

AKADEMIE MŮZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**FAKULTA FILMOVÁ A TELEVIZNÍ**  
KATEDRA KAMERY  
OBOR - KAMERA

**BAKALAŘSKÁ PRÁCE**  
**Stylizace obrazu amerických kameramanů**  
**v kině 60. a 70. let 20. století**  
Jan Chajewski

Vedoucí práce: Doc. Jaroslav Brabec

Oponent práce:

Datum obhajoby: 19.09.2016

Přídělování akademický titul: bakalář

Praha 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE  
FILM AND TELEVISION SCHOOL  
CAMERA DEPARTMENT  
CINEMATOGRAPHY

**BACHELOR'S THESIS**  
**Imaging styles of American Cameramen**  
**in the 1960's and 70's**  
Jan Chajewski

Thesis supervisor: Doc. Jaroslav Brabec

Thesis oponent:

Date of defence: 19.09.2016

Future academic title: bachelor

Prague 2016

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne ..... podpis diplomanta

## **Upozornění**

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

## Abstrakt

Cílem práce je analýza proměn ve stylizaci obrazu americké kinematografie v období „New Hollywood“ nebo „Americké nové vlny“ v kontextu vlivu francouzské kinematografie na americkou šedesátých a sedmdesátých let minulého století. Důležité pro tuto analýzu jsou specifické aspekty americké vizuální kultury a všeobecný pokrok této vizuální kultury, který nastal v okamžiku, kdy kameramani pracující v komerční žánrové kinematografii, prosadili přijatelnost výrazových prostředků, které měli jejich starší kolegové zakázány. Na příkladu dvou rozebíraných filmů: francouzského *Jules et Jim* a jeho americké verze *Bonnie and Clyde*, analyzují vliv nové filmové myšlenky, jež začala platit v období Nové vlny a její vliv na vývoj stylizace obrazu.

Hlavním přínosem práce je analýza výrazových prostředků „povolených“ ve vizuální tvorbě, díky pokrokům, které zavedla generace kameramanů pracujících pro velká hollywoodská studia v období „Americké nové vlny“. Ty lze aplikovat u běžného sledování filmu, nebo jakéhokoliv audiovizuálního produktu natočeného po roce 1967, ve kterém měl premiéru *Bonnie and Clyde*. Pro zájemce o práci s pohyblivým obrazem, užitečný je historický kontext a místo konkrétních výrazových prostředků v dějinách filmu, což umožňuje o něco více informované snímání.

## Preface

An analysis of the changes in style in cinematography during the „New Hollywood“ or „American New Wave“ of the 1960's and 70's is the intent of this thesis. The main context for this analysis is the influence the French New Wave had on American Cinema. We try to look at specific aspects of American visual culture and the progress made in that culture as a result of American cinematographer's reaction to new cinematic ideas. As a result of new thinking in cinema Hollywood cameramen began making "mistakes" acceptable and using them as visual tools, that their older colleagues where forbidden to use. *Bonnie and Clyde* was the first widely successful "New Hollywood" film, so in comparison to *Jules and Jim*, its French equivalent, we can look at the way visual language changed and how differently the same cinematic thought can be brought to life in two very different cinematic cultures.

The main contribution of this thesis is the analysis of the new visual tools that American cameramen brought to world cinema. These tools can be observed when watching almost any audiovisual product made after 1967, when *Bonnie and Clyde* had its premiere. For future cinematographers the knowledge of the historical context of these visual tools can be beneficial for more informed viewing.

Obsah

Úvod 7

*Jules et Jim* – kamerový rozbor 9

i. Faktografie 9

ii. Obsah Filmu 11

iii. Předchozí tvorba autorů 13

iv. Vizuální styl filmů 16

v. Analýsa filmů 19

*Bonnie a Clyde* – kamerový rozbor 25

i. Faktorgrafie 25

ii. Obsah filmů 27

iii. Předchozí tvorba autorů 28

iv. Vizuální styl filmů 30

v. Analýsa filmů 32

Porovnání klíčových scén 39

Závěr 42

Přílohy

Prohlášení 3

Abstrakt 4

Abstrakt v AJ. 5

Evidenční list 45

Seznám literatury 46

## Úvod

Neprominutelné technické chyby najednou hrály roli klíčových výrazových prostředků, kdy nové pokolení kameramanů začalo budovat realistický filmový obraz pomocí vizuálních nástrojů, které měli jejich starší kolegové zakázané, nebo je neznali. Na konci šedesátých let nastal úpadek studiových systémů, vliv francouzské nové vlny a nové filmové technologie navždy změnil vizuální stránku Amerického a pak i světového filmu.

Nejvýraznějším projevem změn ve stylizaci obrazu amerického filmu, byla legalizace různých kameramanských chyb, tzn. jejich přijetí jako součásti filmové řeči. Pravděpodobně nejvýraznějším příkladem je legalizace „flareů“. Conrad Hall je nejvýznamnějším kameramanem, který se v exteriéru nesnažil vyhnout silným světelným zdrojům v záběrech (slunce, hrací uměle zdroje světla v noci), ale naopak je cíleně vkomponovával při použití halení na objektivu, jako nástroje filmového vyprávění. Kromě „flareů“ Hall používal přexponované pozadí, podexponovaný interiér, ne vždy tak bylo vidět hercům do očí a byl také známý tím, že se ničeho nebál.<sup>1</sup>

Jiným legalizátorem chyb byl Gordon Willis. V *Kmotrovi* a jiných filmech používal záměrnou podexpozici hlavně v interiéru a Marlona Branda účelově nasvítit tak, že hercovi nebylo vidět do očí. Byl považován za „knížete tmy.“<sup>1</sup>

Revoluce ve vizuální řeči, jakou udělalo toto pokolení kameramanů, zrodila výrazové prostředky, které obohatily světovou kinematografii o nový filmový jazyk, který je běžně používán do dnes. Moderní kameraman může ve své práci použít „flare“, protože nás to Conrad Hall a Laszlo Kovacs naučili. Dluh, jaký dnešní kameramani mají vůči mistrům 60. a 70. let spočívá ve změně filmových konvencí, bez kterých bychom si nebyli schopní moderní kinematografie představit.

Nový styl v šedesátých letech byl také důsledkem vlivů francouzské nové vlny a jiných evropských poválečných filmových hnutí (např. italský neorealismus, Česká nová vlna) na americkou kinematografii. Inspiraci evropským filmem podpořila imigrace evropských tvůrců, vč. kameramanů – Ondříček, Kovacs, Zsigmond a Allmendros, což ovlivnilo nejvýznamnější americké kameramany – Willis, Chapman, Fraker, Wexeller, Hall, Alonzo, Roizman Guffey a jiných.

Dalším důvodem proměn v americkém filmovém průmyslu byl rozpad studiových systémů. V Hollywoodu a v New Yorku začalo pracovat nové pokolení místních režisérů jako Mike Nichols, John Cassavetes, Martin Scorsese a imigrantů jako Miloš Forman a Roman Polanski. Ti byli tvůrčí, nechtěli pracovat v studiovém systému a často tedy točili své filmy mimo atelier v prostorech, ve kterých se mohl děj filmů fyzicky odehrávat.

Období amerického filmu, které nemá konkrétní klasifikační jméno, je také klíčové z hlediska kultury moderního filmového obrazu. Proměny ve filmové řeči můžeme velmi přesně sledovat pomocí analýzy vybraného amerického filmu tohoto období, a porovnání jeho vizuální stránky s konkrétním evropským předchůdcem, kterým se tvůrci amerického filmu inspirovali.

<sup>1</sup> Charles D. Rosher, Conrad Hall *Visions of light*



## ***Jules a Jim – 1962***

### **I. Faktografie**

Neúspěch *Střílejte na pianistu* komplikoval shánění sponzora na další projekt Truffauta a *Jules a Jim* vznikl v podmínkách o něco těžších, než dva předchozí filmy tehdy mladého režiséra. Kromě malé návštěvnosti *pianisty*, „Les films du Carrosse“, malá produkční společnost Truffauta prožívala krizi spojenou se smrtí mentora, tchána a obchodního partnera Ignace Morgensterna a z dalších nepovedených investic do filmů Truffautovými kolegy. Natáčení mohlo začít díky velkému úsilí producenta, Marcela Berberta, který sehnal kapitál za cenu práv na budoucí distribuci filmu. Kvůli nejistotě financování byl film natočen velmi levně, s malým rodinně naladěným štábem (který se z většiny podařilo udržet z předchozího projektu) a v soukromých domech, bytech a jiných lokacích, zajištěných přáteli režiséra. <sup>1</sup>

Román Henri-Pierre Rochéa objevil autor filmu v antikvariátu, ještě jako filmový kritik. Sám Roché Truffauta oslovil, když napsal, tento budoucí režisér, velmi dobrou recenzi westernu *The Naked dawn* Edgara Ulmera, natočeného podle Rochéovi předlohy. Truffaut se spřátelil s Rochéem a mnoho let předtím, než měl film šanci vzniknout, začal psát pomalu scénář. <sup>2</sup>

Jiná důležitá známost, také navázaná léta před vznikem filmu, byla s Jeanne Moreau, kterou Truffaut poznal na promítání *Výtahů na popravišti* v roce 1958. Tato vyzkoušená herečka nejenom hrála hlavní roli, ale také věnovala svůj soukromý dům potřebám filmu.

