

anachronicky. K pozitivám českého vydání třeba ešte pripočítať obsiahly doslov vedeckého redaktora Radima Maradu a jemnú prácu prekladateľa Jiřího Svobodu, ktorá nepochybne prispela k spomínanej slasti z čítania.

Peter Michalovič

Kamera: Sven Nykvist

Sven Nykvist: *Úcta ke světlu. O filmu a lidech v rozhovorech s Bengtem Forslundem.*

Nakladatelství Ladislav Horáček – Paseka v Praze a Litomyšli 1999,
212 stran, náklad 1500 výtisků

Ze střídme vyprávěných memoárů švédského kameramana Svena Nykvista *Úcta ke světlu*¹⁾ je znát, že nevznikly jako souvisle napsaný text, nýbrž jako soubor sestavený editorem z osobních rozhovorů a výtažků z jinde publikovaných interview. Nenajdeme tu dušezpytnou sebereflexi ani osobitý literární styl jako třeba v pamětech Ingmara Bergmana *Laterna magica*. Nykvist (ročník 1922) bilancuje způsobem, jaký je vlastní jeho osobnímu založení: uměřeně, vkusně, možná trochu sucharsky. V proudu více či méně poutavých událostí a zážitků z jeho biografie zaujme líčení o smutném dětství prožitém nouzově v sirotčinci, neboť rodiče víc než vlastním dětem se věnovali misionářskému poslání v Kongu. V tomto údobí patrně má kořeny Nykvistova málomluvnost a uzavřenost. Do Afriky se později sám vydal jako mladý filmař a natočil zde mezi domorodci několik filmů, z nichž nejvíce si považuje autentický dokument s Albertem Schweitzerem.

Vlastní Nykvistova tvůrčí konfese je shrnuta v krátké několikastránkové kapitole, která navzdory strohosti slov, na něž je mistr filmového obrazu pověstně skoupý, tvoří podstatné jádro knihy. Psaný projev ostatně není doménou kameramana, v jehož hodnotové hierarchii slovo nemůže nikdy nahradit sílu obrazu. Jak sám naznačil, nerad „fotografuje slovo“ v umluvených filmech, jež popírají prvotní obrazovost filmového média. V prostých, jednoduše formulovaných větách se jakoby samovolně prosazuje silná stránka Nykvistovy tvůrčí osobnosti: mimořádná potencialita zraku, s níž podvědomě neustále hledá obrazové ekvivalenty pro film.

Po přečtení knihy nicméně zůstane pocit nenaplněnosti a potřeba podniknout retrospektivní průhled do Nykvistova díla, zapátrat po jeho autorské signatuře, jež se poněkud vytrácí, zastíněna neodlučným propojením s kolektivem ostatních filmových tvůrců. Jak tedy postihnout kameramanovu tvůrčí účast a nenarušit kompaktnost díla? Lze rozpoznat autonomii jeho vkladu prolnutého do režie, když nezbytnou podmínkou kameramanské profese je přizpůsobivost takříkajíc *rozpustná* v osobnosti režiséra? Podle čeho se vlastně posuzuje osobitost kameramanova „rukopisu“, který Nykvist sám popírá? Navíc jeho rozpětí a schopnost porozumivého kontaktu s různě vyhraněnými režiséry jako by toto tvrzení jen dokazovaly; v jeho filmografii vedle Ingmara Bergmana,

1) Ze švédského originálu – Sven Nykvist, *Vördnad för ljuset*. Albert Bonniers Förlag AB, Stockholm 1997 – přeložil Zbyněk Černík.

jemuž přísluší výsostné postavení, defilují takoví režiséři jako Woody Allen, Roman Polanski, Andrej Tarkovskij, Volker Schlöndorff, Louis Malle ad.

Světlo

V orientačním putování Nykvistovým dílem a v upřesňování jeho tvůrčího gesta zdá se být určitým ukazatelem to, co je podstatou kameramanského řemesla vůbec – světlo. Nykvist se mu koří s vášnivou posedlostí: „Světlo studuji, ať jsem kde sem“ (s. 174). Spatřuje v něm duchovní i materiální „živnou“ látku; kontakt se světlem mu prý někdy dělá společnost i v osamění. Právě Bergman, k jehož autoritě chová kameraman velký respekt a označuje ho v jejich tvůrčím vztahu za „toho silnějšího“, přiměl Nykvista „k úctě ke světlu“. V transformaci jeho vizí a představ do filmové podoby se Nykvistova kamera stala nepostradatelným režisérovým „druhým okem“.²⁾ Pro oba filmaře, geograficky determinované a psychicky ovlivněné povahou severského klimatu, znamenala práce se světlem a zasvětlování záběru nejdůležitější fázi v přípravě scény. Světelnou pronikavost paradoxně objevovali nikoli ve slunečním jasu, nýbrž v jeho opačném pólu: v soumrácném zastínění, v zatažené obloze.

Nykvista přitahovaly zdumčivé dlouhé rozbřesky a postupné smrákání v ostrovním podnebí na Gotlandu. Stačí si vybavit scenerii neklidného moře s dramaticky podmračenou oblohou ve filmu JAKO V ZRCADLE (1961) nebo apokalypticky ztěžklé šedavé nebe nad mořskou hladinou v HANBĚ (1968) či pochmurnou temnotu nočního lesa s holými kostrami stromů – působiště příznaků v HODINĚ VLKŮ (1968). Zachycením světelných proměn v průběhu dne i noci dokázal Nykvist i v realisticky snímané skutečnosti „zhmotňovat“ Bergmanem popisované duševní stavy, s plným pochopením k režisérově averzi vůči sluneční záři, která v něm vyvolávala odjakživa úzkost. Se světelným jasem tudíž Nykvist zacházel nanejvýš opatrně a s ostražitou pozorností dbal, aby v obraze nepřevládl. Dával přednost „rafinované prostotě“ přírodního světla – a to i v interiérech, kam nechal proudit světlo okny nebo dveřmi a doplňoval je postranními lampami či svícemi.

Promyšlená koncepce polarity světla a tmy utvářela podklad k vyjádření filosoficky složitých témat, například v černobílé HODINĚ VLKŮ: nadpřirozenou moc světla uměl kameraman vytěžit i z drobného motivu, když hrdina (Max von Sydow) škrtá v bezesné noci sirkami a střídavě ozařuje tvář svou i své partnerky. Bezděčné nervní gesto se nepatrným zášlehem světla do tmy proměnilo v metaforu, která jako by prorážela do uzavřené temnoty duše a osvěcovala její propastnou samotu.

Filmovat sny znamenalo pro Nykvista zvlášť vděčnou příležitost, protože většinou se odehrávají jako čiré, na slovech nezávislé obrazy. V ostře přesvětlených snových či halucinačních vizích suggestivně navozoval – často v rozporu s fantaskním přeludem – jejich autentické prožívání, včetně fyziologie počitků. Sen šíleného malíře Johana, který v zoufalé agresivitě zabije neznámého dotěrného chlapce na přímořské skále, vychází sice z intencí Bergmana jako zkušeného psychologa (rozdvojená osobnost schizofreniků, oslepujivé světlo v jejich snech), kameraman však přemohl

2) Ve svých pamětech vzdal Bergman Nykvistovi superlativní hold: „Sven Nykvist zasvětluje s těžko popsatelnou intuicí, která svědčí o jeho velikosti a díky níž je jedním z nejlepších, možná vůbec nejlepším kameramanem světa. [...] Naše spolupráce se vyznačuje vzájemnou důvěrou a pocitem naprostého bezpečí. Někdy je mi smutno z toho, že už spolu nikdy nebudeme pracovat.“ Viz Ingmar Bergman, *Laterna magica*. Praha 1991, s. 68. Herečka Liv Ullmannová v charakteristice Nykvista zdůraznila jeho plachost, neprůbojnost i málomluvnost a potvrdila vzájemné porozumění s Bergmanem: „Oba myslí a cítí stejným způsobem. Nykvist ví, co Bergman chce. [...] Je to způsob, jakým spolu jednájí přátelé, kteří se navzájem dobře znají. Přitom není třeba moc mluvit.“ Viz *Rozhovor s Liv Ullmannovou*. „Interpressfilm“ 1973, č. 11/12, s. 892.

patologickou představivost a obraz snu umělecky pozvedl jako podmanivě tajemný i děsivý úkaz. Vzpomeňme v této souvislosti na realisticky střídou evokaci snu schizofreničky Karin ve filmu JAKO V ZRCADLE, v níž si Nykvist vystačil s odrazem slunečního světla, které prochází oknem do místnosti a vytváří na podlaze a na zdi téžavé geometrické obrazce.

