

FILM A TECHNOLOGIE

TECHNOLOGIE A FILMOVÝ STYL

(několik příkladů vztahu technologie a filmového stylu)

- 1) **technologický vs. estetický přístup**
- 2) **technologická změna vynucená tvůrčími/estetickými požadavky**
Barry Salt, Stephen Heath, John Belton, Charles Eidsvik
- 3) **styl podmíněný technologií**
Liz-Anne Bawden
- 4) **styl (částečně) podmíněný mimo-technologickými faktory**
- 5) **styl vynucený nedostatkem technologie**
- 6) **technologické změny jako usnadnění filmové praxe**

Podkapitola TECHNOLOGIE A FILMOVÝ STYL nabízí několik konkrétních příkladů zachycujících problematiku kauzálních souvislostí mezi filmovou technologií a filmovým stylem. Jak je zřejmé z předchozích teorií vztahujících se k historii filmové technologie, je technologie úzce propojená s filmovým stylem. Historie filmového stylu, vztah technologie a estetického uplatnění je jedna z historických linií běžících paralelně s historií filmových technologií a linie, která zajímá tak či onak většinu filmových vědců.

1) technologický vs. estetický přístup

V pozadí většiny diskusí o vztahu filmu, technologie a stylu je napětí mezi estetickým požadavkem a konkrétní technologií, **povaha kauzálního řetězce mezi technickou inovací a uměleckým záměrem**, jinými slovy, co je závislé na čem a v jakém pořadí, a jak (pokud vůbec) se technologické inovace projevují na rovině filmového vyprávění ve smyslu struktury zápletky, nových témat, způsobu natáčení a vizuálních změn. Komplexní propojení filmového stylu a filmové technologie způsobuje, že pro tuto oblast historie je charakteristická určitá tekutost nebo neustálenost. Konstantní pohyb mezi jednou (**filmový styl jako důsledek technologických změn**) a druhou sférou (**poptávka po stylu jako příčina technologické změny**). Historie filmového stylu je tak neustálým proudem protikladných příkladů příklánějících historii na stranu technologického nebo estetického. Hranice jsou často velmi nejasné a jednotlivé vlivy propletené, proto následující dělení do kategorií je spíše návrhem nabízejícím konkrétní příklady k abstraktnějším teoriím rozpracovaným v předchozí části.

V oblasti technologie a filmového stylu je patrné **dvojí základní dělení**. Výše zmíněné **pro-technologické nebo pro-estetické** a následně jemu podřízené marketingové. Film se buď snaží, slovy George Lellise „*zamaskovat metodu jíž produkuje svoji iluzi*“, pohled ovlivněný přístupem k filmu jako k ideologicky ovlivněnému médiu, nebo se naopak technologii snaží zviditelnit.

Nové technologie bývají zpravidla záměrně maskované tak, aby nebyly pro diváka rozeznatelné, a informace o nových technologiích jsou vykazány do specializovaných časopisů nebo jsou jen letmo zmíněny v ostatních médiích, či oficiálních materiálech k filmu (a opět většinou u často žánrově specificky vymezených filmů, u nichž nová technologie plní i další ne-technologickou funkci) zatlačeny do pozadí informacemi o samotném průběhu natáčení. Technologická změna je tak pro diváka neviditelná a nijak neovlivní jeho vnímání filmu.

„**Maskovací**“ strategie platí ale pouze za předpokladu, že nová technologie není součástí marketingového/produkčního/kreativního diskurzu kolem celého filmu. Zviditelňování technologie a zapojení technologie do diskurzu kolem filmu je postup, který nabyl na intenzitě v období po začátku 70. let, kdy nástup nového Hollywoodu předznamenal režim blockbusteru výrazně závislý na speciálních efektech dominující současnému hollywoodskému filmu.