Film měl, po své premiéře na začátku roku 1962, uspokojivou návštěvnost a dobré recenze, ačkoliv byla velkou překážkou francouzská cenzura, která z mravních důvodů dovolila sledování filmu až od osmnácti let. Velká práce Truffauta v propagaci filmu po celém světě se vyplatila natolik, že se dočkal mezinárodního úspěchu *Jules a Jima*. Film měl dvě nominace na cenu „BAFTA“ a vyhrál cenu „Bodil“ za nejlepší evropský film. *Jules a Jima* ocenilo také Italské sdružení novinářů a festival Mar del Plata. V obou případech Truffaut vyhrál ceny za nejlepší režii.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Francois Truffaut, Complete films* Taschen

<sup>2</sup> <http://www.newwavefilm.com/french-new-wave-encyclopedia/jules-and-jim.shtml>

<sup>3</sup> [http://www.imdb.com/title/tt0055032/?ref=ttloc\\_loc\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt0055032/?ref=ttloc_loc_tt)

## II. Obsah Filmů

Mravní lehkomyšlnost pařížské bohémy v *La Belle époque*, kterou Roché prožil a Truffaut znal z knih, včetně *Jules a Jima*, měla určitě pro autory filmu význam v kontextu společenských proměn, které se ve Francii před rokem 1968 chystaly. Navíc měli film a poté i kniha veliký úspěch u mládeže, která se překvapivě identifikovala s dadaistickým obsahem Rochéhova románu. *Jules a Jim* je bezpochyby filmem nové vlny, nicméně se nejedná o postavy tlačené systémem. Svoboda tří postav milostného trojúhelníků, Julese (Oskar Werner), Jima (Henri Serre) a Catherine (Jeanne Moreau) a jejich vyhnutí se tradičním konvencím sexuálního života, jim nepřináší štěstí. Jim a Catherine nehynou rukou systému, ale berou si svůj život sami.

Důležitá je feministická problematika, kterou nese postava Jeanne Moreau, která odpovídá na šovinistické provokace skokem do Seiny, maluje si knír a vyměňuje milence jako rukavice. Na druhou stranu destruktivita ve scéně sebevraždy staví nad názor autorů otazník.

Matoucí je také historický kontext, kterému Truffaut věnuje archivní materiály sestřižené s natočenými záběry. Když první světová válka přerušuje přátelství tří hlavních postav a události předcházející druhou také předcházejí menší, neméně tragickou katastrofu sebevraždy Jima a Catherine.

Přátelství, cizince Julese a Francouze Jima, začíná prosbou o pomoc dostat se na bál studentů uměleckých škol. Tím přátelskost Jima nehasne a představuje Julese známým dívkám, ukazuje mu Paříž a dělí se s ním o milenky a kulturním zážitky. Bohužel Jules u slečen příliš štěstí nemá, což poznáváme nejlépe na příkladu nevyslyšené anarchistky Thérèse (Marie Dubois), která se snaží napodobovat

lokomotivu pomocí cigarety. Ve velmi efektním a dlouhém záběru, s třistašedesátistupňovým švenkem, se Thérèse na Jules a Jima vykašle a najde si nového zájemce v krásné pařížské kavárně. Věci se komplikují na návštěvě u Alberta, jednoho znalce sochařství, kde přátele koukají na diapozitivy soch. U jednoho diapozitivu jsou okouzlení krásnou sochou ženské tváře.

Pobláznění Jules a Jim jedou na výlet, podívat se na originál sochy. Po návratu poznají krásnou Catherine (Jeanne Moreau), která má kouzelnou tvář. Catherine si překvapivě vybírá Julese a Jim se snaží respektovat to, že se Jules zrovna o Catherine nechce dělit. Nicméně subjektivní záběr Jima, který šmíruje převlékající se postavu Morreau, nám napovídá následovné komplikace.

Do začátku první světové války je přátelství tří hlavních postav idylou a v záběrech, evidentně inspirovaných impresionistickou malbou, si Jules, Jim a Catherine užívají výlet do jižní Francie, chodí do divadla a nenudí se ani ve chvíli, kdy chodí jen tak bez cíle po městě. Vzájemná touha Jima a Catherine se neuskuteční díky nedorozuměním, a relativní štěstí tří přátel přerušuje válka.

Když přijde mír, Jim nachází manželství Julese a Catherine v téměř katastrofickém stavu. Catherine má za sebou mnoho románek, včetně jednoho s Albertem a druhého, kvůli kterému na půl roku opustila Julese a jejich dceru Sabine. Jules nežárlí a ve své neomezené lásce nejenom akceptuje Catherinové dobrodružství, ale pro předcházení manželčíným útěkům přesvědčuje Jima, aby zůstal Catherininým milencem. Neklid Catherine, nebo neschopnost obou mužů, vzájemné nepochopení a nedostatek komunikace vedou k další destrukci....

### III. Předchozí tvorba autorů

**François Truffaut** – Truffaut začal své dobrodružství s filmem ještě za války, co by závislý náctiletý divák, který koukal na tři filmy denně a to většinou bez placení (samozřejmě vstupoval do kinosálů východem). Po válce se v Paříži nepromítaly už jen německé a francouzské filmy, ale také americké a britské. Truffaut a jeho kolegové tak měli příležitost zhlédnout, mimo jiné, kino Alfreda Hitchcocka a Howarda Hawkse, režiséry s osobností tak silnou, že se jim dařilo zanechat svůj rukopis i v žánrových filmech, které točili ve velkých komerčních studiích. Kromě filmů byly pro Truffauta důležité diskuze o filmech v Cinémateque, kde poznal Godarda, Rohmera, Charbola, Rivete, André Bazina a jiné budoucí tvůrce. Právě Bazin nutil Truffauta, aby psal vlastní články o filmech a budoucí režisér tedy začal svou kariéru jako aktivní kritik v časopisech *Arts*, kde napsal přes 500 článků a legendárním *Cahiers du cinéma*, kde jich napsal skoro 200.

„Nevěřím v mírnou spoluexistenci tradice kvality s autorským filmem.“ Jako novinář byl Truffaut tvrdým odpůrcem kina „tradition du qualité“, které kritizoval za úmyslnou manipulaci divákem, nedostatek psychologického realismu, pozici scenáristy jako hlavního autora filmů a zbytečně „vyžehlené“ obrazy. V opozici klasické francouzské kinematografie se účastnil vývoje teorie autorského filmu a *camera-stylo*.

*Une visite*, svůj první krátký film Truffaut natočil pomocí svých známých a to na 16mm film, za vlastní peníze. Cesta k profesionální kinematografii se Truffautovi podstatně zkrátila, když poznal Madeleine Morgenstern, svou budoucí manželku a dceru producenta známého tím, že podporuje mladé tvůrce. Ignace Morgenstern našel Truffautovi výkonného producenta, Marcela Berberta, a trval na tom, aby Truffaut

otevřel malou produkční společnost, která by měla na starosti výrobu jeho filmů. Tak vzniklo „Les Films du Carrosse“, středometrážní film *Uličníci* a pak celovečerní debut Truffauta *Nikdo mě nemá rád*. Autobiografické dílo, vyprávějící o represivní škole, mělo obrovskou návštěvnost, sedmadvacetiletý Truffaut vyhrál zlatou Palmu v Cannes a investice jeho budoucího tchána se mu vrátila několikanásobně. Bohužel další film Truffauta, žánrově experimentální *Střílejte na pianistu*, měl mnohem menší úspěch, což produkčně komplikovalo natáčení *Jules a Jima*.

**Raul Coutard** – Nejvýznamnější kameraman francouzské nové vlny začínal jako fotoreportér ve Vietnamu, kde zůstal po ukončení vojenské služby. Po návratu do Francie se živil focením „foto-románů“ pro časopisy. První nabídku točit film dostal v roce 1956 u dokumentárního filmů *La Passe du diable*. Budoucím režisérům, kteří ještě psali pro *Cahiers du cinéma* představili Coutarda jejich producenti, Buerengard a Braunberger. Reportážní zkušenosti a otevřenost k rozpočtově nucené improvizaci, učinily Coutarda ideálním kameramanem pro skromné (z hlediska finančních prostředků) filmy na začátku období nové vlny<sup>1</sup> nejvýznamnější z nich byl *U konce s dechem*.

Coutard a Godard u *A bout de souffle* použily fotografický materiál Ilford. Když byl filmový málo citlivý pro noční scény, dávali silnější žárovky do přirozených zdrojů místo filmových svítidel a na Champs Elysées točili bez povolení jízdy kamerou, kterou schovali v dodávce. Ne všechny excesy francouzských mistrů byly výsledkem tvůrčí fantazie. „Mnoho z toho, co jsme dělali z estetického hlediska determinovaně, bylo spíše nedostatkem peněz, než uměleckým záměrem.“<sup>2</sup> Černobílý materiál byl v té době pětkrát levnější, citlivější a laboratoře s ním uměly mnohem šikovněji manipulovat.