Kompozice

V Nykvistových záběrových kompozicích pulzuje napětí a dráždivá podpovrchová dramatičnost – jak v dynamickém pohybu kamery, tak v jeho zastavení, když se obraz „usadí“ jako statická fotografie. Mistrovsky snímaná scéna znásilnění ve filmu PRAMEN PANNY (1959) je založena na neúnosném kontrastu brutálního násilí, k němuž dojde ve sluncem prozářeném jarním lese. Trojúhelníkový půdorys nasvíceného palouku asymetricky přetíná pokřivená suchá větev stromu, pod níž se hrůzný čin stane. Zpočátku pastorální idyla se náhle promění v agresivní sexualitu a krveprolití. Nykvist jako dědic nejlepších tradic švédského filmu nemá éry vnímá přírodní a mystické jevy v úzké souvislosti s lidským údělem. Když zneuctěná dívka bezmocně zvrátí hlavu k ostrému slunci, nenajde útěchu, naopak je jeho bodavým svitem oslepena ve chvíli, kdy je jí zasazena poslední smrtící rána. Na mrtvé tělo se pak útěšně začne snášet lehký jarní sníh.

Některé Nykvistovy kompozice záběrů se dnes už staly klasickými, často uváděnými příklady. Z obrazových citátů vyňatých z Bergmanových filmů by mohla vzniknout pozoruhodná sbírka záběrů, v níž by neměl chybět znepokojivý dvojportrét zmlátnělých sester sedících s malým chlapcem v kupé vlaku, jenž vjíždí do neznámého města v úvodu filmu MLČENÍ (1963); v tomtéž filmu jiné figurální aranžmá snímané objektivem s dlouhou ohniskovou vzdáleností ukazuje průzorem otevřených dveří hotelového apartmá obě sestry oddělené od sebe v nepřekonatelném prostoro-ovém odstupu. Záběr jako nemá „kompoziční zpráva“ signalizuje v sourozeneckém vztahu hluboké odcizení.

Vyjmeme ještě dvě ukázky figurální kompozice parafrázující výjevy z biblické ikonografie: protestantsky přísné patriarchální stolování na zemanově statku v PRAMENU PANNY, komponované podle Leonardovy Poslední večeře Páně, a repliku mariánské piety ve srostlém „sousoší“ dvou ženských postav v ŠEPOTECH A VÝKŘICÍCH (1972): služebná zahřívá obnaženým tělem vychládající zemřelou Agnes, bezvládně spočinuvší v její náruči. Světlo linoucí se z jednoho zdroje, ať přírodního nebo umělého, ztuhlé konfigurace plasticky tvaruje.

V Nykvistově pojetí je světlo mocný, ač nenápadný element, jenž významové nebo emocionální sdělení podává často v neviditelných či minimalistických dávkách; někdy dokonce o sobě dá vědět jen svou absencí. Kamerou, s níž jedná jako s citlivě reagujícím tělem, umí Nykvist vydráždit i smyslové vjemy. Ze záběrů ve filmu HOSTÉ VEČEŘE PÁNĚ (1962), ač převážně interiérových, čiší mrazivý zimní vzduch, který jako by ještě víc vyostřoval černobílé kontury. Záporně působí i oslnivá bělost sněhu (podle Bergmana sníh oslňuje, neboť odražené světlo zezdola zasahuje oko v místech, kde není chráněno); také interní rozptýlené osvětlení zaplňuje prostor sakristie i kostela fyzickým a citovým chladem.³⁾ Obdobně v PODZIMNÍ SONÁTĚ (1978) nazelenalé studené odstíny pokoje a průsvitný jas tlumených barev vytvářejí kontrastně podchlazené prostředí pro konfrontaci vypjatých „horkých“ emocí ve vztahu matky a dcery.

3) Film HOSTÉ VEČEŘE PÁNĚ se natáčel v ateliérové stavbě kostela se sníženým stropem, na němž zavěšené reflektory svítily na herce nepřímou, a zbavily tak obličej neželoucích stínů. Horní zasněžení zjemňovalo světlo a převádělo ostré barvy na pastelové. Viz *Dialog o filmu: Sven Nykvist*. „Interpressfilm“ 1984, č. 6, s. 88. O optické oslnivosti sněhu se zmiňuje Ingmar Bergman. Viz I. B e r g m a n, c. d., s. 270.

Tvář

Specifickým stylotvorným prostředkem Nykvistova výrazového rejstříku je detailně zabíraná tvář, která v nadpřirozeném zvětšení je sama o sobě anatomickou kompozicí. V dlouze snímaném detailu herecké tváře, která svou naléhavostí jako by přerůstala rámec záběru, jsou sebemenší mimická hnutí, svalový tik, záchvěv oka či rtů nedílnými součástmi právě prožívaného velkého lidského dramatu. Ke kameramanovu lakonickému konstatování, že „výrazný obličej může sám o sobě vyprávět příběh“ je nutný dodatek: ano, ale za předpokladu Nykvistovy vizuálně „naslouchavé“ kamery, jeho talentu a zkušeností.

Jeho specialitou jsou dvojdetaily zejména ženských tváří, které by mohly nést jeho copyright.⁴⁾ Snímat tvář ve filmu nejen v její povrchové fotogenii vyžaduje u kameramana Nykvistova typu dokonalou znalost herce. I v tom mu napomáhá světlo. „Mě při nasvícování inspiruje herec. Mezi hercem a kameramanem dochází k určitému přenosu, bez kterého nemůžu tvořit. [...] Člověk pozná něčí tvář, teprve když ji studuje v různém světle“ (s. 172). Také v tomto ohledu Bergman s Nykvistem souzněli: režisér s ojedinělou schopností niterného vhledu rozněcoval v hercích intenzivní emocionální i spirituální prožitky, jejichž zrcadlový odraz ve tváři kameraman kongeniálně snímal v nejtěsnější tělesné blízkosti.

Každá tvář reaguje na světlo jinak, tvrdí kameraman, a podle toho volí i vhodné nasvícení pleti. Povrch kůže modeluje světlem takřka hmatově, s přesvědčením, že opravdovost herecké výpovědi zevnitř prosakuje a ulpívá na epidermálním reliéfu tváře. V knize se Nykvist jakoby mimoděk vyznává z pohnutí, které ho vzácně přepadne při snímání emocionálně silného hereckého výkonu, až se mu zamžije hledáček kamery. Stručná, ale silná poznámka: v tu chvíli se zdánlivě distancovaný muž za kamerou doznává jako citově naplno zúčastněný spolutvůrce.

Barva

I barva ve filmu zajímá Nykvista nejprve ve vztahu ke světlu. Ryze „ženský film“ ŠEPOTY A VÝKŘIKY je galerií detailů tváří osvětlovaných přirozeným světlem proudícím do zámeckých komnat vysokými okny. Proměnlivost světla v interiéru, zachycovaná v rozpětí od svítání až po západ slunce, ředí barvy do odstínů, nebo je naopak ještě víc prosycuje. Červen, která podle Bergmana symbolizuje v tomto filmu barvu duše, dominuje v kompozici nejen jako dílčí prvek, ale v intimních sólových promluvách každé ze tří sester zaplavuje velký detail jejich tváře krvavé světlo, jež jako by drasticky prosvěcovalo pokožku až k masu.

Osvojený bergmanovský styl a svébytný obrazový výraz vnesl Nykvist prostřednictvím kamery i do některých filmů jiných režisérů. Ve filmu Woodyho Allena JINÁ ŽENA (1988) – neskrývané hommage Ingmaru Bergmanovi – se Nykvistův podíl viditelně uplatnil v modelaci detailně zabíraných tváří ponořených do intimního šera s nazlátlým přísvitem odraženého světla i v důsledně jednotném barevném tónování – ve vybledlé pastelovosti tlumeně nasvícených interiérů. Ve sterilně vytříbeném elegantním prostředí chybí základní živé barvy (červená, modrá, zelená), stejně jako v životě bilancující profesorky filosofie Marion (Gena Rowlandsová) vyprchala spontánní barevnost upřímných citů. Perlová šed, krémové či pískově žluté odstíny nábytku, zdí i kostýmů odrážejí v hrdinčině okolí její vnějškovou spořádanost, pod níž se skrývá citový chaos a bezbarvé prázdno. Introspektivní hloubkové detaily hereččiny tváře s teskným leskem v očích na sametově hnědém pozadí jsou výmluvnými portréty, k nimž její hlas mimo obraz se zdá být skoro nadbytečný.

4) Odkazují ke své studii *Tvář ženy v detailu* („Literární noviny“ 9, 1998, č. 40, s. 15) analyzující herectví Liv Ullmannové v detailních záběrech Bergmanových filmů.

Je pozoruhodné, jak se Allen s pomocí kameramana autorsky vpravil do Bergmanovy polohy bez epigonské nápodoby a aktualizoval v americké modifikaci typy postav zatížené stejnými problémy jako kdysi jejich švédské protějšky. V Allenových filmech se s oblibou odkazuje zvlášť k LESNÍM JAHODÁM (1957), platí to i o inspirovaných aluzích ve snové sekvenci v JINÉ ŽENĚ. Nykvist (ač u kamery právě ve jmenovaném Bergmanově filmu nebyl) se ujal role zasvěceného průvodce v inscenační struktuře snu. Postavy jím volně procházejí jako na prostorově neohrazeném jevišti a zjevují se hrdince ze tmy jakoby v úryvcích z fiktivní divadelní hry o její minulosti, která se už dávno vymkla z její režie.

V jiném Allenově filmu ZLOČINY A POKLESKY (1989), opět s Nykvistovou kamerou, vchází protagonista, rozdrásaný pocitem viny, obdobně jako starý profesor Borg v LESNÍCH JAHODÁCH do zaniklého prostoru svého dětství, kde zastihuje rodiče a široké příbuzenstvo v živé debatě na aktuální téma zločinu a trestu. Překročení pomyslné hranice času z přítomnosti do minulosti se děje – tak jako v Bergmanovi – s naprostou samozřejmostí, bez jakéhokoli „interpunkčního“ předělu nebo fyzické proměny postavy.

Tvář hlavního hrdiny (Martin Landau) se najednou zarazí v nehybné grimase bez ohledu na přítomnost lidí a upadne do tíživého stavu, v němž se sám před sebou kaje jako iniciátor smrti své nepohodlné milenky. Nykvistova kamera za něj přebírá aspoň část tíhy v ožehavé scéně jeho příchodu na místo činu, kde byla objednaná vražda vykonána. Pomalu pohledem sklouzává po ochromeně stojící postavě kolmo až dolů k zemi, jako by s ní sdílela pocit plíživého strachu. Oddaluje co nejvíc okamžik, až bude muset v pohledu přejít k ležícímu mrtvému tělu. Nakonec se přemůže a uhranutě utkví na ženském obličejí s nepřítomně vytřeštěnými očima.

Žánrové spektrum Nykvistova umění se ovšem neomezuje jen na vážná psychologická dramata. Ve filmu Volkera Schlöndorffa SWANNOVA LÁSKA (1984), poučen odlehčeným barevným laděním a světelnými efekty na obrazech francouzských impresionistů, koloroval dobovou atmosféru a marnivý dekorativismus belle époque v pařížských aristokratických kruzích. S architektonickým rozmachem „znovuvystavěl“ kamerou vzrušivá zákoutí noční Paříže osvětlená světly pouličních luceren, s projíždějícími kočáry podél modravých fasád honosných paláců. Hraniční moment noci a rodu se úsvitu kameraman rafinovaně vyřešil modrým filtrem, jímž zjasnil sytě černou oblohu, takže v jednom záběru nastala téměř magrittovská světelná magie: spodní část ulice zůstává ještě obestřena tmavomodrým nočním šerem, kdežto v úzkém horním výřezu oblohy se už prodírá blankyt ranního světla.

Sofistikovaná, eroticky zabarvená mluva černých očí Fanny Ardantové (paní de Guermantes) upomene na kameramanovo tvrzení, že pravda hercova výkonu se koncentruje v očích. V hudebním salonku se kamera rozhlíží po rozesazené společnosti připomínající voskové figuríny; poté se zpovzdálí zkoumavě zadívá na Swanna (Jeremy Irons) ve zvláštním rozpoložení, zjevně rozrušeného poslechem koncertu, jenž v něm vzbuzuje trýznivé milostné asociace. Pak se pohled kamery přesune na paní de Guermantes, zaujat výraznou hrou jejích očí. V polodetailu zahlédneme, jak dáma zbystří pozornost, když přistihne jinak vždy distingovaného přítele v „nedůstojném“ citovém oslabení. Letmo uhne očima stranou a s pocitem společenské trapnosti klesne v rozpacích pohledem, ale hned se ovládne a hrdě pozvedne oči. Z jejich výrazu ovšem nevyzařuje očekávaný soucit, nýbrž bezcitná ironie povznesené pózy. Na dramaturgii tohoto krátkého záběru je nesporné, že jeho účín závisel stejnou měrou jak na křehké a přesně načasované herecké mimice, tak na subtilní „kresbě“ kamery.

Kameraman režisérem

Autorský film s názvem VŮL (1991), prostá sociální moralita rozvedená podle skutečné historicky vyprávěné kdysi Nykvistovým strýcem, představuje obsažné kompendium zralého kameramanského

umu. Při realizaci Nykvist zúročil své letité studium i praxi v precizně vypracovaném obrazovém stylu a natočil ve vlastní režii film dle své představy o čisté obrazové naraci s minimem dialogů. Bravurně rozehrál všechny možnosti a finesy, jež skýtala krystalická průzračnost severského světla v jeho rodném Smålandu. Do nostalgických syrových krajinných scenerií chudého švédského kraje poloviny minulého století vtiskl tvůrce i své národní vyznání (umocněné jemně podkreslující hudebou Edwarda Griega).

Strhující je zejména expozice, v níž je dramatická zápleтка zobrazena téměř bezeslovně, v montážně kondenzované zkratce záběrů, z níž se rozvine rodinná tragédie: chudý venkovan, aby pomohl své hladovějící rodině s malým děckem, dopustí se přechinu a tajně zabije hospodářova vola. Záběry jsou k sobě přikládány v promyšleně rytmizované skladbě podložené sporou zvukovou stopou: dobytče v kruhovém průhledu vydýchaném na zamrzlém okenním skle; detail váhajícího nešťastníka; povzdechy, dětský pláč, krákorání havranů do zimního ticha. Náhle prudce vygradovaná akce: zabítí zvířete, hlasitý nářek ženy, utichlý rozruch, z něhož se však neztrácí napětí; záběr krvavé, ve sněhu rozpité skvrny po odklizeném dobytčeti celou sekvencí uzavírá.

Nykvistův film je podivuhodným výtvarným artefaktem, který lze si představit ve zpomalených rozfázovaných záběrech jako sled úchvatných fotografií. Mistrné detailní portréty tváří ponoukají ke srovnání s Rembrandtovými či Vermeerovými plátny: tvář sklíčené matky se skloněnou hlavou ani není vidět, jak se choulí u krbu s dítětem na klíně. Obrysy její zhroucené postavy se ztrácejí v šerosvitu, ve skrovném odlesku plamenů z ohniště se jen matně bělá dětský čepeček a světlý rám krbu. V jiném portrétním záběru je výrazný zemitý obličej ženské hrdinky (Ewa Frölingová) přímo obléván mléčně bílým světelným proudem, jenž se vermeerovsky řine oknem ze zasněžené krajiny do světnice. Tváře ošlehané mrazem se zarůžovělými líčemi se ve světelné „sprše“ doslova rozsvěčují. Jedním slovem, obrazový filmový skvost, který se však k obrazu upíná příliš. V zájmu vzývané jednoduchosti, prostoty a služby obrazu Nykvist předem omezil dramatická a psychologická pravidla, anebo je úplně vyloučil.

Z kameramanského hlediska jeho filmu nelze vytknout nic. Dominantní kameraman v něm však ovládl režiséra. Tento film může být určitou odpovědí na úvodní otázku o hledání kameramanského stylu či rukopisu. Respektive lze ho považovat za stylisticky svrchovaný důkaz. Vznikl nikoli z ambiciózní touhy kameramana povýšit do funkce režiséra, ale z potřeby natočit osobně drahou látku, kterou nechtěl nikomu jinému svěřit. Nykvist není tvůrce, který by chtěl ovládat, vládnout nebo ovlivňovat; je si dobře vědom, že pro zdar své práce potřebuje tvůrčího partnera – režiséra. Jeho místo je za kamerou, kde má větší jistotu a pozorovatelský rozhled. Složil-li Ingmar Bergman Svenu Nykvistovi poklonu jako jednomu z největších kameramanů, nebyla to žádná přátelská lichotka za dlouholeté zásluhy v jeho filmech. Nenápadná osoba statného vousatého severana ovšem nijak neprahne po takovém piedestalu a zůstává dál v „krycí“ pozici za kamerou, s níž důvěrně srostla. Jako by se Nykvist sám stal živoucí „bytosť“ kamery.

Stanislava Přádná

Poznámka redakce

Tato rubrika, dříve zvaná *Literární obzor*, se bude nadále jmenovat pouze *Obzor*. Faktické zkrácení názvu vyjadřuje snahu o rozšíření horizontu nejen této rubriky, ale celého časopisu.

Napříště zde budete nacházet kromě recenzí filmové (a jiné) literatury také kratší články, glosy, zprávy, úvahy, polemiky. Věříme, že tak posílíme zpětnou vazbu mezi Iluminací a jejími čtenáři.