převládne barevný chaos. Pro mě je barevná kinematografie naturalismus. S černobílou můžete být více stylizovaní, můžete si udržet distanc mezi realitou a filmem, což je pro tvorbu důležité.“ říká Tarr v rozhovoru pro magazín Senses of Cinema. [24]

Černobílá abstrakce se často váže s abstrakcí i u dalších nástrojů filmového vyprávění a vznikají tak snímky, které jsou ryzím příkladem minimalismu. Minimalistické filmy mají za cíl redukci nepodstatných informací, příběhy bývají nekomplikované se strohými dialogy a vizuální styl na sebe neupozorňuje. První takové filmy vznikly v 60. letech minulého století a byly reakcí na extravagantní a velkorozpočtové hollywoodské snímky té doby. Jedním z prvních příkladů tohoto stylu je známý černobílý film *U konce s dechem* (orig. název *À bout de souffle*, režie Jean-Luc Godard, kamera Raoul Coutard, 1960), který je často citován jako stěžejní film Francouzské nové vlny¹⁸. Filmový jazyk se vyznačuje jednoduchým vizuálním

¹⁸ Francouzská nová vlna = hnutí formálně progresivních francouzských režisérů 50.–60. let minulého století. Experimentovali se střihem, vizuálním stylem a narativem filmů.

stylem s dlouhými záběry z ruční kamery. Dialogy jsou také minimální a často podané odtažitě a mimoděk.

Příkladem extrémního minimalismu ze současnosti je např. černobílý film *Gunda* (režie Viktor Kossakovsky, kamera Viktor Kossakovsky, Egil Håskjold Larsen, 2020). Černobílá je v tomto případě jen dalším abstrahujícím prvkem slow-cinema¹⁹ snímku, ve kterém je obsah i forma omezena na naprosté minimum. Film sleduje každodenní život prasnice jménem Gunda, jejích selat a dalších zvířat včetně slepic a krav na farmě v Norsku. Film je meditativním zkoumáním života a chování zvířat bez jakýchkoli dialogů nebo voiceoveru²⁰. Zvířata byla natočena ve svém přirozeném prostředí se zaměřením na vzájemnou interakci a chování. Film je silnou výpovědí o hodnotě zvířecího života a o propojenosti všech živých bytostí.

Dalším příkladem je nedávno uvedený film *The tragedy of Macbeth* (režie Joel Coen, kamera Bruno Delbonnel ASC AFC, 2021). Abstrakce se zde projevuje nejen v černobílé formě, ale i v minimalistické výpravě. Příběh Shakespearova dramatu se odehrává v maximálně abstrahovaném prostředí připomínajícím divadelní kulisy a kánon kinematografie *Metropolis* (režie Fritz Lang, kamera Karl Freund, 1927).

Nedávným černobílým debutem v českém prostředí je formálně odvážný snímek *Zrcadla ve tmě* (režie Šimon Holý, kamera Jana Hojdová AČK, 2021). Třicetiletá tanečnice odpovídá na 36 otázek týkajících se jejího rozpadajícího se intimního vztahu, a snaží se zorientovat ve svém vlastním životě. Film se skládá z několika málo statických, velmi dlouhých záběrů, které se soustředí na herecký projev hlavní hrdinky. Je tak zdůrazněna zvuková a hudební stránka díla a vizuální forma je svérázným způsobem abstrahována. Kameramanka Jana Hojdová v našem osobním rozhovoru na filmovém festivalu Ostrava Kamera Oko v roce 2021 uvedla, že během natáčení pracovala především s přirozeným světlem, jehož tvar formovala stíněním a filtrováním. Tento způsob úsporného snímání (eliminace lokací a objem technického vybavení) přinesl vedle svérázného vizuálního charakteru i produkční variabilitu a dřívější možnost realizace z důvodu nedostatečných finančních zdrojů.

¹⁹ Slow-cinema = filmový žánr, který klade důraz na pomalé tempo, dlouhé záběry a minimální dialogy, často zobrazující každodenní život a všední situace. Jeho cílem je vytvořit meditativní a pohlcující zážitek ze sledování a vyzývá diváky k zamyšlení nad tématy a emocemi, které zprostředkovává.

²⁰ Voice-over = voice-over je filmová zvuková technika, ve které je přes akci nebo záběry slyšet nediegetický hlas vypravěče.

Blíže rozebírám velmi abstrahující a minimalistické filmy *Last and First Men* (režie Jóhann Jóhannsson, kamera Sturla Brandth Grøvlen DFF, 2020) a *Ida* (režie Paweł Pawlikowski, kamera Ryszard Lenczewski, Łukasz Żal, 2013).

3. Dynamický rozsah

Mistrovství tvorby černobílého obrazu v kinematografii je v kameramanské obci široce vnímáno jako schopnost pohybovat se v celé škále odstínů šedi a využívat její potenciál ve prospěch dramatu. Jemnost přechodu od nejtmaší černé a nejsvětější bílé v obraze nazýváme dynamický rozsah a uvádí se v jednotkách EV (1 EV = 1 clonové číslo). Dynamický rozsah je technickým parametrem záznamových a projekčních technologií, ale zároveň i kreativním nástrojem tvorby obrazu.

Filmový negativ měl dlouho náskok před prvními digitálními senzory co se týče dynamického rozsahu. V posledních letech jsou k dispozici i digitální senzory schopné záznamu v HDR (např. kamera ARRI Alexa Mini LF má dle výrobce umožňuje až 14 EV). Vysoký dynamický rozsah v obraze (v anglické zkratce HDR²¹) se stal v poslední době velkým trendem, a to i díky příchodu HDR obrazovek a projektorů.

Často citovaným průkopníkem fotografií mistrně využívajících vysoký dynamický rozsah je americký fotograf Ansel Adams, který fotografoval především krajiny amerických národních parků. Stojí za tvorbou zonálního systému, na jehož principu kameramani pracují dodnes při exponometrii. Současným příkladem bohatě odstupňovaných odstínů černé a bílé je např. drama *Mank* (režie David Fincher, kamera Erik Messerschmidt ASC, 2020).

Protipólem je nízký dynamický rozsah, který má mnoho podob. Můžeme ho asociovat s prvními digitálními záznamy televizního zpravodajství v 90. letech, ale i s prvními experimenty filmové avantgardy 20. let minulého století inklinujícími k grafické abstrakci. Extrémním příkladem je krátký film *Film je rytmus* (orig. název *Film ist Rhythmus*, režie Hans Richter, 1921) z období experimentů avantgardní kinematografie 20. let minulého století. V obraze se střídá pouze plně černá a plně bílá a jde o maximální abstrakci.

²¹ HDR = zkratka High Dynamic Range (vysoký dynamický rozsah).

4. Kontrast

Kontrast v případě černobílého obrazu je rozdíl mezi nejtmačším a nejsvětlejším bodem obrazu. Je to klíčový obrazový parametr a nástroj, který významným způsobem určuje atmosféru filmu a v černobílém obraze se jeho efekt násobí. Různé filmové žánry mívají různé kontrasty a jejich proměna v rámci jednotlivých záběrů, ale i celých scén, může určovat dramaturgii filmu. Je tomu tak například u filmu *Umělec* (orig. název *The Artist*, režie Michel Hazanavicius, kamera Guillaume Schiffman AFC, 2011), kde obraz herecké hvězdy Valentina příznačně pomalu bledne. Nejprve jej vidíme v kontrastních obrazech, kde na svém pozadí vyniká, ale posléze neutrálně zapadá a ve společnosti upadá v zapomnění.