Pronájem filmových ateliérů byl tak drahý, že natáčení v reálných interiérech, což často identifikujeme jako jeden z hlavních rysů kinematografie nové vlny, bylo prostě finančně nutné.

Kromě prvních filmů Godarda, spolupracoval Coutard také s Truffautem na *Střílejte na pianistu*.

<sup>1</sup>*Cinematography – Screencraft* Peter Etedgui Rotovision 1998

#### IV. Vizuální styl filmu

Úžasná svoboda, s jakou je natočen tento film, překvapuje i dnešního diváka. Když Truffaut a Raoul Coutard snímaly tento dobový příběh dvou přátel, zamilovaných do jedné ženy, nebáli se rychlých švenků (často na 360 stupňů), kamery z ruky a provizorní pohybové techniky. Coutard svítil plošně jen tam, kde to bylo technicky nutné a jeho kamera nikdy nebyla ani klidná ani neklidná. Byla prostě neuvěřitelně svobodná a neomezená. Pohybovala se mezi herci, často se téměř stávala postavou a byla stejně lehkomyšlná, jak hrdinové filmu. Všechny obrazy byly pak zpracované ještě bezstarostnější stříhovou skladbou.

Pokud se na *Jules a Jima* podíváme blíže, všimneme si, že stříhová skladba Claudine Bouché je ještě bláznivější, než natočené záběry pro tuto skladbu. Kromě „jump-cutů“ Bouché a Truffaut na sebe stříhají záběry stejného předmětu s podobnou velikostí, zcela ignorují méně důležité postavy a používají jen záběry, které je zajímají, bez ohledu na kontinuitu a jiná klasická pravidla kinematografie období *Tradition de qualité*. Jiným důležitým nástrojem jsou statické snímky, kterými autoři fotograficky zastavují důležité okamžiky, které nám chtějí uložit do paměti. Mimické studium překrásné sochy a tomu perfektně odpovídající tvář Catherine (Jeanne Moreau), nám zůstávají v podvědomí až do chvíle, kdy se na ni díváme skrze subjektivní záběry, do ní zamilovaných, mužů.

Expozice hlavní ženské postavy je úkolem, ke kterému autoři filmu přistoupili se stejnou pečlivostí, jako jejich klasičtí předchůdci. Jejich nové výrazové prostředky posílily důraz, který položily na svou hvězdu. Po informačním celku, ve kterém jdou tři ženy po schodech dolů do zahrady a vítají je Jules a Jim, jde Truffaut okamžitě na detail



Catherine, která je světleji oblečená než ostatní dvě. Catherine jde na kameru s pomalým nájezdem a díky schodům se také mění úhel kamery z pohledů na, slušící jí, lehký nadhled. Na ostatní dvě ženy se kamera ani nepodívá. Následuje pár rychle střížených subjektivních záběrů, z pohledu Julese a Jima, na Catherine. Oba muži si všimnou, že má Catherine stejnou fyziognomii, jako krásná socha. Kromě několika velikostí, jsou v této montáži také agresivní nájezdy transfokátorem a stane se tak to, že se do ní zamilujeme spolu s hlavními hrdiny. Vyprávění filmu se pak rychle mění, stává se stříhově rychlejší a v něčem snový. Vidíme nohy lidí pod stolem, jak si hrají a po rychlém odjezdu, do celku všech postav u stolu, následuje ještě brutálnější černá maska, která klade důraz na Julese a Catherine.

Městské noci jsou natočené úžasně jednoduše, logicky a všeobecně realisticky. Velké oblasti obrazovky zůstávají ve tmě nikoliv pro expresionistický výraz, ale pro přirozený efekt. Světlé a tmavé oblasti obrazů jsou umístěné tam, kde by je pravidelné pouliční zdroje pravděpodobně umístily. Ve scéně, kdy se Jules, Jim a Catherine vracejí z divadla, pracoval Coutard se svými světelnými zdroji tak, aby odpovídaly pravidelným pouličním svítidlům nad Seinou. Budoval také jednoduché boční, konturové nebo přední osvětlení, v závislosti na pozici herců a kamery. Neosvětlené oblasti přirozeně zapadávají do plné tmy. Jedině ve chvíli feministického protestu, kdy postava Jeanne Moreau vystupuje na zeď, oproti dvěma diskutujícím mužům, na ní svítí silná, téměř divadelní kontra. Když není Jim schopen uspokojivě protestovat proti šovinistickým názorům Julese, Catherine skáče do Seiny, téměř kubisticky nasnímána ze čtyř stran a stejným množstvím velikostí záběrů.

Noční exteriéry na venkově jsou pochopitelně jiné. Noční procházky Jima a Catherine jsou jemné, měkké a často točené ve dne, kopírované z řídkého negativu. Coutard a Truffaut nikdy nepracují s plnou siluetou a světlé kostýmy herců (Catherine má vždycky světlejší) přitahují naši pozornost v kouzelném a jemném šerosvitu, který nás očaruje. Láska Jima a Catherine je snímána magicky, ale ne kýčovitě. Jednoduše, ale ne primitivně. Krásně, ale ne stylizovaně.

Truffaut byl taky jedním z prvních tvůrců, kteří používali archivní materiály pro dobové umístění v hraném filmu. Vidíme to poprvé, když Jules navzdory Jimově radě, využívá služby prostitutek a podruhé, když je Julesova interpretace francouzské státní hymny úvodem pro začátek první světové války. Potom, kdy se Jim vrací do Paříže, hledíme na město skrze archivní materiál, což umisťuje Jima do určité historické doby. Naposled vidíme archivní materiál, když Jules a Catherine potkávají Jima v kině, kde vidí pálení knih v Německu. Film brzy poté končí, téměř rokokově, před nástupem fašismu. Truffaut střídá archivy s natočenou fikcí tak, aby vyjadřovaly časový posun, umístění jeho hrdinů v dějinách a vyprovokovává v nás diskuzi o hranicích filmového média, tím co je fikce a co je pravda, o subjektivitě ve snímání skutečných událostí a o pravdě, kterou dobrý režisér umí dostat z dobrých herců.

Truffaut, Coutard a Bouché stvořily dílo na první pohled nedbalé. Po druhém zhlédnutí si však všimneme, že jejich úžasná svoboda a nestydaté přiznání divákovi, že sleduje film, jsou něčím víc, než nedbalostí. Autoři s námi diskutují o možnostech filmového média skrz svůj průkopnický film.

## V. Analýza filmu

Bezstarostně stylizovaná zábava, kterou pro nás připravili Truffaut, Coutard a Bouché v úvodních titulcích *Jules a Jima* odpovídá zábavě, jež mají oba přátelé na začátku své známosti. Rychlá, vaudevillová hudba Delerue'a, dynamické švenky, rychlé střihy a zábavné vlastnosti dvou dospělých kamarádů, pro které jsou metly meče, vyšší kolega je koněm a nižší jezdcem, neprozrazuje nic z tragického konce, který čeká všechny tři hlavní postavy.

Úvodní scéna, ve které Jules a Jim tráví společný čas v různých prostředích a s různými ženami, ve zrychleném a stručném komentáři Michela Subora, šokuje i dnešního diváka úžasnou nonšalancí vůči základním střihovým pravidlům. Téměř všechny záběry mají americkou velikost, komentář popisuje přesně to, co se v záběru děje a Truffaut a Bouché neustále připomínají divákovi, že kouká na film. Poprvé, avšak ne naposled, se setkáváme s nekonečnou polemikou autorů o hranicích filmového média.

Následuje epizoda Thérèse „lokomotivy“, která je anarchistkou tak ideologicky nejistou, že si zapomíná barvu na noční graffiti. Když na to přijde její vůdce, dává Thérèse facku, a „lokomotiva“ utíká z místa činu, v realisticky nasvícené městské noci a v několika protipohledech, padá přímo v náruč Jules et Jima. Jim odmítá Thérèse ubytovat kvůli své aktuální milence a Jules zve Thérèse domu bez nutnosti úspěchu.

Na vedlejší postavu Dubois je kladen velký důraz, a tak když zamotává Julesovou hlavou, souběžně zamotává Coutardovu kameru. Po poměrně konvenčně natočené noční scéně v městském exteriéru a následném dialogu v interiéru, s

rozsvícenou stolní lampou, hraje Thérèse v Julesověm bytě „párovou lokomotivu“ pomocí otočené cigarety v ústech a souběžným výdechem. Coutard jí sleduje třistašedesáti stupňovým švenkem. Dlouhý a velice komplikovaný švenk (v blízkém portrétu) nás úplně dezorientuje v prostoru. Druhý den v kavárně můžeme vidět podobný švenk - pomalejší a v širší velikosti nám naopak nahrazuje konvenční celek a ukazuje celý prostor, ve kterém se Jules, Jim, Thérèse a její nový amant pohybují. Vidíme nejdříve portrét Thérèse, která nového zájemce svádí, pak dlouhý „one take“ začínající amantovým protipohledem, sledující zájemce, který se blíží k Thérèse, vidíme, jak se domlouvají a ve spěchu opouštějí kavárnu. Coutard švenkuje dál přes milence za oknem, jejichž pohyb vede Coutarda zpět na dvojportrét Julese a utěšujícího ho Jima.

Noční scéna projekce diapozitivů soch v interiéru Albertova (Serge Rezvani) bytu obsahuje, kromě rychlé montáže fotografií symbolické sochy, několik dalších experimentů. Coutard a Truffaut záměrně porušují osu a možná jako první používají „flare“ - zahalení objektivu, kvůli záměrnému použití světla projektoru svítícího přímo na optickou soustavu. Tyto výrazové prostředky nesou scéně vizuální a stříhovou oživenost, kterou jinak konvenčně nasvícený a záběrový dialog v interiéru mít nemůže. Tvůrčí odvaha režiséra a kameramana je ještě větší, když pomocí rychlých stříhů, několika záběrů stejného předmětu, z několika úhlů, zdůrazňují symbolickou sochu. Podruhé jsme zde jako diváci vtažení do diskuze s autory o hranicích filmového média, neboť jsou výrazové prostředky natolik agresivní, že si všímáme, že sledujeme film a jsme tak nuceni k reflexi problémů a hranic, které filmové vyprávění omezují.

Truffaut a Coutard v tomto vyprávění pokračují tak, že Jim a Jules hledají ve slunečném exteriéru adriatického ostrova zmiňovanou sochu. Objevují se zde oděni do košil stejně světlých a přexponovaných jako antické sochy. Po dvou širokých informačních záběrech přechází kamera do dvou - polodetailů Julese a Jima, kamera se zde stává postavou nervózně švenkující po sochách. Když spolu s hrdiny najde tu pravou, začíná kamerový nájezd spojený s transfokátorovým odjezdem, radikálně se mění perspektiva a Truffaut pokračuje v rychlých střizích. Socha je zdůrazněná, téměř kubisticky nasnímana z několika úhlů a navíc z kamerové jízdy. Autor zde s námi opět diskutuje.

Následují archivní záběry pařížských ulic, které společně s komentářem umisťují hlavní hrdiny zpět do Paříže určitého historického období. Archivní materiály nesou realismus, který nás na rozdíl od velkých scén s tisíci komparsů umisťují v době, o které autor vypráví bez drahých, produkčně náročných a především nerealistických celků dobově stylizované Paříže. Dobový film nikdy předtím nebyl tak levný a zároveň tak přesvědčivý.

Expozice postavy Catherine je třetí scénou, ve které se objevují rychlé na sebe střižené detaily stejné postavy, nasnímané z několika úhlu a spojené s rychlým pohybem kamery, nejen kladou důraz na hlavní ženskou postavu filmu, ale řeší tak archetyp femme fatale a všeobecnou expozici ženských postav v žánrovém filmu. Truffaut se nebrání tomu, že je Jeanne Moreau hvězdou podléhající pravidlům známým z žánrových filmů, ani psychofyziologii vidění diváka. Nicméně díky tomu, že je Moreau natočená stejně jako socha, autor filmu na tyto hranice tlačí a otevírá tak cestu sobě a dalším filmařům k dalším experimentům ve filmovém médiu.

Návštěva Jima v bytě Jules a Catherine začíná konvenčním snímáním, až na dvojportrét, ve kterém Jules vyloženě prosí Jima o výjimku z, do té doby dodržovaného pravidla, že se o ženy musí dělit. Důraz je tentokrát velmi silně kladen pomocí klasického kinematografického prostředku: silným podhledem obou postav, se kterým se předtím i potom setkáváme jen zřídkakdy. Samozřejmě Truffaut posiluje tento důraz titulkem s replikou Julese, čímž nám opět připomíná, že sledujeme film a předpovídá, že dva přátelé nebudou schopní dohodu dodržet.

Když Catherine vystupuje převlečená za muže, radí jí Jim, že jí chybí knír a začíná jej kreslit. Coutard tady využívá zrcadlo, které drží Jim a širokouhlý formát aby mohl nasnímat situaci v trojportrétu, ve kterém jsou všechny tři postavy natočené „en face“, i když na sebe vzájemně koukají a Catherine je fyzicky otočená zády ke kameře. Legrace pokračuje v obsahové vrstvě filmu, když jdou tito tři přátelé ven a jeden kolemjdoucí uvěří Catherinině převleku, kterému uvěřit prostě nejde, a prosí postavu Morreau o oheň. Truffaut a Morreu nejenom tlačí na hranice média, ale zároveň také vytvářejí satiru na tradiční genderové role, jako i desperátní pokusy tyto role měnit.

Catherine vidouc přechod pro chodce nad železniční trati, ohlašuje závod, kdo doběhne dřív na konec, ve kterém podvádí a začíná běžet dřív, než ostatní. Nejdříve v celku couvá ruční kamera, která se téměř nekoukatelně třese, sleduje herce zepředu a poté jízda v detailu natáčí Morreau z profilu. Celá scéna je natočená s nonšalancí a svobodou, kterou klasická kinematografie neznala. Nové a lehké kamery dovolovaly Coutardovi dostat se blíž k hercům a účastnit se akcí. Někdy se sama kamera stávala postavou, jindy o sobě záměrně dávala znát. Šílenství, díky kterému se filmaři najednou

nebáli vzít kameru do ruky a spolu s herci běžet přes most, znamenalo trvalou proměnu nejen ve stylizaci obrazů, ale také v celkovém přístupu k práci s pohyblivým obrazem.

Společné prázdniny Julese, Jima a Catherine jsou natočené tak, že si ani na chvíli nespleteme lehkost, s jakou Coutard snímá, s amatérismem. Světlé kostýmy herců pohybujících se v krásně sytých a bohatých šedých tónech krajiny, v kombinaci s bezchybnými kompozicemi a s měkkou ranou anamorfotickou optikou, je impresionismem v černobílém obraze. Idylu tří postav, jejich podivné aktivity a krásu prostředí, ve kterém se pohybují, může zkazit jen Jules, který se radí s Jimem, zda se má s Catherine oženit a poté upřímnost Jimovi odpovědi. Následuje poměrně jednoduchá scéna, ve které hrají Jules a Jim domino a výjimečně si Catherine nevšímají, za což Jules dostává facku. Herci mají najednou tmavé (pro nás černé) kostýmy, kde Catherine má nejtmavší, což na pozadí bílé zdi opět vede k tomu, že si jí všímáme nejvíce. Následuje mimické studium Catherine, ve kterém se obraz několikrát zastavuje a Truffaut nám zde poněkolkáté připomíná, že se díváme na film, a také to, že je statická fotografie schopná zaznamenat něco, co pohyblivý obraz nezvládá a naopak.

Na začátku války nás okouzljuje nejen to, že Truffaut použil archivní materiály, ale také to, jak šikovně je Boché spojil s natočenými fiktivními záběry. Častokrát nemůžeme rozlišit hraný záběr, s Julesem nebo Jimem, od archivního a jsme jako diváci schopní věřit, že se díváme na historické události. Archivní záběry jsou použity poněkolkáté a tak je zde hranice mezi dokumentárním a hraným filmem opět tlačena.

Jim po válce navštěvuje Julese a Catherine a nachází jejich manželství v krizi, což je vyprávěno spíše dialogy a komentářem. Coutard zde má šanci vyprávět

světelnou atmosférou, když Catherine v podvečer utíká z domu a Jima žádá, aby za ní běžel. Venkovní šerosvity, většinou natočené ve dne a jen občas decentně dosvícené, dávaly Coutardovi prostor pro mnohem něžnější práci se světelnou atmosférou, než tvrdé kontrastní noci v Paříži. Jemná práce s patou charakteristiky černobílého materiálů, spolu s ještě měkčím nízkým clonovým číslem optiky a s opakujícími se světlými kostýmy milenců, vede k šerosvitnému řešení, které je, typickým šerosvitným způsobem, protichůdné všem fotografickým pravidlům: bílé nejsou bílé, černé nejsou černé, obraz je záměrně podexponovaný a vzniká tedy atmosféra mnohem zajímavější, než z technicky „správně“ naexponovaného a kopírovaného negativu.

Tragický příběh Julese, Jima a Catherine obsahuje velice rozmanitou obrazovou paletu, ačkoliv ani na chvíli nemáme pocit, že by nějaký záběr do tohoto filmu nepatřil. Lehkost ve snímání neznamena nedostatek disciplíny, ale Coutard si kvůli relativně dlouhé metráži dovoluje změny ve stylizaci, podle změn v obsahu filmu, evoluce vzájemných vztahů postav a změn historického období. Když končí *belle époque* a začíná válka, končí také lehkomyšlná obrazová konvence, která patří tomu období. Během války začíná para-dokumentární stylizace, která dovoluje plynulé střihání s dokumentárními záběry. Po skončení války přechází Coutard na relativně konvenční snímání, které vyžaduje obsah druhé půlky filmu. Všechny experimenty Truffauta, Coutarda a Bouché jsou shodné s jednou celkovou myšlenkou, která nese film od veselého začátku, skrz komplikace a body zvrátů, až k tragickému konci.