2) Technologická změna vynucená tvůrčími/estetickými požadavky

Jedním z hlavních zastánců **estetické dominance nad technologií** je **Barry Salt**. Salt ve své knize *Film Style and Technology: History and Analysis* nabízí chronologický přehled vývoje filmového stylu v závislosti na filmové technologii od roku 1985 až do 80. let 20. století včetně velmi podrobného indexu technických pojmů a jejich stručného vysvětlení. Salt je odpůrcem technologického determinismu a zpochybňuje souvislost mezi novou technologií a stylistickými změnami. Jeho analýza je pevně ukotvená v technologii a technologickém vývoji, ale tento vývoj je do velké míry představovaný jako autonomní – „*vliv filmové technologie na filmovou formu je mnohem menší, než jak se obecně myslí, i když ne úplně zanedbatelný*“ a „*co se týká ideologie, její spojení s filmovou technologií je prakticky nulové.*“ (123)

Co se týče filmové formy, estetika podle Salta převažuje nad technologií a **technologie neustále reaguje na estetické požadavky**. Jako příklad uvádí zavedení tzv. „crab dolly“ ve 40. letech. Crab dolly je vozítko pro kameru, které umožňovalo nejen klasický pohyb dopředu, ale také do strany tzv. „crabbing“ – pohyb napodobující pohyb kraba – v úhlu 90 stupňů odchýlení od původní trasy. Zavedení crab dolly je reakcí na požadavek tvůrců po větší možnosti manévrování s kamerou, jenž souviselo s trendem déle trvajících záběrů, jenž se objevil v hollywoodských filmech koncem 30. let. (trend vysledovaný měřením tzv. průměrné délky záběru/average shot length). Jeho hlavními představiteli byli režiséri George Cukor, Howard Hawks (*His girl Friday*) a William Wyler (*Letter*). Ve 40. letech se větší délky záběru dosahovalo konvenčními prostředky jako umístění herce ve scéně, standardními čočkami a bez většího pohybu kamery. (Jedním z mála, kteří sáhli po pohybující se kameře při vytváření dlouhých, v jeho případě až minutových záběrů, byl režisér Vincent Minelli ve filmu *The Clock*.) Salt tak nechává bez většího kontextuálního vysvětlení, proč se ve 40. let začaly v míře větší než před tím objevovat ve filmech dlouhé záběry. Pro Saltovu obsáhlou a technickými fakty nasycenou knihu je příznačné, že pokud vykládá konkrétní technickou inovaci jako důsledek čistě estetických požadavků, neobjasňuje dostatečně motivaci těchto estetických požadavků a nejde do hloubky kauzálních souvislostí a společenského kontextu. Ve výčtu technologií a jejich stylotvorných aplikací ale zůstává hranice mezi estetickým požadavkem, kreativní silou a estetickým důsledkem vynuceným technickými limity nejasná. Nový technologický vynález měl následky, odstartoval nový trend ve stylu: nový trend je podmíněný buď technologicky nebo esteticky a estetické je upřednostňováno, ale bez podrobnější argumentace a vysvětlení, takže filmová historie je redukována na psychologický faktor (rozhodnutí a pohnutky konkrétního režiséra.)

Příkladem prosazení technologie jako nástroje k realizaci tvůrčích záměrů a uspokojení tvůrčích požadavků je i tří-kamerový systém **Polyvision**. Polyvision nabízející promítání tří rozdílných obrazů/filmových pásů na třídílné plátno je součástí vývoje širokoúhlých formátů. Polyvision je součástí experimentů se širokoúhlými formáty ve 20. a 30. letech, které v zápětí ustaly a navázal na ně až zavedení CinemaScopu o dvacet let později Nejznámějším příkladem jeho využití je výpravný film *Napoleon* francouzského režiséra Abela Gance.