4.1 Vysoký kontrast

Vysoce kontrastní tvrdé osvětlení s hlubokou černou a jasnou bílou je často spojováno se stylizovanějšími žánry jako je klasický film noir²² nebo německý expresionismus²³ a z těchto principů ve velké míře čerpají i současní tvůrci. Lze jej použít k vytvoření pocitu napětí a tajemna, k eskalaci dramatu, nebo pro vytvoření surreálné verze reality. U zmíněných filmových žánrů převažují témata zahrnující hororové, kriminální nebo sociálně kritické motivy. Tvůrci zdůrazňují psychologické pozadí postav a jejich emocionální rozpoložení.

Linie a kompozice obrazu jsou s vysokým kontrastem zdůrazněny a práce s nimi může vytvářet specifickou atmosféru. Jednoznačným příkladem z historie je kánon německého expresionismu, *Kabinet doktora Caligariho* (orig. název *Das Cabinet des Dr. Caligari*, režie Robert Wiene, kamera Willy Hameister, 1920). Postava doktora Caligariho je v příběhu hypnotizérem, který používá náměsíčníka k páchání vražd. V několika scénách se kamera zaměřuje na odraz postav v zrcadlech, který je často zkreslený nebo roztříštěný. Symbolizuje tak jejich rozvrácený psychický stav. Expresivní herecké projevy jsou posíleny geometrickými kompozicemi a pomáhají znázornit dezorientaci, závrať a šílenství. Dál je využito výrazně zkreslených perspektiv kamery – nahlédů a podhlédů, které znázorňují vnitřní neklid.

²² Film noir = filmový žánr kriminálních filmů, které se objevily ve 40. a 50. letech 20. století, především ve Spojených státech amerických. Žánr typicky obsahuje morálně nejednoznačné postavy, složité a spleťté zápletky a všudypřítomný smysl pro cynismus a zoufalství.

²³ Německý expresionismus = meziválečné filmové hnutí, které klade důraz na výrazovost obsahu i formy. Vzniklo v Německu během 10. až 20. let minulého století.

S vysokým kontrastem se pracuje např. v černobílém filmu *Kristovy roky* (orig. název *Kristove roky*, režie Juraj Jakubisko, kamera Dodo Šimončíč, Igor Luther, 1967). Obraz je zjednodušený na velmi málo odstínů černé a odstínů bílé. Bílé stěny interiérů po přeexpozici vytváří snový charakter. Z reality jsou ponechány její pouhé obrysy, což odvádí pozornost od nepodstatných detailů reality samotné a soustřeďuje pozornost na důležitější poetické aspekty filmu.

V současné černobílé kinematografii se s vysokým kontrastem pracuje v analyzovaných snímcích *Muž, který nebyl* (orig. název *The Man Who Wasn't There*, režie Joel Coen, kamera Sir Roger Deakins CBE, 2001) a nebo *Maják* (orig. název *The Lighthouse*, režie Robert Eggers, kamera Jarin Blaschke, 2018). Dalšími filmy tohoto tisíciletí s hororovou estetikou a vysokými kontrasty jsou např. *Sama nocí tmou* (orig. název *Dokhtari dar šab tanhâ be xâne miravad*, režie Ana Lily Amirpour, kamera Lyle Vincent, 2014), *Oči mé matky* (orig. název *The Eyes of My Mother*, režie Nicolas Pesce, kamera Zach Kuperstein, 2016). Nejvýraznějším černobílým hororovým dramatem v české produkci je *Nabarvené ptáče* (režie Václav Marhoul, kamera Vladimír Smutný, 2019).

4.2 Nízký kontrast

Málo kontrastní měkké osvětlení na straně druhé vytváří jemnější a přirozenější vzhled. Rozptýlené nekontrastní světlo se přirozeně vyskytuje u spíš dokumentárně laděných snímků, ale i v amatérské oblasti, protože jeho dosažení nemá takové technické nároky jako stylizované expresionistické svícení. U hrané tvorby je jeho použití typické pro dramata, uvolněné komedie a romance.

Filmy nízkých kontrastů plné převážně středních odstínů šedi jsou obecně trendem v 60. letech společně s rozšířením principů Francouzské nové vlny. Příkladem jsou filmy režisérů Jean-Luc Godarda nebo Ingmara Bergmana. V Československu je tak např. u filmů Miloše Formana, nebo Ivana Passera.

Černobílá paleta může být také východiskem i pro současné dokumentární filmy, kterým vdechne specifickou vizuální formu, kterou z principu stylu snímání mnohdy nelze příliš ovlivnit. Je tomu tak např. u nového českého filmu *Velké nic* (režie Vít Klusák, Marika Pecháčková, kamera Adam Kruliš, Vít Klusák, 2023).

Mezi nedávno natočené černobílé filmy tohoto rázu patří např. *C'mon C'mon* (režie Mike Mills, kamera Robbie Ryan, 2021) nebo *Frances Ha* (režie Noah Baumbach, kamera Sam Levy, 2012), které blíže analyzuji v samostatných kapitolách. Oba tyto filmy mají společné to, že je pro ně typická autenticita a přirozené měkké světlo.

5. Kontext

Důležitým faktorem je kontext. Filmové médium ze své tržní podstaty je směřované pro současné diváky. Ti žijí v určitém sociokulturním, historickém a technologickém kontextu a jejich vnímání je tak částečně determinováno.

5.1 Nostalgie

Barva vstoupila do kinematografie pozvolna – nejdříve spolu s nákladným systémem Technicolor²⁴ v 30. letech a posléze s příchodem barevného negativu Eastman Color Negativ (ECN)²⁵, který výrobu zautomatizoval v 50. letech minulého století. Posléze barva pohltila téměř veškerou kinematografii a černobílý film se tak dostal na okraj produkce. Od té doby, největší množství černobílých filmů tak tvoří filmy, ve kterých se obracíme do “černobílé” historie. Není tomu tak ale vždy a možnosti využití jsou mnohem širší.

Typickým autorem černobílých nostalgických filmů je Woody Allen. Snímky jsou natočené již v době “barevné” a černobílá forma evokuje nostalgickou a romantickou atmosféru. Takové jsou např. filmy *Manhattan* (režie Woody Allen, kamera Gordon Willis ASC, 1979) nebo *Stíny a mlha* (orig. název *Shadows and Fog*, režie Woody Allen, kamera Carlo Di Palma, 1991).

Současnými nostalgickými jsou například filmy *Umělec* (orig. název *The Artist*, režie Michel Hazanavicius, kamera Guillaume Schiffman, 2011) a *Mank* (režie David Fincher, kamera Erik Messerschmidt ASC, 2020). Oba jsou svými příběhy zasazeny do prostředí zlaté éry Hollywoodu 20. let minulého století a oba vzdávají hold vizuální estetice tehdejší kinematografie. Oba filmy z této estetiky čerpají, ale každý z filmů k ní přistupuje trochu odlišným principem. *Umělec* (2011) se snaží co nejvíce napodobit Hollywood, zatímco *Mank* (2020) přichází s modernějším přístupem a využívá digitální technologie pro vykreslení

²⁴ Technicolor = Technicolor je proces barevného filmu, který byl široce používán od 30. do 50. let 20. století. Byl to jeden z prvních barevných procesů kinematografie a je známý pro své živé, syté barvy a výrazný vzhled. Proces zahrnuje použití speciální kamery, skrz kterou prochází tři samostatné černobílé negativy stejné scény přes červený, zelený a modrý filtr. Tyto tři filmy jsou vyvolány samostatně a poté zkombinovány soutiskem, který vytvoří komplexní barevný obraz.

²⁵ ECN = Eastman Color Negativ, první široce rozšířený barevný film. Na rozdíl od Technicoloru, který vyžadoval komplikovaný tiskový proces s přenosem barviv, ECN umožnil vytvoření barevných tisků pomocí jednoduššího procesu barevného negativního tisku. Pro filmaře to usnadnilo a zlevnilo vytváření barevných filmů.

analogových specifík (např. postprodukčně vytvořené rozptylující efekty světél) a používá modernější přístupy pohybu kamery.

Dalším příkladem inspirace historickými technologickými postupy je Shakespearovská adaptace *The tragedy of Macbeth* (režie Joel Coen, kamera Bruno Delbonnel ASC AFC, 2021), která je inspirována fotografickým procesem platinotypie. Kolorista nepatrně přidal magentu do tmavých tónů, vysoké tóny oteplil a střední tóny ponechal neutrální. Také v lehkých nuancích pracoval s různými bílými body²⁶ v průběhu filmu. „*Chtěli jsme využít digitální proces a netočit další zrnitý, čistě černobílý retro film.*” [25] zmiňuje se kameraman Bruno Delbonnel ASC, AFC v rozhovoru pro British Cinematographer. Kolorista filmu, Peter Doyle ASC, v případové studii společnosti FilmLight zmiňuje, že celý film byl natočen s nastavením teploty chromatičnosti 3200K, ale lampy svítily s chromatičností 6000K. [26] Tím získali více saturace v modrém spektru, což jim poté usnadnilo práci v postprodukci. Značné množství záběrů se speciálními efekty bylo důvodem, proč se nakonec rozhodli netočit na černobílý digitální senzor, ale na barevný.

V létě 2023 byl na Mezinárodním filmovém festivalu v Mariánských lázních uveden snímek *The Afterlight* (režie Charlie Shackleton, kamera originálních záběrů Robbie Ryan, 2021). Tematizuje analogovou nostalgii, jedinečnost filmového média a digitální reprodukovatelnost projekčního procesu. Existuje pouze jedna filmová kopie zmíněného filmu, která cestuje mezi promítacími místy. Autor upozorňuje na opotřebování fyzického média a vzniká tak performativní rozměr uměleckého díla. [27]

V současné české produkci jsou historické žánry často zpracovávány v černobílé paletě. Je tomu tak i u posledních letích uvedených filmů *Já, Olga Hepnarová* (režie Tomáš Weinreb, Petr Kazda, kamera Adam Sikora, 2016), *Krajina ve stínu* (režie Bohdan Sláma, kamera Diviš Marek, 2020), nebo *Nabarvené ptáče* (režie Václav Marhoul, kamera Vladimír Smutný, 2019). Na Slovensku nedávno vyšel černobílý film *Piargy* (režie Ivo Trajkov, kamera Peter Bencsik, 2022).

²⁶ Bílý bod = střed barevného trojúhelníku RGB.

5.2 Autenticita

Čím méně se filmový obraz podobá světu tak, jak ho přirozeně vnímáme, tím více ztrácí na autentičnosti a získává na stylizaci. Lidé vnímají svět jako barevný, a tak černobílý obraz automaticky představuje stylizovanou formu reality, nehledě na technologický a společenský kontext. Přesto existují černobílé filmy, které se dají považovat za autentické. Důležitým faktorem totiž je forma momentálně nejrozšířenější záznamové technologie ve většinové společnosti.

Příkladem z historie je tvorba autorů francouzské nové vlny. Autoři natáčeli na černobílý materiál ve snaze přiblížit se uživatelsky nejrozšířenějšímu filmovému médiu té doby a být pro jejich publikum přístupnější a evokovat autenticitu běžného života. Zvolili tak černobílý film. Zároveň jim finanční nenáročnost umožňovala být ve tvorbě více flexibilnější. Tyto produkční principy definovaly i vizuální estetiku jejich filmů. Ačkoliv jejich filmy jsou černobílé, principiálně stylizované, na jejich publikum působily dojmem autenticity. Hlavní důvod ale vidím ve flexibilním způsobu natáčení, který upřednostňuje potřeby neherců a natáčení se odehrává v jejich přirozeném prostředí.

Příchodem domácích videokamer v 90. letech, které snímají barevný obraz na miniDV pásky²⁷, se dojem autenticity stává barevným. Upozorňuje na to hnutí Dogma 95²⁸ a součástí jejich manifestu je výhradně tvorba barevná a zákaz černobílé formy. Cílem hnutí byl návrat k jednoduchosti, eliminace postprodukce a soustředění se na postavy a příběh. Černobílá se tak opět stává stylizací s historickým kontextem.

Příkladem současných filmů, které se inspiřují novovlnnou estetikou obsahově, hereckým projevem a „dokumentárním“ principem snímání, nízkým kontrastem a nenápadnou kamerou a i svojí černobílou formou jsou filmy jako *Roma* (režie a kamera Alfonso Cuarón, 2018), *Nebraska* (režie Alexander Payne, kamera Phedon Papamichael ASC, 2013), *Frances Ha*

²⁷ MiniDV = MiniDV je formát digitálního videa představený v roce 1995, který používá malé kazetové pásky k záznamu a ukládání digitálního videa. To bylo široce používáno ve spotřebitelské a profesionální video produkci během pozdních devadesátých let a na přelomu tisíciletí.

²⁸ Dogma 95 = filmařské hnutí založené v roce 1995 skupinou dánských režisérů včetně Larse von Triera a Thomase Vinterberga. Je široce vnímáno jako reakce na umělost mainstreamových hollywoodských filmů té doby. Hnutí vyzdvihuje principy tradičních hodnot příběhu, herectví a tématu a na odmítnutí speciálních efektů, studiového natáčení.

(režie Noah Baumbach, kamera Sam Levy, 2012) a C'mon C'mon (režie Mike Mills, kamera Robbie Ryan, 2021).

Nic ale není černobílé. Důkazem toho, že netřeba nízkých kontrastů a minimalistické vizuální formy pro dosažení herecké autenticity je tvorba maďarského režiséra Béla Tarr, jehož filmy jsou výhradně černobílé a vizuálně velmi stylizované, co se týče kamerových pohybů a expresivního svícení. Zároveň aplikuje dokumentaristické principy při natáčení a pracuje s neherci. Vytvořil si tak specifický umělecký rukopis a ohledně černobílé stylizace se vyjadřuje takto: *„Miluji černobílou. Když vidíte černobílý snímek, okamžitě víte, že to není realistický snímek. Není to realita „jedna ku jedné“, protože něco se nějak proměňuje. V temnotě dokážu skrýt spoustu věcí a světlo využít pro něco, co je důležité. Mohu použít celou škálu šedé.“* říká Béla Tarr v rozhovoru pro The Walker. [28] Maďarský filmař Tarr je známý svými pomalými meditativními filmy a mezi jeho nejznámější filmy patří např. *Turínský kůň* (orig. název *A torinói ló*, režie Béla Tarr, Ágnes Hranitzky, kamera Fred Kelemen, 2011) nebo *Satanské tango* (orig. název *Sátántangó*, režie Béla Tarr, kamera Gábor Medvigy, 1994).

6. Kombinace černobílého a barevného obrazu

Částečná černobílá forma v kombinaci s barevným obrazem přináší další výrazové možnosti vyprávění. Nejčastějším využitím je oddělení různých časových plánů, ve formě flashbacku²⁹ nebo flashforwardu³⁰. Dál je tohoto prvku využíváno pro zdůraznění určitých estetických nebo významových prvků.

Tyto postupy nejsou novinkou kinematografie dnešní doby. S tímto principem v různých variacích tvůrci pracují již od počátků kinematografie, kdy se ručně kolorizoval černobílý pozitiv, např. u filmu *Cesta na Měsíc* (orig. název *Le voyage dans la lune*, režie George Méliès, kamera Théophile Michault, Lucien Tainguy, 1902), který je selektivně kolorizován. Dalším rozšířeným postupem té doby bylo plošné tónování, které celoplošně zbarví obraz do konkrétní barvy. U němých filmů se tak rozlišují jednotlivé atmosféry filmu, nebo časové roviny. Modrá barva typicky znázorňuje noc, červená oheň a žlutá teplý slunečný den. Je tomu tak např. u již dříve zmíněného filmu *Upír Nosferatu* (orig. název *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, režie Friedrich Wilhelm Murnau, kamera Fritz Arno Wagner, Günther Krampf, 1922).

I dnes jde o velmi častý nástroj vyprávění, který pomáhá orientaci v příběhu. Ke kolorizaci se v 60. letech v Československu vrací režisér Oldřich Lipský ve filmu *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (režie Oldřich Lipský, kamera Vladimír Novotný, 1964) a s její pomocí usnadňuje časovou orientaci v příběhu. Letos jsem na filmovém festivalu Berlinale zhlédla experimentální snímek *Dearest Fiona* (režie Fiona Tan, 2023), který je poskládán z archivních materiálů, které byly částečně kolorizovány. Jedná se o formálně experimentální snímek, ve kterém existují dvě nezávislé narativní roviny – vizuální a zvuková, jež spolu vůbec nesouvisí. V obraze sledujeme archivní materiály z prostředí průmyslové modernizace nizozemských přístavních měst, zatímco posloucháme předčítání dopisů adresovaných režisérce filmu a psaných jejím tatínkem. Na snímku mě nejvíc zaujala právě důkladná selektivní ruční kolorizace a tónování černobílých záběrů.

²⁹ Flashback = flashback je narativní prvek, jež se vrací k událostem, které se staly v minulosti. Tato technika se často používá k poskytnutí kontextu nebo informací o pozadí, odhalení motivace postav nebo k vytvoření napětí.

³⁰ Flashforward = podobně jako flashback, ale s tím rozdílem, že se přesouváme k událostem v budoucnosti.

6.1 Časová rovina

Kombinace barevného a černobílého obrazu ve filmu bývá pro svoji přímočarost často využita ve prospěch vybudování srozumitelné narativní struktury. Nejčastěji tvůrci využívají významové konotace černobílé a s její pomocí komunikují děj, který se odehrává v minulosti a navazují tak u diváka pocit nostalgie. Není tomu tak vždy. Opačným příkladem je film *Oppenheimer* (režie Christopher Nolan, kamera Hoyte van Hoytema, 2023).

Klasickým příkladem je film *Casino Royale* (režie Martin Campbell, kamera Phil Méheux BSC, 2006), kde je úvodní scéna černobílá a vyjadřuje návrat do minulosti. Ve filmu *Irčan* (orig. název *Irishman*, režie Martin Scorsese, kamera Rodrigo Prieto ASC AMC, 2019) černobílé sekvence reprezentují vzpomínky hlavního hrdiny a barevné úseky reprezentují současnost.

V letos uvedeném a dlouho očekávaném filmu *Oppenheimer* (režie Christopher Nolan, kamera Hoyte van Hoytema, 2023) jsou scény vyslýchání a vyšetřování natočeny černobíle a střízlivým akademickým stylem, který upřednostňuje informační hodnotu. V tomto konkrétním případě nejde o návrat do minulosti, ale skok do budoucnosti, tzv. flashforward. V nelineárním způsobu vyprávění, pro režiséra Christophera Nolana typickém, tak jasně definují časový odstup a pomáhají divákovi orientovat se v ději. Způsob snímání podporuje vyjádření historické objektivitu nezávisle na subjektivním vnímání událostí postavou Oppenheimera, které tvoří většinu filmu v barevných pasážích. Ty jsou často emotivně zabarvené a surreálně stylizované, s využitím množství abstraktních vesmírných výjevů.

6.2 Zdůraznění barvy a jejího významu

Použití barevného záběru nebo selektivně barevného prvku uprostřed černobílého obrazu nebo sekvence je přímým a jednoduchým způsobem zdůraznění a směřování divákovy pozornosti a klíčovým prvkem filmového vyprávění. Uvádím příklady využití u filmů z historie i současnosti.

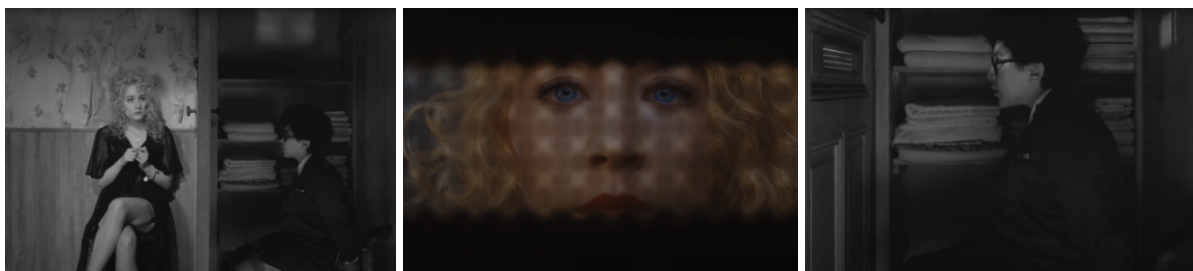
V jinak celkově černobílém filmu *Kristovy roky* (orig. název *Kristove roky*, režie Juraj Jakubisko, kamera Dodo Šimončič, Igor Luther, 1967) se ve scéně v zahradě objevuje detailní barevný záběr hlavy páva. Jde o POV záběr³¹ hlavního hrdiny a znázorňuje

³¹ POV záběr = zkratka POV znamená point of view, subjektivní perspektiva postavy. Záběr evokuje jeho přímý pohled.

umělcovu perspektivu, jeho citlivost vůči detailu. Tematizuje tak krásu přírody, pávem často symbolizovanou. Místní blázen zároveň dodává *“Je to velké umění a štěstí radovat se z přírody.”* Důležitost symboliky je podtržena zopakováním záběru v závěrečných titulcích filmu, a to už bez kauzálního kontextu. Pohled umělce a mladého dospělého člověka, který je díky své citlivosti denně vystaven kráse a pomíjivosti života, uprostřed chaosu každodenního života, ve kterém se potýká s existenčními problémy.

Další ikonický příklad je z kultovního filmu *Schindlerův seznam* (orig. název *Schindler's list*, režie Steven Spielberg, kamera Janusz Kamiński, 1993), kde je na konkrétní holčičku v davu upozorněno červenými šaty v jinak kompletně černobílém obraze. Červená barva zde symbolizuje prolitou krev nevinných obětí během holokaustu druhé světové války. Dalším příkladem je film *Pleasantville: Městečko zázraků* (orig. název *Pleasantville*, režie Gary Ross, kamera John Lindley, 1998), kde se obyvatelé městečka Pleasantville proměňují z černobílých odstínů do barevných pokaždé, když veřejně projevují svoje emoce. Část společnosti se časem saturuje a část zůstává v černobílém světě. Barva v tomto filmu symbolizuje svobodu a individualitu uprostřed americké konzervativní společnosti 50. let.

Nedávný příklad principu zdůraznění je z filmu Woodyho Allena *Francouzská depeše Liberty, Kansasa Evening Sun* (orig. název *French Dispatch*, režie Wes Anderson, kamera Robert David Yeoman ASC, 2021). Ve scéně, která je uvedena jako černobílá, se chlapec ptá ženy, jakou barvu mají její oči. Žena odpovídá pohledem. V následujícím záběru je střih na detailní záběr její tváře a tento záběr je najednou barevný. Její sytě modrá barva očí je tak explicitně vyobrazena. V následujícím střihu zpět na celek, se ocitáme zpět ve světě černobílém. Kameraman filmu, Robert David Yeoman ASC, v rozhovoru pro CookeOpticsTV jednoduše shrnuje, že barvu se spolu s režisérem rozhodli používat v momentech dramatizace nebo zdůraznění určitého motivu, nebo když pozornost směřuje na barvu samotnou. [29]



Obr. č. 9 – Francouzská depeše Liberty, Kansas Evening Sun (2021)

Černobílé sekvence v tomto filmu nenesou žádný vyprávěcí klíč a primárně jde o estetickou záležitost. Vizualita filmu tak rozvířila debatu v kritické obci i široké veřejnosti, protože na takovou ryzí hravost publikum zkrátka není zvyklé. Například kritik Edwin Amaya ve svém článku s titulkem „*Francouzská depeše je neobyčejně experimentální, i na Wese Andersona*“ tvrdí, že využití černobílé ve filmu už je natolik rozšířené, že se vytrácí primární dohoda mezi tvůrcem a divákem – tedy, že divák očekává jednotu místa a času. Závěrem dodává, že tento experimentální přístup neprospívá celkovému vyznění povídkového filmu, protože jednotlivé povídky zůstávají nepropojeny a celý film se tak stává nekonzistentní a příliš „experimentální“. [30] Osobně si myslím, že hranice toho, co je divácky srozumitelné a akceptovatelné ve filmové řeči, se posouvá s každým takovým filmem a je dobře, že tyto experimentální prvky můžeme vídat i u mainstreamové produkce.

Dalším nedávným a formálně inovativním snímkem s obdobnými principy je *Blondýnka* (orig. název *Blonde*, režie Andrew Dominik, kamera Chayse Irvin ASC CSC, 2022). Hravě kombinuje nejen barvu s černobílou, ale i poměr stran, který se střídá z akademického 4:3 do cinemascope.

7. Manipulace s odstíny šedi

Výsledná podoba obrazu černobílého filmu na plátně je souhrou mnoha faktorů. S dynamickým rozsahem, úrovněmi a kontrasty odstínů šedi tvůrci manipulují v několika fázích výroby filmu. Technologický způsob záznamu a následné zpracování se liší u různých filmů, ale jeden faktor je vždy neměnný. Autoři vždy snímají svět, který se nám, až na výjimky, jeví jako barevný. To je tou největší výzvou a prostorem pro kreativitu zároveň.

Snímaná scéna je výchozím bodem pro charakter výsledného obrazu, a tak scéna a její jasové úrovně vyžaduje významnou pozornost již v momentě natáčení. Pokud rozhodnutí pro černobílou formu přijde až v postprodukci, autoři nevyužili plný potenciál černobílého obrazu. Při přípravě černobílého filmu je třeba počítat s dostatkem času na důkladné testy, protože určité barevné kombinace nemusí fungovat a nesourodé barevné kombinace překvapivě ano.

Značným usnadněním černobílého převodu jsou možnosti digitálního video náhledu během natáčení, dnes rovnou i s aplikováním barevných korekcí pomocí LUT³². Ty jsou ve většině případů navrženy pro barevný obraz, a tak je nutné je individuálně přizpůsobit konkrétním požadavkům. To umožňuje získat kontrolu nad výsledným obrazem a manipulovat se scénou a svícením dle tvůrčích záměrů.

Následující dvě kapitoly jsou přehledem, jakými způsoby lze dosáhnout černobílého obrazu na plátně. Rozděluji tyto cesty na dva principy – záznam barevného obrazu s převodem do černobílé v postprodukci a záznam přímo černobílého obrazu, v obou případech jak analogovou, tak digitální cestou.

³² LUT = zkratka pro Look Up Table, digitální převod z jednoho barevného prostoru do druhého.

7.1 Převod do černobílé v postprodukci

Je možné snímek natočit v barvě, a potom převést do černobílé, a to jak u filmového média v laboratoři (např. Kodak Vision3 500T 5219/7219 - *Umělec* (orig. název *The Artist*, režie Michel Hazanavicius, kamera Guillaume Schiffman AFC, 2011) [6], tak u digitálního záznamového formátu v digitální postprodukci (např. ARRI ALEXA 4:3 ARRIRAW - *Ida* (režie Paweł Pawlikowski, kamera Ryszard Lenczewski, Łukasz Żal, 2013). [11]

Pracujeme-li s digitálním barevným záznamem (ať už máme materiál z digitální kamery nebo sken barevného filmového negativu), v digitálních postprodukčních softwarech můžeme převést barevný obraz na černobílý. Uvedu postup v rozšířeném softwaru Davinci Resolve 18. Nejjednodušší cestou je funkce desaturace. Ta ale postrádá jakoukoliv další kontrolu nad převodem jednotlivých barevných kanálů. Červený, zelený a modrý kanál můžeme selektovat do jednotlivých nodů, a tak ovlivňovat jejich saturaci a jasovou úroveň individuálně. Monochrome mód v Davinci Resolve 18 zjednodušuje tvorbu tzv. nodů³³ a je s ním možné jednoduchým způsobem ovlivňovat všechny RGB kanály současně a docilovat podobných efektů, jako je možné analogově např. s barevnými filtry u černobílého filmu.

7.2 Snímání v černobílé

Vedle desaturace v postprodukci je tu také možnost rovnou snímat v odstínech šedi, a to klasicky na černobílý filmový materiál (např. Kodak Double-X - *Maják* (orig. název *The Lighthouse*, režie Robert Eggers, kamera Jarin Blaschke, 2018) [13], nebo i na černobílý digitální senzor (např. snímač RED Monochrome - *Mank* (režie David Fincher, kamera Erik Messerschmidt ASC, 2020). [15]

7.2.1 Černobílý filmový materiál

Ačkoliv kinematografii v tomto tisíciletí ovládly digitální technologie, stále mnoho filmařů dává přednost analogovému záznamu na filmový materiál – černobílý negativ. Principem tvorby obrazu na černobílém filmovém negativu je působením světla na fotocitlivou emulzi. Tam se vytvoří latentní obraz, který je poté chemicky manipulován – vyvolán a ustálen, čímž se stává viditelným.

³³ Nod = vrstva aplikující barevné korekce v softwaru Davinci Resolve.

Prvním uživatelsky dostupným filmovým materiálem byla černobílá inverze 16mm. Celý postup laboratorního vyvolání a promítání lze v malém množství praktikovat i v domácím prostředí, což je vysvětlením jeho rychlejšího rozšíření a vyšší autentičnosti a familiérnosti černobílého filmu v minulém století. Vedle toho složení a zpracování barevného filmového negativu je značně komplikovanější a to zapříčinilo i jeho pozdější masové rozšíření do výroby celovečerních filmů.

Jedním z populárních filmových materiálů, dodnes používaných pro černobílou kinematografii je filmový materiál KODAK Eastman Double-X 5222. Byl vyvinut v 50. letech a vyznačuje se svojí jemnozrnnou strukturou a vysokým rozlišením. Pro jeho nízkou citlivost 200/250 ASA je nutné počítat s dostatečně výkonnou osvětlovací technikou při natáčení ve studiu. Byl v průběhu let použit v mnoha klasických ikonických filmech již v době "barevné", jako např. u filmů *Schindlerův list* (orig. název *Schindler's list*, režie Steven Spielberg, kamera Janusz Kamiński, 1993) [31] nebo *Manhattan* (režie Woody Allen, kamera Gordon Willis ASC, 1979) [32]. V tomto tisíciletí na něj byl natočen *Maják* (orig. název *The Lighthouse*, režie Robert Eggers, kamera Jarin Blaschke, 2018) [13], nebo v českém prostředí film *Nabarvené ptáče* (režie Václav Marhoul, kamera Vladimír Smutný, 2019) [33].

V letos uvedeném filmu Christophera Nolana *Oppenheimer* (režie Christopher Nolan, kamera Hoyte van Hoytema, 2023) jsou objektivní části vyšetřování snímány černobíle. Jsou natočeny na černobílý 65mm pás, který byl speciálně vyroben pro 65mm IMAX kameru. [34] Je to potvrzením pravidla, že s každým novým filmem režisér Christopher Nolan posouvá technologické možnosti dopředu.

7.2.2 Černobílý digitální senzor

Relativní novinku představují monochromní digitální senzory. Výrobci tak pravděpodobně reagují na zvýšenou produkci černobílých filmů velkými produkčními společnostmi v posledních letech.

Z konstrukčního hlediska nejde o žádnou výraznou změnu od digitálního senzoru barevného. Digitální senzor funguje na principu fotocitlivých pixelů, ve kterých se světelná energie přeměňuje na elektrický signál. Barevná informace vzniká použitím matrice barevných filtrů známé jako Bayerova maska³⁴. Absence této masky je principem černobílého digitálního

³⁴ Bayerova maska = Bayerova maska jsou barevné filtry používané u digitálních senzorů k zachycení barevných informací obrazu.

senzoru a každý pixel monochromatického senzoru tak přijímá světlo v celé své kompletní spektrální šířce. To s sebou nese určité kvalitativní vylepšení obrazu – vyšší nativní citlivost, rozlišení a dynamický rozsah. Monochromní kamery v současnosti poskytují výrobci ARRI (modely Alexa XT, 65, Mini LF) a RED (Komodo a Helium). Na kameru RED Komodo Monochrome byl natočen např. film *Mank* (režie David Fincher, kamera Erik Messerschmidt ASC, 2020) [20] a na konkurenční ARRI Alexa Mini LF Monochrome např. film *El conde* (režie Pablo Larraín, kamera Edward Lachman, 2023). [35]

Nevýhodou může být logicky nedostupnost využití zeleného nebo barevného klíčovacího pozadí. To bylo nakonec důvodem, proč byl např. film *The tragedy of Macbeth* (režie Joel Coen, kamera Bruno Delbonnel ASC AFC, 2021) natočen na barevný digitální senzor, ačkoliv tvůrci zamýšleli ho natočit na černobílý senzor. [26]

7.2.3 Barevné filtry

Při snímání obrazu v černobílé, a to jak na film, tak i na digitální senzor, lze uplatit optických filtrů a manipulovat s odstíny šedi již během natáčení v kameře. Touto cestou lze získat speciální vykreslení určitých barev a ovlivňovat tak celkový kontrast černobílého obrazu. S červenými filtry nedávno pracoval např. kameraman Ed Lachman, ASC na filmu *El Conde* (režie Pablo Larraín, kamera Ed Lachman, ASC, 2023), který byl natočen na černobílý digitální senzor kamery ARRI Alexa Mini LF Monochrome. [36]

Barevné filtry se v počátcích kinematografie používaly k optimalizaci ortochromatického materiálu, který byl necitlivý na červené světlo. Situace se dřív řešila i scénicky. Častým příkladem z té doby je použití černých rtěnek, které zvýrazňovaly rty, které by jinak nebyly vůbec vidět. Specifického looku ortochromatického materiálu se snažili docílit např. autoři snímku *Maják* (orig. název *The Lighthouse*, režie Robert Eggers, kamera Jarin Blaschke, 2018). Barevné filtry v kombinaci s černobílým filmem upravují intenzitu jednotlivých barevných světél, a tak ovlivňují výsledný charakter odstínů šedi – jasové úrovně a kontrastu. Některé vlnové délky pohlcují a některé propouštějí, což má vliv na tonalitu určitých vlnových délek (barev). „Každý filtr rozjasňuje tu barvu, kterou má sám, zatímco doplňkovou, ležící na protilehlé straně tzv. barevného kruhu podává tmavší.“ [37] Intenzita efektu je dána dvěma faktory – velikostí barevného rozdílu a hustotou barevného filtru. Současně každý filtr pohlcuje určité množství světla, a tak je nutná expoziční kompenzace.

Dnes jsou již citlivé vrstvy černobílých negativů panchromatické (rovnoměrně vyvážené ke všem vlnovým délkám) a reprodukované černobílé obrazy působí přirozeně, dle spektrální charakteristiky vnímání lidského zraku. *“Lidské oko vnímá ze spektrálních barev nejjasněji žlutou, postupně potom temněji oranžovou, zelenou, červenou, modrou a nejtemněji fialovou.”* uvádí Kulháněk v knize Černobílá fotografie. [38]

Efektů barevných filtrů ale lze využít i dnes pro získání specifického obrazu. Mezi nejpoblárnější barevné filtry patří žlutý, oranžový a červený. Žlutý filtr odstraněním modrých paprsků obraz celkově rozjasní a zvýší kontrast, ztlumí nebe a nechá vyniknout mraky. Uplatní se především v záběrech krajiny, kde potlačí vzdušnou atmosféru a přidá kontrast. Celkově zlepšuje tonální převod do odstínů šedi ve všech oblastech a obraz se blíží vnímání jasů lidským okem. Oranžový filtr má podobný, ale výraznější efekt než žlutý. Eliminuje jakýkoli opar a zjemňuje podání pleťových odstínů a lze využít k vyhlazení vad pleti. Červený filtr poskytne dramatickou “noční” atmosféru za denního světla - silně ztmavuje modré světlo a silně rozjasňuje žluté světlo. Přidává tak kontrast a hodí se pro zdůraznění linií a struktur světlejších povrchů. Zelený filtr se hodí pro scény, které obsahují mnoho zelené barvy. Rozjasní tmavé zelené části a přidá více detailu a rozlišení mezi jednotlivými tóny zelené. [38] [39]

7.2.4 Infračervený filtr

Surreální efekt na poli černobílé fotografie a kinematografie přináší infračervený (zkráceně IR = infrared) filtr. Funguje na principu pohlcování viditelného světla a propouštění IR spektra, které normálně nevidíme. Zelená barva se projevuje velmi světle a modrá barva velmi tmavě. Především krajinné scény tak získávají snovou a nadpozemskou atmosféru.

Nedávno byl tento postup použit u filmu *Nene* (orig. název *Nope*, režie Jordan Peele, kamera Hoyte van Hoytema, 2021) v noční scéně. Kameraman Hoyte van Hoytema ji snímal stylem day-for-night³⁵ na dvě různé kamery synchronně. Použil digitální kameru ARRI ALEXU 65 Infrared (se zabudovaným IR filtrem) a 65 milimetrový filmový materiál, který poté naskenoval a výstupy v digitální postprodukci zkombinoval. Snažil se tak získat realističtější atmosféru pouště, která připomíná měsíční krajinu, píše se v magazínu Y. M. Cinema Magazine. [40]

³⁵ Day for night = filmová technika natáčení noční scény ve dne, kdy se obraz ztmaví v postprodukci.

IV. Závěrečné slovo: Budoucnost černobílého filmu

Z nedávno uvedených černobílých snímků jak světové, tak české kinematografie mám dojem, že černobílá forma se začíná postupně osvobozovat od svých konvenčních užití. Abstrahováním barevné dimenze tvůrci získávají nový narativní potenciál a neustále přicházejí s novými formálně hravými přístupy. Černobílé filmy mají v 21. století bezpochyby svoje místo a vždy jde o výjimečné snímky. Za posledních několik let dosáhlo mnoho černobílých filmů významných úspěchů na poli prestižních festivalů, možná i z toho důvodu se jich teď točí o to víc. Nicméně stále jde o "alternativní zboží" na trhu kinematografie, ke kterému je třeba tvrdohlavosti režisérů a odvahy producentů.

Můj výběr současných černobílých filmů představuje rozmanitý průřez technologických postupů. Každý má své specifické výhody a nevýhody a je na tvůrčím úsudku zúčastněných filmařů, který postup bude pro daný film nejvhodnější. Každopádně se dá říct, že technologie by měla jít v ruku v ruce s konkrétními potřebami a cíli filmu. Proto je obzvlášť obohacující, když tvůrci mají tu možnost spolupracovat i přímo s výrobcí technického vybavení, které slouží konkrétním uměleckým záměrům filmařů na míru.

Zdroje

[1] *Questions answered by Jim Jarmusch, about "Dead man"*. [online] New York Trash, ©1996 [cit. 26.6. 2023]. Dostupné z: <http://www.nytrash.com/deadman/deadjj.html>

[2] IndieWire. *INTERVIEW: Shooting Coens: DP Roger Deakins and „The Man Who Wasn't There“*. [online] IndieWire © October 30, 2001. [cit. 8.5.2023]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/features/general/interview-shooting-coens-d-p-roger-deakins-and-the-man-who-wasnt-there-80697/> Původní text: „That's what excited me with *“The Man Who Wasn't There,”* that the prison could be this dull, monotonous grey at one time, then another time a huge shaft light could shoot through the bars onto Tony Shaloub, lighting him almost like in a theater show.” Vlastní překlad autora.

[3] *Roger Deakins on „The man who wasn't there“ (Joel and Ethan Coen, 2001) – Raw Footage*. [online] Cinematographers on Cinematography, Youtube [cit. 8.5.2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=P9ZDRNe7-Tk>

[4] *The Man Who Wasn't There (2001)*. Shotonwhat. [online] [cit. 12.7.2023]. Dostupné z: <https://shotonwhat.com/the-man-who-wasnt-there-2001>

[5] The look of Frances Ha. [online] The criterion collection. ©November 15, 2013. [cit. 8.5.2023] Dostupné z: <https://www.criterion.com/current/posts/2963-the-look-of-frances-ha>

[6] EGAN, Jack. *Contender – Director of Photography Guillaume Schiffman, The Artist*. [online] Below the Line. © January 10, 2012. [cit. 9.7. 2023] Dostupné z: <https://www.btlnews.com/awards/contender-portfolios/contender-%E2%80%93-director-of-photography-guillaume-schiffman-the-artist/>

[7] KARPEL, Ari. *Oscars 2012: Cinematographer Guillaume Schiffman On Bringing “The Artist” to Life*. [online] FastCompany. © February 24, 2012. [cit. 9.7. 2023]. Dostupné z: <https://www.fastcompany.com/1679969/oscars-2012-cinematographer-guillaume-schiffman-on-bringing-the-artist-to-life> . Původní text: „We didn't want to make an old movie, we wanted to make a new movie that gives you the souvenir of the old movie.” Vlastní překlad autora.

[8] DESOWITZ, Bill. *Immersed in Movies: ‘The Artist’ Cinematographer Talks in Retro Code*. [online] IndieWire. © February 1, 2012. [cit. 9.7. 2023]. Dostupné z:

<https://www.indiewire.com/awards/industry/immersed-in-movies-the-artist-cinematographer-talks-in-retro-code-183114/>

[9] ROBERTS, Sheila. *Director Michel Hazanavicius THE ARTIST Interview*. [online] Collider. © November 26, 2011. [cit. 9.7. 2023]. Dostupné z:

<https://collider.com/director-michel-hazanavicius-the-artist-interview/>

[10] STECKER, Alexander. *Cinematography: From Still to Movie*. [online] Lensculture, [cit. 8.5.2023]. Dostupné z:

https://www.lensculture.com/articles/ryszard-lenczewski-cinematography-from-still-to-movie?fb_action_ids=10153096547839289&fb_action_types=og.shares Původní text: „Given that the film takes place in the 60s, during a time when everything in Poland felt black and white, it was natural for the movie’s look to fit the era.” Vlastní překlad autora.

[11] *Ida*. Shotonwhat. [online] [cit. 9.7.2023]. Dostupné z: <https://shotonwhat.com/ida-2013>

[12] JACOBS, Matthew. *He Sort Of Wants A Daddy': Decoding The Homoeroticism In 'The Lighthouse*. [online] HuffPost © October 20, 2019. [cit. 10.7.2023]. Dostupné z:

https://www.huffpost.com/entry/the-lighthouse-homoeroticism-robert-pattinson-willem-dafoe_n_5da9c888e4b0e71d65b801ae?ri18n=true Původní text: „I’m more about questions than answers in this movie.” Vlastní překlad autora.

[13] THOMSON, Patricia. *Stormy Isle: The Lighthouse*. [online] American Cinematographer ©January 13, 2020. [cit. 8.5.2023]. Dostupné z:

<https://theasc.com/articles/stormy-isle-the-lighthouse>

[14] *Last and first men*. [online] Artcam Films [cit. 17.8.2023]. Dostupné z:

<https://artcamfilms.cz/cs/film/last-and-first-men-6aGZY7>

[15] *Behind the look – Mank*. [online] RED. ©2020 [cit. 8.5.2023] Dostupné z:

<https://www.red.com/mank> Původní text: „It would be a crime not to make this movie in black and white”. Vlastní překlad autora.

[16] DESOWITZ, Bill. *How „Mank“ Shot Day for Night , and in HDR – Black and white*.

[online] IndieWire. ©December 7, 2020. [cit. 8.5.2023] Dostupné z:

<https://www.indiewire.com/features/general/mank-shooting-hi-dynamic-range-black-and-white-1234602414/>

[17] Cinematography of „Mank“ – How Erik Messerschmidt ASC used a variable depth of field. [online] CineFade. [cit. 8.5.2023] Dostupné z: [Messerschmidt's cinematography of 'Mank' - Cinefade variable depth of field — Cinefade](#)

[18] CHITWOOD, Adam. „Mank“ Cinematographer Erik Messerschmidt ASC on Recreating 1930's Hollywood with David Fincher. [online] Collider. ©December 8, 2020. [cit. 8.5.2023] Dostupné z: [Inside the Making of Mank with Cinematographer Erik Messerschmidt \(collider.com\)](#)

[19] SIPPEL, Margeaux. *Mike Mills Wanted C'mon C'mon To Feel Like a Fable, So He Shot It in Black and White*. [online] Moviemaker. © November 20, 2021. [cit. 8.5.2023] Dostupné z: <https://www.moviemaker.com/mike-mills-cmon-cmon-fable-black-and-white/> Původní text: „I also feel like it does this nice double trick thing, or this opposing forces thing, where the film feels very much like a documentary. It's very real. It's very simple. It's not like any fancy art world going on. And it feels like a fable at the same time,” he said. „I feel like the black and white actually helped both those opposing forces... having opposing forces to me just makes a film stronger.” Vlastní překlad autora.

[20] KUZMA, Darek. *DP Robbie Ryan's lustrous, award-winning, Black and White Cinematography brings emotional honesty to Mike Mills' C'mon C'mon*. [online] Cinematography World. © December 30, 2021. [cit. 8.5.2023] Dostupné z: <https://www.cinematography.world/dp-robbie-ryans-lustrous-award-winning-bw-cinematography-brings-emotional-honesty-to-mike-mills-cmon-cmon/> Původní text: „We travelled north, south, east, west with a really small crew – most of the time it was no more than 30 people,” (...) we put our trust in Alexa Mini. Coupled with Panavision PVintage Prime lenses, and a Panavision 19-90mm PCZ for some of the more documentary-like stuff, it did the job just right. (...) So C'mon C'mon was shot on dollies, Steadicam and sliders, depending on the feel we wanted to get from a scene” Vlastní překlad autora.

[21] RITMAN, Alex. Bong Joon Ho Talks Genesis of New Black and White “Parasite” cut. [online] The Hollywood Reporter. © Jan 30, 2020 [cit. 26.6.2023]. Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/bong-joon-ho-black-white-parasite-cut-1274862/> Původní text: „(“I think it may be vanity on my part, but when I think of the classics, they're all in black and white,” he said at the International Film Festival Rotterdam, where he dropped in during a chaotic awards season schedule to give a master class and present the world premiere of the new Parasite edit. „So I had this idea that if I turned my films into black and white then they'd become classics.”)“ Vlastní překlad autora.

[22] JEFF, Cork. *I Love Ghost Of Tsushima's 'Kurosawa Mode,' But It's Not For Everybody*. [online] Gameinformer. ©July 16, 2020. [cit. 18.7.2023] Dostupné z: <https://www.gameinformer.com/2020/07/16/i-love-ghost-of-tsushimas-kurosawa-mode-but-its-not-for-everybody>

[23] Robby Müller on *DOWN BY LAW* (Jim Jarmusch, 1986). Youtube [cit. 8.5.2023] Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=FclHKVuNu6E&ab_channel=Cinematographersoncinematography. Přepis z mluveného slova - Vlastní překlad autora.

[24] DALY, Fergus and LE CAIN, Maximilian. *Waiting for the Prince - An Interview with Béla Tarr*. [online] Senses of Cinema, © February 2001. [cit. 26.6.2023]. Dostupné z: <https://www.sensesofcinema.com/2001/feature-articles/tarr-2/> Původní text: „*It's very simple. If you want to make a colour movie, and you go out onto the street, and you want to create the right atmosphere, you must paint the whole street, because every house is red, blue, green and so on. And you have no colours, you just have some colour chaos. For me it's a kind of naturalism, the colour movie. With black and white you can keep it more stylistic, you can keep more of a distance between the film and reality which is important.*” Vlastní překlad autora.

[25] MUTTER, Zoe. *Haunting Abstraction*. British Cinematographer. [online] January 2022 [cit. 13.7.2023] Dostupné z: https://www.filmlight.ltd.uk/pdf/casestudies/BC109_BehindTheScenes.pdf Původní text: „*We wanted to embrace the digital process, and not to produce retro-looking film, with grain, flares, or flat black-and-white.*” Vlastní překlad autora.

[26] *Manipulating light and shape for “The tragedy of Macbeth”*. FilmLight. [online] [cit. 13.7.2023]. Dostupné z: <https://www.filmlight.ltd.uk/customers/case-studies/thetragedyofmacbeth.php>

[27] The Afterlight. (oficiální web filmu) [online] [cit. 16.8.2023] Dostupné z: <https://theafterlight.xyz/#moreinfo>

[28] LEVINE, Matt and MECKER, Jeremy. *Listening to the World: A conversation with Béla Tarr*. [online] Walker, © Mar 20th, 2012. [cit. 8.5.2023]. Dostupné z: <https://walkerart.org/magazine/bela-tarr-turin-horse>, Původní text: „*I love black and*

white,” Tarr says. „When you see a black-and-white picture, you know immediately it is not a realistic picture. It is not reality ‘one to one,’ because something is somehow transformed. On the other hand, I can hide a lot of things in the blackness, and I can picture white light for something which is important. I can use the whole grayscale.”

[29] The Cinematography of the French Dispatch. [online] [cit. 8.5.2023] Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=VwY85HW7vko&ab_channel=CookeOptics

[30] AMAYA, Edwin. *The French Dispatch is off-puttingly experimental, even for Wes Anderson*. [online] ©December 2, 2021. [cit. 8.5.2023] Dostupné z: [‘The French Dispatch’ is off-puttingly experimental, even for Wes Anderson \(stanforddaily.com\)](#) Původní text: „*The French Dispatch’ is off-puttingly experimental, even for Wes Anderson*“ Vlastní překlad autora.

[31] *Schindler’s list*. Shot On What. [online] [cit. 17.8.2023]. Dostupné z: <https://shotonwhat.com/schindlers-list-1993>

[32] *Manhattan*. Shot On What. [online] [cit. 17.8.2023]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt0079522/technical/>

[33] *Painted bird*. Shot On What. [online] [cit. 17.8.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt1667354/technical/?ref_=tt_spec_sm

[34] *Oppenheimer*. Shot On What. [online] [cit. 17.8.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt15398776/technical/?ref_=tt_spec_sm

[35] *El conde*. IMDB. [online] [cit. 13.7.2023]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt21113540/technical/?ref_=tt_spec_sm

[36] MITCHELL, Julian. CineD. *Ed Lachman, ASC on “El Conde” – Shot on ARRI Rental’s New ALEXA Monochrome Cameras*. [online] © February 14th 2023 [cit. 17.8.2023]. Dostupné z: <https://www.cined.com/ed-lachman-asc-on-el-conde-shot-on-arri-rentals-new-alexa-monochrome-cameras/>

[37] DĚD, Jiří. *Než stisknete spoušť*. 1.vydání. 4. příslušenství, str. 136. Praha: Merkur, 1983.

[38] KULHÁNEK, Jaroslav. *Černobílá fotografie*. 4. vydání. Praha: Orbis, 1956. Část 1
Potřeby k snímku - Oddíl 13 Negativní materiál - 1302 Citlivá vrstva a barvy, strana 78

[39] Cinematography. Blain Brown. 2.vyd. Burlington: Focal Press. Contrast control in
Black-and-White, str.262. ISBN 9780240812090

[40] MENDELOVICH, Yossi. NOPE was shot on a unique „day for night“ rig of Alexa 65
Infrared and Panavision System 65. [online] ©August 3, 2022. [cit. 8.5.2023] Dostupné z:
<https://ymcinema.com/2022/08/03/nope-was-shot-on-a-unique-day-for-night-rig-of-alexa-65-infrared-and-panavision-system-65/>

Knižní zdroje

KULHÁNEK, Jaroslav. *Černobílá fotografie*. 4. vydání. Praha: Orbis, 1956.

DĚD, Jiří. *Než stisknete spoušť*. 1.vydání. Praha: Merkur, 1983.

Cinematography - Theory and Practice. Blain Brown. 2.vyd. Burlington: Focal Press. ISBN 9780240812090

Zdroje obrázků

Obr. č. 1 – 9

<https://film-grab.com/>