## ***Bonnie a Clyde* 1967**

### **I. Faktografie**

Vznik průkopnického filmu *Bonnie a Clyde* je příběhem srovnatelně romantickým, jako sám obsah filmu. Dva novináři časopisů *Esquire*, zamilovaní do kinematografie francouzské nové vlny, napsali scénář, který nejen využil pokrok ve filmové řeči, jež zavedli jejich francouzští mistři. David Newman a Robert Benton dokázali převést myšlenku a principy nové vlny do oblasti žánrové tvorby tak, že ve výsledku nabrala americká kinematografie nový charakter a velká hollywoodská studia začala vyrábět filmy kritické, politický riskantní, stylisticky průkopnické a autorské. Nápad natočit “amerického *Jules et Jima*“ byl tak zajímavý, že získal podporu, pomoc a účast dvou velkých filmových osobností – mistra Newmana a Bentona, Françoise Truffauta a vynikajícího herce, dokonale pochybujícího se v labyrintu politiky vedení studia Warner Brothers, Warrena Beatty.

V prvním pořadí Newman a Benton oslovili Truffauta. Nabídly tvůrci *Jules et Jima* režii americké verze jeho vlastního díla. Truffaut nabídku nakonec odmítl, ale předtím strávil týden v New Yorku a pomohl zpracovat scénář. *Bonnie a Clyde* je příběhem, založeným na skutečných událostech, o páru bankovních lupičů Clydea Barrow (Warren Beatty) a Bonnie Parkerové (Faye Dunawayová) na americkém jihu v období velké krize. Mýtus pařížské bohémy byl zastoupen mýtem mediálně populárních bankovních lupičů z třicátých let, bojujících s nemilosrdnými bankami a státním represivním aparátem, který je podporuje.

Truffaut ještě pomohl v praktické oblasti preprodukcí, kdy v Paříži oslovil Warrena Beattyho. Když se Beatty vrátil do New Yorku, přečetl si scénář a okamžitě nabídl mladým tvůrcům, že nejen rád zahraje hlavní roli, ale navíc by byl schopný stát se koproducentem. Našel režiséra Arthura Penna a přesvědčil Jacka Warnera, aby výrobu filmu dovolil. I když vedení Warner Brothers v úspěch *Bonnie and Clyde* vůbec nevěřilo, za cenu malého rozpočtu dali Beattymu a Pennovi tvůrčí svobodu, díky které mohli pracovat v texaském reálu s, tehdy relativně neznámými, herci jako je Gene Hackman a Estelle Parsons.

Nebylo překvapením, že se hrubý střih filmu setkal s velmi negativní reakcí vedení studia. Film měl malou premiéru a omezenou distribuci. Po této malé premiéře napsala jen jediná kritička pozitivní recenzi. Byla to Paulina Kael. Její dlouhou, abych nemusel říci epickou, recenzí Kael začala svou kariéru v renomovaném časopise „The New Yorker“, bohužel toto pro záchranu filmu nestačilo. Jen nečekaný úspěch v Anglii dal Warrenovi Beattymu do ruky argument, aby mohl prosadit novou distribuci filmu. Po druhé měl film obrovskou návštěvnost, jednu z největších v roce 1967.<sup>1</sup> Dlouhá cesta *Bonnie a Clyde'a*, na rozdíl od filmu, skončila velmi šťastně. Film vyhrál dva Oscary z toho jednoho za kameru, dostal osm dalších nominací akademie a mnoho dalších cen, např. Cenu „Bafta“ a „David di Donatello“ pro Dunnaway. Celkově film vyhrál ještě „Edgara“, cenu dedikovanou Edgaru Allanu Poeovi.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>[http://www.imdb.com/title/tt0061418/?ref\\_=ttsnd\\_snd\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt0061418/?ref_=ttsnd_snd_tt)

## II. Obsah filmu

Newmana a Bentona musel fascinovat mýtus lupičů, jako Robinů Hoodů amerického venkova třicátých let, když ideálně zapadá do paradigmatu vzpurných mladých lidí tlačných systémem a nevyhnutelně a tragicky mu podléhajících (samozřejmě efektně, dramatickým způsobem a na konci filmu). Když se Gang Barrow rozšíří o mladého mechanika, CW (Michael Pollard), který z nudy a touze po dobrodružství utíká s Bonnie a Clyde'em z venkovské čerpací stanice na které pracuje, získává film, kromě další zajímavé postavy, ještě generační konflikt CW s jeho otcem, který gang zradí, aby syna zachránil a splnil tak svou občanskou povinnost. Nepochopení starší generací trpí taky Bonnie, když se pár setkává s matkou v Dallasu a Clyde není schopen vysvětlit, nejen proč musí loupit, ale také proč si myslí, že je to pochopitelný morální kompromis. Jejich diskuze končí větou „Jsem jenom stará ženská, co já o tom můžu vědět?“ Další konflikt filmu je v impotenci Clyde'a, ze které se postava hraná Warrenem Beattym dostává až na konci.

*Bonnie a Clyde* začíná autoerotickou scénou, kde se nahá Bonnie (Faye Dunaway) na sebe zrudně kouká do zrcadla a trpí nedostatkem mužské společnosti. Z této narcistické letargie jí vyruší elegantní hezoun Clyde (Warren Beatty), který se před domem Bonnie chystá vykrást matčino auto. Po krátkém dialogu se Bonnie okamžitě oblíká a jde s Clydem na procházku, která končí dalším Freudovsky naladěným dialogem. Clyde ukazuje Bonnie pistoli, kterou slečna ráda hladí a balí Clyde'a výzvou, že by neměl odvalu tuto zbraň použít. Následuje první útok Gangu Barrow, zrovna na malou venkovskou večerku a útěk kradeným vozem. Bonnie se během útěku neúspěšně snaží svádět Clyde'a a je velice zklamaná, když zjistí, že je

impotentní. Nicméně když už jsou Bonnie a Clyde daleko a v bezpečí, Clyde přesvědčí Bonnie, aby s ním pokračovala v zločinecké cestě.

Po pár úspěšných útocích na banky se gang Barrow spojí s bratrem Clyde'a, Buckem (Gene Hackman), roste jejich sláva a dovolují si čím dál drzejší útoky. Bohužel podstatně přeženou to, že ilegálně zadrží, sledujícího je, texaského ranguera. Ponížení nejmenovaného policisty probudí nekontrolovatelnou potřebu pomsty a je tak začátkem konce gangu. Po pár útocích, které končí smrtí civilistů, policie začíná věnovat víc a víc lidí a prostředků, aby gang Barrow dostala. Když policista zabije Bucka, Bonnie, Clyde a CW utíkají a schovávají se u otce CW...

### III. Předchozí tvorba autorů

**Warren Beatty** - Hereckou kariéru Beatty začal v New Yorku v padesátých letech, kde hrál v televizních projektech. Na Broadway debutoval v roce 1959 ve hře Williama Ingého *A loss of roses*. První filmovou roli zahrál ve filmu *Třpyt v trávě* 1961, také podle Ingovy předlohy<sup>1</sup>. Když oslovil Newmana a Bentona, měl za sebou šest filmových rolí a nezbytné kontakty pro neznámé scenáristy. Vzal si projekt na starost, jako producent umožnil jeho realizaci a potom také zachránil distribuci. Vynikající herec svojí neochvějnou determinací umožnil nejen vznik filmu, ale také jeho konečný úspěch.

**Arthur Penn** – Beatty poznal Arthura Penna, když spolupracovali na surrealistickém filmu *Mickey one* 1965. Když Penn přijal nabídku na *Bonnie a Clyde'a* byl už vyzkoušeným režisérem, velice ovlivněným francouzskou novou vlnou.

Kariéru také začínal v televizi a po deseti letech měl svůj filmový debut ve westernu *Kolt pro leváká* 1958 s Paulem Neumanem, náhodou produkovaným Warner Brothers. Zločinec na divokém západě, představený jako neklidný mladík, v Americe úspěch neměl, ačkoliv v Evropě měl velkou návštěvnost. Pak Penn režíroval *Divotvůrkyně* 1962 o Heleně Kellerové (Patty Duke) a její učitelce (Anne Bancroft) za což obě herečky získaly Oscary. Následně Penn natočil pár angažovaných filmů, jako *Mickey one* 1965 a *Štvanice* 1966. Penn ve svých filmech rozebíral akutní problémy Ameriky šedesátých let, jako rasismus, korupci, násilí a různé jiné nespravedlnosti. *Bonnie a Clyde*, i když se jednalo o dobový snímek, byl pro autory vynikající metaforou na současnou Ameriku, kterou svými filmy tak kritizovali.

**Burnett Guffey** - Nejstarší a nejzkušenější z autorů filmu, Burnett Guffey šel do *Bonnie a Clyde*'a už jako oscarový kameraman. Známy s „flat photography“<sup>2</sup>, jednoduchého a syrového stylu snímání, jako jeden z posledních točil černobíle filmy a nehrnul se k cinemascopeu a jiným novinkám.