Systém Polyvision vyhovoval epice námětu Ganceova výpravného filmu. Fyzická šířka Polyvision korespondovala s jeho snahou najít formát, který by dobře shrnoval a vyjadřoval Napoleonovu velikost, jeho pozici v dějinách Francie a jeho roli ve formování národní identity. Podle Johna Beltona Polyvision v případě Gance odpovídá ideologickému požadavku autora, kdy jeho tři části mohou být vnímány jako ekvivalent francouzské trikolory. Argument, který by potvrzovalo tónování jednotlivých panelů během projekce do národních barev.

Do oblasti nadvlády estetického nad technologickým spadá například i práce kameramana Carla Mayera, jehož dramatické pojetí během spolupráce s režisérem F.W. Murnauem v letech 1923-4 vedlo ke zdokonalení mechanismů pro kameru a její pohyb.

Ke skeptikům co se souvislostí mezi technologickým vynálezem a stylistickými změnami týče patří i **Stephen Heath**. Heath jako podporu svého argumentu uvádí ve své knize *Questions of Cinema* ruční kamery Arriflex. „*Kamery Arriflex byly v Hollywoodu k dispozici na konci 40. let, ale ve filmu nijak zvlášť nenarostl počet sekvencí snímaných ruční kamerou jako reakce na tuto technologickou inovaci (nic podobného se nestalo ani ve Francii ve stejném období, po vynálezu kamery Eclair Cameflex).*“ (230)

Heathův příklad vyvrací **Charles Eidsvik** (*Machines of the Invisible: Changes in Film Technology in the Age of Video.*) Eidsvik tvrdí, že Heath opomíjí důležité technické faktory, které limitovaly větší použití ruční kamery v hollywoodském filmu 40. let. Podle Eidsvika nebyly zmíněné ruční kamery dostatečně stabilní (pin-registered) ani tiché (self-silenced), aby je bylo možné používat v běžné produkci. Například ozubený mechanismus u kamery typu Eclair neumožňoval vzhledem k hluku natáčení dialogů. Problém hluku kameramané řešili přidáním speciálního balónu, který ale kvůli své velké hmotnosti znemožnil ruční použití kamery. „*Arri a Eclair se pomalu uchytily jako „divoké“ kamery v nízkonákladových evropských produkcích, kde bylo běžné dabování dialogů. Ale technicky nevyhovovaly mainstreamové produkci.*“ (23)

3) Styl vynucený/podmíněný technologií

„*Stylistické inovace jsou podmíněné technickým pokrokem a vynálezy jako ruční kamera, hloubka pole, zoom, jeřáby, světla umožňující noční natáčení.*“ (106)

Liz-Anne Bawden (ed.) *The Oxford Companion to Film*. London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1976

4) Styl (částečně) podmíněný mimo-technologickými faktory

(3D, cinerama, cinemascope, Spacevision nebo Smell-o-Vision...)

Jedním z jasnějších příkladů kauzální závislosti je vývoj technologií v poválečném Hollywoodu, kdy filmový průmysl reagoval technologickými inovacemi na dramatickou proměnu domácího filmového trhu v závislosti na společenských změnách (mobilita obyvatel, nárůst volného času a jiných volnočasových aktivit než filmu) a později nástupu televize. Filmový průmysl se snažil odlišit a přilákat publikum řadou spektakulárních vymoženosti jako 3D, cinerama, cinemascope, Spacevision nebo Smell-o-Vision. Zavedení CinemaScopu v 50. letech mělo přímý vliv na filmový obraz – jeho důsledkem bylo mělké ostření, velmi široké úhly, žádné ohraničení.

Podobný trend se zopakoval začátkem 70. let s nástupem nového Hollywoodu a s důraznějším prosazením režimu blockbustera založeného (mimo jiné) na vizuálním excesu přispívajícím k filmu jako události. Proměny ve filmovém průmyslu si postupně vyžádaly nástup digitálních technologií nejen do technologie filmového procesu jako takového, ale i jako kreativního prostředku ovlivňujícího styl filmu, přičemž první použití převažuje nad druhým.