V branži začínal jako osmnáctiletý asistent už v roce 1923, sedm let potom švenkoval. Jako hlavní kameraman debutoval u *Sailor's holiday* 1943, vyrobeno ve studiu Columbia Pictures. Deset let potom vyhrál svého prvního Oscara za *Odtud až na věčnost* 1953, náhodou velmi angažovaný film, který končí smrtí hlavního hrdiny, vyprávějící o zneužití vojáků v americké armádě, v období těsně před útokem na Pearl Harbor. Realisticky snímaný obsah, typický pro novou vlnu, činí *Odtud* prekurzorem kina „New Hollywood,“ i když byl natočen patnáct let před *Bonnie et Clyde*. V Columbia Pictures pracoval až do úpadku studiového systému, kdy šel, stejně jako ostatní kameramani, volnou nohu. Druhou cenu akademie vyhrál už za *Bonnie a Clyde*'a.

<sup>1</sup><http://www.biography.com/people/warren-beatty-9203570>

<sup>2</sup><http://www.biography.com/people/warren-beatty-9203570>

<sup>3</sup><http://www.cinematographers.nl/GreatDoPh/guffey.htm>

#### IV. Vizuální styl filmu

Když Warren Beatty přesvědčil Jacka Warnera, aby film podpořil, měl Warner rok do důchodu a případný neúspěch (o kterém předseda Warner Brothers nepochyboval) si mohl dovolit. Zbytek vedení studia s Warnerem souhlasilo, tím pádem Beatty a Penn dostali relativně nízký rozpočet, ale téměř volnou ruku. Štáb odjel točit do Texasu.

Tím, že je film většinou natočen v reálu a tím, že byl Guffey známý jednoduchým a syrovým obrazem je *Bonnie a Clyde* natočen realisticky, s minimálním svícením, plošným řešením a obrazy, kterým i dnes věříme. Obrazová stránka *Bonnie a Clyde* je bezvadným spojením dvou zřejmě protikladných filmových konvencí, americké tradice obrazového vyprávění a revolučních novovlnných principů. V jinak realisticky natočeném filmu Guffey věnoval velkou pozornost a práci portrétům hvězdy, Faye Dunnaway, která vyžadovala konkrétní, byť se zbytkem filmu, shodné svícení. Interiéry svítil ostrým, ačkoliv logickým a disciplinovaným světlem „Hollywood hard light“, které mu dovolovalo v širších záběrech směřovat naši pozornost tam, kde to příběh

vyžadoval, což většinou znamenalo na Dunnaway. Jinak osvětlení, barevnost a práce Guffeya s optikou jsou logické. Dodržuje se směr přirozeného světla v interiéru a věříme, že světlo pochází z oken a film má celkově nejrealističtější obraz, jaký byl na barevném materiálu této doby možný. U nočních a podvečerních scén se Guffey nebojí podexpoze a pár scén natočil s jemnou stylizací na starou americkou dokumentární fotografii 30. let.

Báječné portréty hvězdy, která vypadá krásně, i když je zoufalá, když na ni prší, krvácí, nebo když vylupuje banku, jsou nejdůležitějším elementem palety schopností amerického kameramana<sup>3</sup> i v období vlivů francouzské nové vlny. Faye Dunnaway, je v roli Bonnie také svícená ostrým, lehce žlutým předním světlem, které vyžaduje její fyziognomie. Nicméně, světlo, které jí tak sluší, zároveň „sedí“ se směrem slunečních paprsků v pozadí, je barevně sladěné s přirozeným světlem.

Dalším elementem mistrovského spojení dvou protikladných filmových konvencí, je způsob fotografování Dunnaway v širokých záběrech a dvojportrétech. Dunnaway má skoro vždycky víc světla, než kdokoliv jiný, je na slunci a ostatní postavy jsou ve stínu. Někdy má Dunnaway v interiéru prostě jen o deset kandelů více světla, než Beatty. Během prvních pár scén filmu se spolu s Warrenem Beatty zamilujeme do obrazu Faye Dunnaway jako Bonnie, který nám Guffey prezentuje a spolu s Bonnie utíkáme od jejího nudného života v Dallasu, na krátký, ale dobrodružný život bankovních lupičů.

Jinak je konvence filmu realistická, máme dojem přírodního světla z oken v interiérech a exteriéry jsou dosvíceny decentně, s ohledem na směr přirozeného světla, které Guffey posiluje filmovými svítidly.

<sup>1</sup> *Cinéma! Cinéma!*

<sup>2</sup> [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

<sup>3</sup> *Visions of light*

## **V. Analýza filmu**

První scéna, ve které Bonnie ve svém pokoji trpí nudou a nedostatkem zážitků, je sama o sobě učebním příkladem tvůrčí kameramanské odpovědi hollywoodského veterána, na požadavky rodící se nové kinematografie. Kombinace „hollywood hard light“ s respektem pro shodnost směrů hlavního zdroje s jediným oknem v místnosti, dává zajímavou kombinaci hollywoodského přístupu k snímání hvězdy a starosti o přirozenost a logiku osvětlení. Následuje dialog Bonnie s Clydem, snímáný v klasických proti-pohledech, ve kterých je vzájemná přitažlivost obou postav posílena rychlým střihem a jednoznačným obsahem záběru.

Když zve Clyde úspěšně Bonnie na procházku po centru města, následuje pár pomalých kamerových jízd, ve kterých vidíme seznamující se pár na hlavní ulici Dallasu. Zvláště zajímavá scéna je, když Bonnie a Clyde pijí Coca colu a povídají si o loupeži. Velmi úzké proti-pohledy na Bonnie a na Clyde'a s popředím zařízeným neostrou druhou postavou, posilují psychologickou intenzitu jejich dialogu. Tyto záběry,



stříhané s ještě bližšími plošnými portréty a malinko širší dvoj-details jsou ještě silnější, díky barevně kontrastnímu pozdně odpolednímu světlu slunce a studenému měkkému nádechu ve tmavších oblastech obrazu. Bonnie nevěří Clydovi, že je opravdovým lupičem a Beatty musí vyndat falicky symbolickou pistoli. Když Bonnie pokračuje ve flirtu a provokuje Clyde'a, postava Beattyho prosí Dunnawayovou at' čeká a jde rabovat nejbližší podnik.

Samotné loupeže nevidíme, neboť je Bonnie stále hlavní postavou a její místo je za dveřmi malé venkovské večerky. Vidíme jen celek ulice, záběr na večerku přes záda Bonnie, její portrét a pak bližší záběr Beattyho s kradenými penězi. Scéna útěku Bonnie a Clyde'a v kradeném autě, z místa jejich první společné loupeže, je natočená v tradici gangsterského kina výroby Warner Brothers<sup>1</sup>: realistický, velkým počtem krátkých statických záběrů mnoha úhlů pohledu, které rychle střižené na sebe a na bluegrassové hudbě *Foggy mountain breakdown*<sup>2</sup> (kterou slyšíme poprvé) dávají pocit dynamiky, kterou žádný z těch záběrů samostatně nemá.

Během útěku v rychle jedoucím automobilu, jsou stříhány celky obsahově mnohem zajímavější. Interiér auta snímaného se zadní projekcí utíkající texaské krajiny. Probíhá první, ale bohužel pro Bonnie nikoliv poslední, nepovedený erotický styk dvou hlavních postav. Když auto zastaví v bezpečí, následuje hádka. Clyde nepřesvědčivě vysvětluje svou impotenci a my si užíváme krásné portréty zklamané Dunnawayové, nasvícené nám známým ostrým světlem, směrově shodným se směrem slunce v pozadí (ačkoliv ne vždy mívá slunce totožný směr s předchozím záběrem, což prozrazuje dlouhé laborování nad touto scénou) Nejdříve auto a pak stromy kolem dávají Guffeyovi přirozený „negative fill“, herci jemně dosvícení jsou ve stínů a pozadí je

mírně přexponované, což dává efekt ještě víc rozzářeného odpoledního exteriéru, ve kterém se Bonnie rozhoduje navždy rozloučit s čestným, ale příšerně nudným životem dallaské servírky.

Po klasicky natočené večeři a krádeži dalšího auta, se Bonnie budí sama v opouštěném domě, jehož majitelé byli pravděpodobně bankou vystěhováni (což se v období velké krize stávalo velice často). Ve tmavém interiéru svítí v pozadí efekt ze skleněných dveří a bodový zdroj osvětluje matrace, na kterých spí Dunnawayová. Pochopitelný neklid z nepřítomnosti Clyde'a je rychle přerušen, tím že se objeví stojící Beatty ve dveřích.

Jednou Clyde učí Bonnie venku střílet, přerušuje je zemědělec, o kterém se brzo dozvíme, že je otcem rodiny vyhozené z domu, ve kterém Bonnie a Clyde spali. Ve dlouhých záběrech a zajímavé ranní atmosféře trénují, Bonnie, Clyde, zemědělec a jeho dávný pracovník, střelbu na bankovní ceduli a manželka s dětmi, evidentně stylizovaná do slavné fotografie Dorothy Langové, se dívají na svůj starý dům. V pozadí fouká hvízdavý vítr velkých texaských rovin.

Po pár nepovedených loupežích následuje plošně řešená scéna na čerpací stanici, ve které Bonnie a Clyde poznávají dalšího, budoucího člena Gangu Barrow. Osově složité portréty tří postav jsou stříhány na plošný polo-celek auta a staničního obchůdku v pozadí. Dialog Bonnie a Clyde'a s CW je hollywoodsky rychlý, evidentně složitě zkoušený a s divadelní přesností (ale samozřejmě ve filmovém provedení) zahrán. Scéna zase končí bluegrassovou hudbou a širokým celkem z jeřábu. CW krade peníze svého šéfa, čímž si dokáže získat důvěru Bonnie a Clyde'a, pak utíká z plošně snímané stanice do široké, prostorně snímané, krajiny.

Bohužel ani plošně ani prostorně komponované záběry nepomohly Gangu Barrow v další loupeži. Bonnie a Clyde útočí na banku, a CW místo toho aby čekal venku, zbytečně parkuje auto. Útěk je ve výsledku mnohem obtížnější a končí vraždou bankovního úředníka a mnohem větším zájmem policie o gang Clyde'a. Navíc gang se pak zvětšuje o nové členy, bratr Clyde'a Buck a jeho manželku Blanche (Estelle Parsons), kterou Bonnie nenáší. Zvrat k tragickému konci začíná tím, když chlapec, který dodává nákupy, informuje policii o úkrytu gangu.

Ze stříhového hlediska je vynikající scéna prvního shootoutu gangu Barrow s policisty. Tradice Warner Brothers pokračuje, když poetický večírek gangu přerušuje policejní auto, které zatarasí jediný výjezd z domu, kde se schovali lupiči. Zase vidíme policejní auto dříve, než postavy a zase následuje sekvence rychle střížených statických záběrů, které nás díky bezvadnému osovému zpracování informují o celém prostoru, tak máme přehled o celé události ve všech jejích fázích. Blanche od začátku řičí jako Eisensteinova matka bez kočárku a s nedostatkem oděských schodů roli kočárku odehrává sama. V panice utíká, ale Gangu Barrow se také daří utéct a zachránit Blanche. Její konflikt s Bonnie však získává nový element a situace gangů se zhoršuje.

Po další, už mnohem úspěšnější loupeži (Blanche zůstává v autě a CW ne parkuje), následuje honička aut gangu s policisty, a k rychlému stříhu statických záběrů a bluegrassu, na což jsme si už zvykli, se přidávají dynamické kamerové jízdy natočené z aut a paralelně střížené rozhovory účastníků loupeže s novináři. Mýtus Robin Hoodových bankovních lupičů období velké krize je ukázán jako mediální fenomén, kterého se my jako diváci účastníme.

Scéná, ve které Bonnie utekla do vysušeného kukuřičného pole a Gang Barrow jí hledá, má v sobě něco z jiného filmu. Dlouhé jízdy a velký celek z jeřábu vypadají, jakoby Penn s Guffeyem na natáčení pozvali Kalatozova a Uruševského. Kamera se zastavuje ve chvíli, kdy Clyde zastavuje Bonnie. Dialog probíhá v hezkých, protipohledných dvoj-detailech, a Guffey pracuje s popředím a pozadím rozostřené vysušené kukuřice. Téměř biblická symbolika pole zničeného velkým suchem, které trápilo Texas a Oklahomu v třicátých letech, v nás posiluje dojem z obavy Bonnie o její stárnoucí matku a uvádí jednou s nejzajímavějších obrazových scén filmu.

Scéna návštěvy maminky Bonnie má obrazový a zároveň i historický význam, když se Guffey a Penn rozhodli zapojit do ní symboliku „prachové pánve“, prachových bouří, které trápily všechny státy velkých rovin, včetně Texasu v roce 1934. Najednou je obraz změkčený záměrnou podexpozicí nízkého kopírovacího čísla. Obraz je zrnitější a změkčující filtr znásobuje efekt staré fotografie. Matka Bonnie nevěří v čistotu intencí Clyde'a a předpokládá smrt své dcery. Bonnie v této scéně pochopí, že svět, který zanechala za sebou, už nemá šanci vrátit. Celá scéna vypadá jako sen a je vzpomínkou Bonnie a její velké zklamání z návštěvy domova.

Další shootout s policisty je ještě věrnější tradici studia tím, že probíhá v noci a umožňuje Guffeyovi navázat na styl filmu noir. Scéna je současně expresivní a realistická, nejdůležitější jsou zdroje, které Guffey nepoužívá, poprvé v tom filmu pracuje ze siluety a střihová preciznost kameramana nám nedovoluje ani na chvíli ztratit přehled v prostoru a ději. Buck je bohužel smrtelně raněn a jakmile šikovným stop-trikem noc přechází v den, slyšíme policisty. Honička pokračuje v ranní atmosféře a

stříhová preciznost je stejně nemilosrdná jako mstivý a ponížený policista v prohraném nočním shootoutu.

Gang Barrow ztrácí Bucka a Blanche a s raněnými Clydem a Bonnie utíkají křovisky. Veselá a rychlá hudba se vrací jen ve chvíli, když Clyde zbytkem svých sil ukradne auto, díky kterému se gangu daří utéct do nekonečné krajiny, ve velkém celku z nadhledů. Bluegrass slyšíme naposledy, když se lupiči naneštěstí skryjí u zrádného otce CW.

Když Truffaut radil Newmanovi a Bentonovi, nechal svůj podpis v sekvenci, ve které píše Bonnie báseň „Balada o Bonnie a Clydovi“. Sám Newman tu scénu nazval „scénou, kterou on nám dál, byl to prostě dárek od něj“. <sup>1</sup> Bonnie čte báseň Clydeovi v autě, ve zvláštní zneklidňující podvečerní atmosféře, kdy prší a na tvářích herců se objevují stíny kapek z oken v autě. V paralelní montáži čte šerif „baladu“ ve tmavém pokoji a na jeho tváři svítí jen odraz od papíru. V dalším záběru vidíme báseň již publikovanou v novinách a Bonnie jí opět předčítá, tentokrát však v krásný den na louce. Pár prožívá katarzi, končí impotence Clyde'a a začínají se poprvé úspěšně milovat. Noviny odfoukává vítr a pak vidíme jen „šmírovací“ záběr na dlouhém objektivu, jak zemědělec prodává lupiče, které schovává, šerifovi v místní kavárně. Následuje dialog Bonnie s Clydem na louce, vidíme štěstí dvou milenců, ale víme, na rozdíl od nich, že jejich štěstí brzo skončí způsobem pro novou vlnu typickým.

Vražda Bonnie a Clyde'a je jednou z nejbrutálnějších scén světové kinematografie do té doby. Zrádný farmář zastavuje milence, když jedou autem a tvrdí jim, že mu prasklo kolo. Prosí je o pomoc. Na lupiče však čeká šerif s policisty, kteří bez

pardonů a procedur začínají střílet z automatických zbraní. Ve zpomalených záběrech je romantický pár lupičů rozstřílen nespočtým množstvím kulek.

<sup>1</sup> *Visions of light*

<sup>2</sup> [http://www.imdb.com/title/tt0061418/soundtrack?ref=tt\\_trv\\_snd](http://www.imdb.com/title/tt0061418/soundtrack?ref=tt_trv_snd)

## Porovnání klíčových scén

Nová vlna byla velmi rozmanitým jevem ve světové kinematografii, založeným na tvůrčí osobnosti každého režiséra, jako autora. Proto se filmy sebou inspirované, se shodným analogickým obsahem, mohly fundamentálně lišit. *Bonnie a Clyde* a *Jules a Jim* nejsou výjimkou. Nejlépe je to vidět na tom, jak režiséři a pak i autoři obrazu obou filmů, úplně jinak přistoupili k expozici hlavní ženské postavy. Penn nám ukazuje Bonnie hned v prvním záběru filmu a začíná erotickým, téměř vulgárním záběrem na namalované rty Dunnawayové. Truffaut čeká jedenáct minut, představuje nám nejdříve dvě mužské postavy a v té pravé, jedenácté minutě, začíná orientačním celkem. Bonnie je nám představená v intimní situaci, kdy nahá před zrcadlem trpí nenaplněním, Catherine se nám představuje již v plné večerní soupravě, na zahradní večeři u Julese. Truffautova, expozice postavy Jeanne Morreau je lehká, klidná, téměř snová. Pennová expozice Bonnie je drsná, koukáme se na ní v téměř reálném čase a její muka jsou i našimi.

Expozice postavy Bonnie začíná velkým detailem pečlivě namalovaných rtů. Kdy se herečka otáčí, kamera si nachází její blízký portrét ve špinavém zrcadle, kde konečně uvidíme naší hvězdu. Guffey záměrně nepoužil polarizační filtr, který by nám umožnil lépe vidět Dunnaway. Neostrá, ale přímo osvětlená špína na povrchu zrcadla změkčuje její obraz a zároveň nám nechává překážku, která posiluje tajemství postavy budoucí lupičky. Pak Guffey a Penn pokračují sledováním Dunnaway v polodetailech, svícených tehdy novým stylem „Hollywood hard light“, ostrým, ačkoliv relativně realistickým světlem, které je přizpůsobeno jednomu dominantnímu zdroji, shodným se směrem jediného okna, které osvětluje malinkou ložnici. Clyde'a, který se chystá ukrást

rodinné auto Parkerových, si všímáme dříve než Bonnie, a jeho neúspěšný pokus o krádež je pro ni i pro nás spíše dobrodružstvím, které vysvobodí postavu Dunnawayové z nudy, než nebezpečnou situací. Zajímavý je polodetail Dunnawayové v rámu okna, hvězda je svícená ostrým, ačkoliv shodným světlem se směrem „slunce“, které nejenom vede naši pozornost, ale zároveň sluší nahé Dunnawayové.

V případě *Jules a Jima* se Truffaut s Coutardem snažili o téměř snovou scénu expozice Catherine, máme pocit, že se stává něco lehce nadpřirozeného. Scéna začíná celkem, ve kterém vidíme Julese a Jima a tři ženy jdoucích dolu po schodech. Následuje záběr na Jeanne Moreau, jak jde na kameru a komentář nám připomíná sochu a to, že Catherine disponuje stejnou fyziognomií, jako ona socha. Následuje sestřih krátkých detailů Moreau, kde se střídá pohled na herečku en-face a z profilu. Truffaut a Bouché se nebojí opakovat stejný záběr, aby podobnost Catherine a sochu zdůraznili, což je dalším porušením klasického pravidla, které se i v dnešní kinematografii většinou dodržuje. Truffaut nepoužívá detaily na Julese a Jima, aby, pomocí klasického kulešového stříhu, zamilování do Catherine ukázal. Nicméně identifikujeme se s hlavními hrdiny natolik, že záběry na Catherine fungují jako záběry subjektivní. Catherine si v posledních detailech sundává síťku z klobouku a usmívá se na Julese. Následuje promluva Julese v polodetailu, odjezd na záběr celého stolu. Detail na chodidla všech, jež se dle Julesovy instrukci vzájemně hladí. Následuje rychlý švenk nahoru, v půlce střižený a zase polo-celek všech u stolu. Scéna končí maskou, která zanechává jenom Julese a Catherine.

Za to je vidět shodná práce, pro oba postupy s pohybem v detailu, kde pohyb herečky a šikovné švenkování činí postavu zajímavější. Coutard a Guffey stejně



prosadili velmi přesnou spolupráci s herečkou a Moreau s Dunnaway uměly dodržet přesné pozice bez jakéhokoliv kompromisu v hereckém výkonu. Druhá shodnost je převaha detailů, Guffey s Pennem snímali Dunnawayovou ve čtyřech detailech za sebou, lišili se jen velikostí od velkého detailu, přes blízký portrét až po orientační polodetail a první celek je Clyde'a, který se motá kolem zaparkovaného auta pod domem. Coutard s Truffautem začali celkem, ale pak jdou okamžitě do efektního detailu Moreau, která jde na kameru. Následují také detaily různých velikostí, střížených na sebe velmi rychle, s agresivními nájezdy, střídají se pohyby na Moreau z profilu a „en face“ tady zjišťujeme, že Catherine vypadá stejně jako socha, a Jules et Jim do ní byli zamilovaní ještě předtím, než ji poznali.

Existují také obsahové analogie. V dialogu, který následuje po expozici, Jim navrhuje svým hostům zrušení společenských konvencí, a místo toho, aby se vítali podáváním rukou, mají se všichni vzájemně hladit chodidly. Clyde, na druhou stranu svádí Bonnie tím, že je bankovním lupičem a že ho před chvílí pustili z vězení. Bonnie je tak znuděná venkovským životem servírky, že je pro ni elegantní kriminálník výbornou nabídkou. Vzpoura proti konvenčnímu životu je v každé kultuře jiná a volba amerického ekvivalentu pro Pařížskou bohému nemohla být pro Newmana a Bentona jednoduchá.

## Závěr

Porovnání kamery *Bonnie a Clyde*'a s *Julese a Jimem* komplikuje to, jak si tvůrci „rozdělili“ nové filmové technologie, které zvolili pro použití. *Jules* je černobílý, ačkoliv širokoúhlý, *Bonnie* je barevná, ačkoliv sférická - v klasickém formátu 1:1,85. Obsahové rozdíly nepomáhají, pravděpodobně Newman a Benton uznali období bankovních lupičů v období velké krize za ekvivalent Pařížské bohémy v období *la belle époque*. *Bonnie a Clyde* je prvním filmem období „New Hollywood“, který měl úspěch tak velký, že prosadil trvalé změny v americkém filmu, *Jules et Jim* vznikl pět let dříve, ale Truffaut před natáčením už měl za sebou velmi úspěšný debut a mnohem vstřícnější produkce. Navíc sám základní konflikt v lidských vztazích je jiný, *Bonnie* trápí impotence *Clyde*'a a *Catherine* spíše vlastní talent v komplikování si života, kdy tradiční morálka nezvládá lidské potřeby a nové modely nenabízí nic uspokojivého.

Kromě toho Guffey a Coutard určitě měli jiné problémy. Oba kameramani pracovali, ze svého pohledu, s nízkým rozpočtem. Ačkoliv nízký rozpočet v Hollywoodu znamenal něco úplně jiného, než ve Francii. Guffey točil akční scény střelby, v konvencích a vizuální tradici, kterou musel velmi dobře znát a Coutard, v pravděpodobně příšerných podmínkách, snímal malé scény v reálných interiérech, které nemohly být pro natáčení vhodné.

Nejenom rozdíly v produkčních podmínkách jsou důvodem tak radikálně jiného přístupu. Guffey a Coutard pocházeli s dvou úplně jiných vizuálních kultur a byli zvyklí na úplně jiné tlaky a nároky. Guffey Dunnawayovou svítil ostrým, výrazným světlem a

Coutard Morreovou jen decentním doplňkem proto, že pro Guffeya Dunnawayová byla pořád hvězdou v klasickém, hollywoodském smyslu. Coutard měl předchozí zkušenosti v dokumentárním filmu a jiných dílech nové vlny. Tím pádem Coutard musel úplně jinak rozumět svoje povinnosti.

Oba filmy spojuje myšlenka a tvůrčí odvaha autorů obrazu. Stejně šílenství, které dovolovalo Coutardovi běžet s herci přes most, dovolovalo Guffeymu točit scénu rodinného pikniku Parkerů s úplně jinou barevností, jinou zrnitostí a v jiném kontrastu obrazu, než zbytek filmu. Jeden z kritiků vyčítával *Bonnie a Clyde* „lacinost“. Na rozdíl od něj, si nepleteme lacinosti s disciplinovaným a důsledným realismem.

Začátek období „New Hollywood“ má v sobě něco pohádkového. V době velkých problémů, komerční studia riskovala a dávala šance malým projektům, které pak měly nejenom komerční úspěch, ale díky experimentům jejich tvůrců dokázaly změnit kinematografii. Nemělo by nás překvapovat, že toto období trvalo jen krátce a že vedení studií zase přišlo na to, jak v novém období vyrábět velké žánrové projekty, které po intenzivní reklamní kampani dávají téměř jistou odměnu. Po úspěchu *Čelistí* a *Hvězdných válek* přestaly malé, skoro autorské projekty, zajímat studia a realistická autorská tvorba pokračovala už jen v New Yorku, kde vznikala i předtím. „ V té době měli kritici, jako Pauline Kael, velký vliv a kino se začalo otevírat jako forma umění. Pak se to ale velmi rychle zavřelo v osmdesátkách“<sup>2</sup> Překvapivá je jen pravidelnost, s jakou realistická hnutí téměř v každé zemi, kde se objevilo, udělalo velkou revoluci a následně i stejně rychle odešlo. Dá se říci, že po této revoluci v kinematografii zůstal pouze „flare“.

<sup>1</sup> <http://www.newwavefilm.com/international/direct-cinema.shtml>

<sup>2</sup> Robert Altman v *Altman on Altman*

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

<b>Jméno</b>	<b>Instituce</b>	<b>Datum</b>	<b>Podpis</b>

## Seznam Literatury

- Robert Ingram, Paul Duncan *François Truffaut Complete Films* 1. vyd. Kolín nad Rýnem, Taschen 2004 ISBN 3-8228-2260-4
- Peter Ettedgui *Cinematography Screencraft* 1. vyd. San Francisco RotoVision 1998 ISBN 0-240-80382-5
- Geoffrey Nowell-Smith *The Oxford History of World Cinema*, 1. vyd. Oxford, Oxford University Press 1996 ISBN 0-198-74242-8
- David Thomson *Altman on Altman* 1. vyd. Farrar, Straus and Giroux, New York 2006 ISBN – 0-571-22089-4
- Charles Rocher, Conrad Hall *Visions of light* American Film Institute 1993
- François Truffaut *Cinéma! Cinéma!* BBC 1992
- <http://www.newwavefilm.com/french-new-wave-encyclopedia/jules-and-jim.shtml>
- [http://www.imdb.com/title/tt0055032/?ref =ttloc\\_loc\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt0055032/?ref =ttloc_loc_tt)
- <http://www.biography.com/people/warren-beatty-9203570>
- <http://www.biography.com/people/warren-beatty-9203570>
- <http://www.cinematographers.nl/GreatDoPh/guffey.htm>