5) Styl vynucený technologií/nedostatkem technologie

Jako ukázka „vynucení“ stylu může posloužit práce kameramana Vittoria Storara na filmech Bernarda Bertolucciho *Strategia del ragno* a *Il conformista*, kde je difúzní, rozostřený obraz, jenž dodává filmům uměleckou inovativní kvalitu, důsledkem nutnosti vypořádat se s omezenými možnostmi svícení filmu v konkrétních lokacích s omezeným rozpočtem.

6) Technologické změny jako usnadnění filmové praxe

Film jako ekonomické průmyslové odvětví bylo vždy **založené na novinkách**. Ekonomická podstata filmového průmyslu se promítá i do zapojení technologických změn do procesu filmové výroby. Velká **část technologických změn směřuje k zvýšení efektivity a snížení nákladů** filmové výroby.

Většina technologických změn, která se odehrála v 80. letech v oblasti nových technologií, směřovala k usnadnění již existující, zavedené filmové praxe (velmi často v oblasti ekonomické=snížení nákladů na výrobu filmu, dosažení stejného efektu s mnohonásobně nižšími náklady, možnost vytvoření soběstačných malých štábů...) než aby radikálně měnila podobu komerčních filmů (Eidsvik, 1988: 19). K popsání efektu nových technologií na film si Eidsvik vypůjčuje formálně-stylovou triádu „styl-syžet-fabule“ Davida Bordwella a Kristin Thompson, jenž je základem jejich „neo-formalistické“ teorie. Tvrdí, že nové technologie měly překvapivě malý vliv na styl, ale velký vliv na syžet (zápletku) filmu, což vyplývá z možností, které s novými technologiemi přicházejí do způsobu filmování. Nové technologie umožňují mimo jiné mnohem větší kontrolu nad filmováním na lokacích, než tomu bylo dříve. Nicméně dodává, že nová technologie rozšířila možnosti, jak může být film natáčen, ale nikoliv nutně, jak můžeme film jako diváci vnímat. **Eidsvik zdůrazňuje vývoj v oblasti filmového pásu, světla a čoček**, k němuž se postupně přidala v post-produkční fázi technologie Automatic Dialogue Replacement (ADR). Zvýšení citlivosti filmového pásu vedlo k větší volnosti v použití světla, tím pádem k větší mobilitě a možnostech natáček na konkrétních lokacích s menším štábem a tím pádem ke snížení nákladů.

„...flexibilita na lokacích umožněná novými vizuálními nástroji zlevnila a zjednodušila natáčení na lokacích; také lehce změnila možnosti v oblasti filmového příběhu. Mohlo se používat více skutečných, málo osvětlených lokací a mohly se používat novým způsobem. Noční lokace ve filmech *Desperately Seeking Susan* nebo *After Hours* byly podmíněné novými nástroji a filmovým pásem. Samozřejmě noční exteriéry nejsou žádnou novinkou, ale lehkost s jakou mohou být natáčené je.“

ADR radikálně změnila proces filmování i možnosti filmařů a ovlivnila výslednou podobu filmu. ADR umožňuje vyčistit nahrané zvukové stopy během post-produkce od jakýchkoliv nežádoucích rušivých zvuků nebo bez problémů a bez následků zcela nahradit zvuk natočený na lokacích jinou zvukovou stopou. Hlavním efektem ADR stejně jako v případě světel a filmového pásu bylo osvobození štábu na lokacích. Špatný zvuk, ani stín, ani nepatřičný zvuk kamery nemůže překazit záběr.

-jb

Eidsvik, Charles (1989) *Machines of the Invisible: Changes in Film Technology in the Age of Video*. Film Quarterly, Vol. 42, No. 2 (Winter), str. 18-23

Heath, Stephen (1981) *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press

Lellis, George (1979) *Perception in the cinema: a Fourfold Confusion*“ in Gary Cumpert Robert Cathcart (ed) *Intermedia*. New York: Oxford

Salt, Barry (1983) *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword
