

Příloha Zpravodaje JH 1989

ČESKÁ kamera

VÁCLAV MERHAUT

VÁŽENÍ ČTENÁŘI,

protože se již v loňském roce osvědčilo řazení filmů promítaných při Jiráskově Hronově do konkrétního tematického celku (cyklus mapující některé stránky filmového herectví nár. um. Vlastimila Brodského), vrátili jsme se k této praxi i letos a chtěli bychom v ní i dále pokračovat.

Tentokrát jsme se pokusili k cyklu filmů "Česká kamera" zajistit text, který se vám nyní dostává do ruky. Snad vám napomůže uchovat dojmy z filmových představení, snad rozšířit obzor souvislostí, uvědomit si jména, která se promítanými titulky mizí. Možná si také uvědomíte, jak je blízké vidění filmového kameramana s viděním divadelního režiséra a snad vás to inspiruje i ve vaší další práci. Při sledování všech archivních snímků vám přejeme suché počasí a příjemnou zábavu.

ká kamera" zajistit text, který se vám nyní dostává do ruky. Snad vám napomůže uchovat dojmy z filmových představení, snad rozšířit obzor souvislostí, uvědomit si jména, která se promítanými titulky mizí. Možná si také uvědomíte, jak je blízké vidění filmového kameramana s viděním divadelního režiséra a snad vás to inspiruje i ve vaší další práci. Při sledování všech archivních snímků vám přejeme suché počasí a příjemnou zábavu.

- divadelní oddělení ÚKVC -

Byla jednou jedna kamera

"Kameraman - technicko tvůrčí pracovník, člen nejužšího výrobního štábu odpovědného autorsky a realizačně za filmové dílo".

Heslo, které jsme právě ocitovali z Oborové encyklopedie, vystihuje sice přesně práci každého kameramana a jeho hlavní úkol, ale jen velmi málo nám říká o celé složitosti filmové fotografie, o jejích finešech, o lidech, kteří filmu a práci za kamerou věnovali celý svůj život a zasloužili se o dobrý zvuk českého kameramanského umění doma i v zahraničí.

V povědomí diváků jsou spíše známa jména herců a v posledních desetiletích i jméno režiséra. Ale kameraman zůstává jaksí v pozadí. Jeho podíl na hotovém uměleckém díle, který je skutečně veliký, je jen málokdy přesně vymezen a ohodnocen, protože i ve filmovém tisku jsou obvykle zaslouhy muže za kamerou přisuzovány na vrub režiséra.

Kameraman je však jeho blízkým spolupracovníkem. Spolu s ním vytváří vizuální podobu budoucího filmu už ve scénáři, podílí se na scénografických návrzích, vybírá exteriéry, rozhoduje o vhodnosti hereckých masek, určuje barevné ladění kostýmů, dekorací, vybírá vhodnou optiku pro natáčení jednotlivých

záběrů - navrhuje základní styl osvětlení scén a přesně rozhoduje o pohybu kamery a velikosti záběrů. Tato spolupráce vyžaduje nejen vzájemné porozumění, ale je doslova závislá na tvůrčí i umělecké důvěře.

Podívejme se na historii naší kinematografie, na několik významných osobností kameramanů a na vývoj filmové fotografie.

Na počátku to byla jen taková obyčejná krabička, kterou vymysleli bratři Lumiérové. Nebyla nijak složitá, ale ve své době to byl zázrak techniky. Co by však byla tato krabička bez zručnosti prvních mužů, kteří točili její klikou. Na první pohled se zdá, že to byla jednoduchá záležitost, ale vyžadovala profesionální zručnost, umění rytmického pohybu. A samozřejmě záleželo na kameře. Už po bratřích Lumiérech se Jan Kříženecký pokusil sestavit první českou kameru. Podařilo se mu to. "Jestliže tvůrci Českého kinematografu nepřinesli nic nového v jeho námětové oblasti a napodobovali jen cizí vzory, pak rysy osobitosti nalezneme ve fotografickém podání Kříženeckého snímků, jež nikdy nepostrádaly citu pro dynamiku a vnitřní napětí", říká filmový historik Zdeněk Štábala. "Tak například obraz Svatojánská pouť v československé vesnici byl rozčleněn do tří plánů. Do středního plánu byly situovány tančící páry, v zadním plánu vpravo byl kolotoč

a v předním plánu vlevo se procházeli provazochodci. Každý plán měl svoji vyhraněnou pohybovou akci ... Fotografie hravých snímků vybudovaných na situační zápletce, se svým pojetím blížila žánrovým obrázkům, které Kříženeckému nebyly cizí".

Jistě není náhodou, že také Antonín Pech, který založil první českou filmovou společnost Kinofu, byl původní profesí fotograf. Jako kameraman natočil desítky snímků dokumentárních a také hraných. Z dalších kameramanů je třeba jmenovat Maxe Urbana a Josefa Brabce, který stanul za kamerou už v roce 1913 (společně s Aloisem Jalovcem), kdy natáčel film Život šel kolem. Josef Brabec pracoval jako kameraman ještě ve znárodněné kinematografii učil na střední průmyslové škole v Čimelicích. "Podmínky, v jakých pracovali kameramani v počátečním období naší kinematografie, jsou naprosto nesrovnatelné s dnešními", řekl v jednom rozhovoru významný kameraman Jaroslav Tuzar. "Každý kameraman musel mít vlastní kameru, jinak nemohl být angažován k práci. Cena kamery přitom nebyla nijak nízká. Tak například nemá kamera s kompletním vybavením stála tolik, jako několik automobilů".

Vývoj se však ubíral mílovými kroky kupředu, technická úroveň se stávala vyšší a vyšší, kamera měnila svůj vzhled, velikost, ovšem kameraman zůstával oním mužem, bez něhož by to ne-

šlo. Ve dvacátých letech se rozvinula filmová produkce v našich zemích v plné míře a nešlo jen o komerční výrobu. Svě místo tu měla i tvorba umělecká. Spolu s tím se specializovala profese kameramanů. Významné místo tu zaujímal Karel Degl, všestranný filmový tvůrce a podnikatel. Vynikal velkou precizností. S oblibou natáčel přírodní snímky, ale rád dělal také hrané filmy. Byl výborným fotografem. Zajímavé je, že se nejprve stavěl proti zvukovému filmu, později pak ale plně využil jeho možností, jak dokazují snímky Maryša, Naši furianti, Jan Cimbura, Hlídač č. 47 nebo Pytlákova schovanka. V roce 1919 natáčel film Stavitel chrámu, který poprvé proslavil náš film za hranicemi, a na tomto snímku s ním spolupracoval Jindřich Brichta, vynikající technicko-filmový pracovník a budovatel kinematografických sbírek technického muzea. Byl prvním českým kameramanem, který si vymýšlel trikové scény.

Je pýchou naší kinematografie, že od počátku měla kameramany, kteří se stali synonymem kvalitní tvorby i v zahraničí, kam také byli často zváni ke spolupráci. Každý z nich byl jiný, každý měl svůj výrazný rukopis, podle něhož byli pro oko "sečetlého" diváka identifikovatelní. Existovalo tu něco, co ale české kameramany, jako byli například Václav Vích, Otto Heller, Jan Stallich nebo Jaroslav Blažek, spojovalo. Vytvořil se pojem "česká kameramanská škola", který se stal světoznámý. Václav Vích dovedl výborně pracovat se světlem, čímž vždy zdůrazňoval tzv. realistický pohled. Spolupracoval s četnými osobnostmi naší režie: s Gustavem Machatým (Ze soboty na neděli, Erotikon), s Vladislavem Vančurou (Před maturitou), Jindřichem Honzlem (Peníze nebo život, Pudr a benzin). Společně s Janem Stallichem natáčel pro francouzského režiséra Juliena Duviviera film Golem. Pro něho je znakem hojnější spolupráce s jinými kame-

ramany, což je fakt, který měl značný význam pro zformování kolektivního hnutí českých kameramanů. Otto Heller patřil u nás nerozlučně k režiséru Karlu Lamačovi a herečce Anně Ondrákové. Pracoval také na náročnějších filmech, jako byla Haasova Bílá nemoc. Proslavil se v zahraničí, kam musel utéci před nastupujícím fašismem, a stal se specialistou na barevnou fotografii. Jeho styl se vyznačoval precizností záběrů - detailů i celků, viděných přes neobvyklé průhledy, přes detailně fotografované předměty v popředí scény. Vždycky měl rád několik plánů v jednom obraze, což umocňovalo emocionální vyznění dramatu. Jan Stallich byl neobyčejně vyhledávaným kameramanem, doma i v zahraničí. Natáčel také až deset filmů ročně, což však nijak neomezilo jeho snahu po výtvarné kráse obrazu, zvýrazněné neobvyklými úhly záběrů, fotografickými efekty. Vzpomeňme si jen např. na slavnou Extazi. Byl také jeden z prvních, který se s chutí vrhl do nových filmů znárodněné kinematografie. Pracoval na dokumentech, vedl kameru prvního českého barevného filmu režiséra Vladimíra Borského Jan Roháč z Dubé, natáčel veselohru Císařův pekař a pekařův císař. Svě umělecké záměry mohl prosadit v historických filmech Psohlavci a Temno. Ani v pozdějších letech neustrnul na získaných zkušenostech, ale neustále se pokoušel najít nový způsob zachycení skutečnosti. Náročná byla práce na Hoffmanových povídkách pro Laternu magiku nebo Kašlíkova filmová verze Dvořákovy Rusalky. Nemalý podíl má i na úspěchu prvního českého muzikálu Ladislava Rychmana Starci na chmelu.

Se jménem Jana Stallicha jsme se přenesli do období rozvoje znárodněné kinematografie, kdy se také začalo formovat i odborné školství. Na FAMU byla založena katedra kamery, která vychovála řadu našich předních umělců. Stallich byl jedním z prvních pedagogů, který předal

svě zkušenosti mladým adeptům kameramanské práce, kteří dnes stojí na jeho místě za kamerou.

K poválečné generaci kameramanů patřil dále Ferdinand Pečenka, proslavený už ve třicátých letech, který zdůraznil především smysl pro lyrčnost obrazu, zachycení jemných niterných nálad, což se projevilo hlavně ve filmech Václava Kršky, natočených podle Šrámkových předloh (např. Měsíc nad řekou, Stříbrný vítr). Vedle něho nesmíme zapomenout na Jana Rotha, který dokázal vystihnout historické prostředí ve filmech Rozina sebranec nebo Nezbedný bakalář a dokázal stejně výrazně dát náladu známým pohádkám Pyšná princezna, Byl jednou jeden král nebo Princezna se zlatou hvězdou na čele. Významná práce pro film vzešla z rukou Josefa Střechy. Jeho expresivně pojatou fotografii jsme měli možnost vidět v Radokově Daleké cestě, adekvátně dokázal také tlumočit pocitový svět hrdinů ve filmech Přiznání, Haškovy povídky, Svatba jako řemen nebo Člověk není sám.

Zatím ve školních škamkách vyrostla další generace kameramanů, která se prosadila především v šedesátých letech, a to ve filmech svých kolegů ze školy. Jejich jasným cílem bylo přesné zachycení reality všedního dne, pokusy o nový pohled na svět mladých lidí a na život vůbec. Ve filmech, kde kameru vedli např. Jiří Macák, Jiří Macháně, Jiří Stöhr, Jaromír Šofr, byl důraz kladen na exteriérové scény. Poetika obrazu vycházela ze zachycení reality v konfrontaci s civilními hereckými výkony herců i naturščiků. Pro docílení větší autentičnosti se začala stále více používat ruční kamera, která v jakoby neučesaných, volných záběrech odhalovala detaily prostředí i záchvěvy lidské tváře. Kameramanská práce se stala rovnocennou profesí režiséra. Od té doby bylo také zvykem, že se tvořily stálé dvojice tvůrců: režisér a kameraman, kteří se stali jednotkou

stejně uvažující a stejně usilující dosáhnout vrcholného uměleckého tvaru. Jako příklad můžeme uvést spolupráci Miloše Formana a kameramana Miroslava Ondříčka na filmech Konkurs, Lásky jedné plavovlásky, Hoří má panenko a amerických filmů Taking Off a Vlasy, společné dílo Jiřího Menzela a Jaromíra Šofra (např. Ostře sledované vlaky, Rozmarné léto, Kdo hledá zlaté dno, Na samotě u lesa, Báječní muži s klikou) či práci režiséra Štefana Uhra a kameramana Stanislava Szomolányiho (Slnko v sieti, Organ, Génius, Keby som mal pušku, Penelopa).

Nestačili jsme tu vyjmenovat všechny ty, kteří se podíleli svou fotografií na kvalitních dílech našeho filmu během uplynulých devadesáti let. Dnes najdeme v ateliérech kameramany starší i nejmladší generace. Jejich práce si cení domácí tvůrci, často jsou také zváni k práci do zahraničí nebo se podílejí na zakázkových filmech, vyráběných na Barrandově. Dále tedy nesou odkaz české kameramanské školy a rozšiřují ho o nové moderní pojetí filmové fotografie.



Několik filmů, které jsme připravili, mapuje kameramanskou práci několika generací kameramanů. Můžete na nich vidět různé postupy, formy, můžete tu poznat i "záliby" jednotlivých tvůrců, i to jak je ovlivnila spolupráce s režiséry.

Film Daleká cesta vznikl už v roce 1949 a natočil jej režisér Alfred Radok, který v té době hledal nové možnosti uměleckého vyjádření ve filmové tvorbě. To je také patrné na tomto niterném dramatu několika lidí. Více než na osudy židovských rodin, zavlečených v průběhu války do terezínského ghetta se zaměřil na vystižení atmosféry doby. Rodinu Kaufmannových, smíšené manželství jejich dcery, lékařky Hany a dr. Bureše vidí autoři v expresivních

obrazech, plných strachu z hroící smrti. Formální stránka tohoto díla je natolik výrazná, že částečně překrývá vlastní dramatický děj. Na výjimečném obrazovém ztvárnění tohoto díla měl velký podíl kameraman Josef Štěcha. Patřil ke starší generaci. Začínal při nástupu zvukového filmu zajímavým a kameramanský náročným folkloristickým hraným dokumentem brněnského profesora Vladimíra Úlehly a režiséra Miloše Wassérbauera Mizející svět. Později svou citlivou kamerou mnohdy zachraňoval filmy nezkušených nebo umělecky méně náročných režisérů. Velkou příležitostí mu poskytl režisér Václav Wasserman, když mu společně s Ferdinandem Pečenkou svěřil kameru filmu Lidé pod horami. Po válce natočil Slavinského veselohru Právě začínáme a okupační drama Václava Kubásky V horách duní. Daleká cesta byla pro něho náročným experimentem. Podařilo se mu v temných, ostře konturovaných obrazech evokovat na jedné straně deprimující prostředí terezínského ghetta, na straně druhé dusnou atmosféru rodin, chystajících se na transport. Díky dokonalé spolupráci s režisérem vzniklo tak silné emotivní dílo, patřící bezesporu k nejvýznamnějším dílům poválečného filmu.

František Uldrich vystudoval obor filmového a televizního obrazu na pražské FAMU a v roce 1961, ještě před ukončením školy nastoupil na Barrandov, kde pracoval v několika profesích. Jako asistent kamery našel výborného učitele v Janu Čuříkovi. Pracoval s ním jako ostříž a později jako druhý kameraman na Brynychových filmech Neschovávejte se když prší, Transport z ráje, na celovečerní prvotině Věry Chytilové O něčem jiném. Pak pracoval ještě s Janem Kališem a Jaroslavem Kučerou. V roce 1966 dostal první příležitost samostatné práce ve filmu režiséra Evalda Schorma Návrat ztraceného syna. Šlo o niternou studii mladého muže, který se pokusil o sebevraždu. Celý

film je koncipován jako soubor otázek a odpovědí, jako hledání smyslu lidské existence. Je to tedy víceméně vnějškově nedramatický film. Pod povrchem zdánlivě spokojeného a šťastného manželství, zjišťujeme jemné předivo pohnutek, drobných ran, nedorozumění, které samy o sobě neznamenaají nic, ale ve svém souhrnu mohou vést ke katastrofě. Kamera Františka Uldricha podtrhla ve výtvarně koncipovaných obrazech, bez polotónů, odcizený svět psychiatrické léčebny i formálně klidného domova. František Uldrich dosáhl už tady, ve svém prvním filmu toho, co pak bylo charakteristické pro jeho spolupráci s Františkem Vlácilem: plastické výrazové škály a podíl na sugestivním vyznění díla.

Konec srpna v hotelu Ozo

byl prvním celovečerním filmem režiséra Jana Schmidta. Je to fantastická vize světa mnoho let po zničující katastrofě, kdy přežije jen skupina žen. Je to ale také vize o tom, co by válka mohla způsobit v myslích a citech těch, kteří by ji přežili. "Tento film by byl pesimistický tehdy, kdybychom si připustili, že nevěříme v jinou budoucnost lidstva než tu, která je mu přisouzena v našem filmu. Ale já v jinou možnost věřím", řekl Jan Schmidt. Natáčení tohoto filmu bylo velmi náročné, protože se pracovalo většinou v exteriérech, zvuk se snímá přímo bez postsynchronů a mimo dvou hlavních rolí, které vytvářejí herci Slovenského národního divadla Ondrej Jariabek a Beta Poničanová (ti jedini byli přemluveni českými herci) tu vystupovali pouze neherci. To bylo složité pro všechny pracovníky štábu, hlavně na kameramana. Jan Schmidt si vybral mladého Jiřího Macáka, který byl tehdy na základní vojenské službě ve studiu ČAF, kde film vzniká. Byla to tedy jeho první samostatná práce. Jiří Macák dokázal spolu s režisérem bez velkých efektů, pouze v "obyčejných" exteriérech opustit krajinu a rozbořených domů vytvořit iluzi světa po jaderné

katastrofě. Svými jakoby dokumentárně laděnými záběry podtrhl pocit opuštěnosti hlavních hrdinů filmu - svět bez citů a vazeb. Konec srpna v hotelu Ozon byl dobrým startem začínajícího kameramana, který se pak prosadil v dalších filmech jako byly Vražda ing. Čerta, Luk královny Dorotky a hlavně v dalších Schmidtových filmech podle románů Eduarda Štorcha: Osada Havranů, Na Veliké řece a Volání rodu, kde se snažil o pravděpodobné vystižení prostředí pravěkých obyvatel naší země.

Kočár do Vídně - dílo tolikrát diskutované, vychvalované i zatracované, dílo, které je strhující svou výpovědí, obrazovou čistotou a etikou. Natočil je režisér Karel Kachyňa. "Je to film o ženě, která je pevně přesvědčena, že má právo pomstít smrt svého muže, řídící se zásadou, ^{oko za oko, zub} že má právo války, které platilo pro nás pro všechny, kteří jsme byli jejími oběťmi, aniž jsme ji rozpoutali. A toto právo, tento pocit spravedlnosti vede ruku partyzánů, kteří v závěru filmu zabíjejí německého vojáka. Všechny osoby v tomto filmu jednají v zájmu svého mravního práva. Každý z nich hájí pravdu. Musí ji hájit naprosto nevyhnutelně, protože je to jejich přesvědčení. Proto také dochází k závěrečnému vyústění, které připomíná závěry antických tragédií ... K natočení filmu nás nevedla snaha nějakým způsobem revidovat historický pohled na tuto dobu, ale vnitřní úsilí, vyrovnat se s tím, co jsme tehdy prožili, a se svými pocity, které z tohoto období máme. Je to vnitřní účtování uměleckého charakteru. "Tento film byl mistrovskou zkouškou pro dva herce: Jaromíra Hanzlíka a Ivu Janžurovou. V paměti nám zůstane spíše mlčenlivost postav než jejich verbální projev, komorní ladění figur je úzce soustředěné na detail. Příběh mladé ženy, již Němci surově zabili muže, kulminuje na cestě lesním úvozem, kdy je ona donucena na vlastním voze vézt zraněného německého vojáka v doprovodu

nenápadného mladíčka taktéž v uniformě. Je konec války jak ohlašují zvony ze vzdálených vesnic, ale pro Kristu válka ještě neskončila. Msta ji žene dál a dál. Nesmyslná msta, zaměřená na dva obyčejné řadové vojáky, kteří byli do válečně řeže zataženi skoro násilím, stejně jako Krista. Cestou se mezi mladou vdovou a vojákem rozvine křehký citový vztah, jenž v závěru pak vyvrcholí v apokalyptickou tragédií. Mimo mistrovské herecké výkony upoutá kamera Josefa Illíka výtvarným citem pro zachycení obrazu opuštěného lesa, jehož atmosféra koresponduje s pocity hlavních hrdinů: je napjatá, tichá, hrozící, milostná, tragická. Josef Illík dokázal jemně tlumočit tento komorní příběh také proto, že vycházel ze zkušeností s režisérem Karlem Kachyňou, s nímž už předtím spolupracoval na řadě filmů.

Já truchlivý bůh je lehce ironický, komorně laděný příběh neopětované lásky, lásky beznadějně, příběh o tom, jak se lest v lásce nevyplácí. Je to komedie s hořkým nebo chcete-li směšným koncem. Natočil jej režisér Antonín Kachlík a jeho kameraman byl Jan Němeček, který vždy od začátku své umělecké dráhy spolupracoval s mladými tvůrci: s Milošem Formanem na filmu Černý Petr, s řeckým hercem a režisérem Georgisem Skalenakisem na hudebním snímku Pražské blues, na druhém filmu dalšího absolventa FAMU Václava Sklenáře Zpívali jsme Arizonu. S Antonínem Kachlíkem spolupracovali mimo filmu Já, truchlivý bůh ještě dvakrát: Třiatřicet stříbrných křepelek a Smrt za oponou. V pozdějších letech se proslavil především náročností trikové práce např. na filmu Oldřicha Lipského Ať žijí duchové.

V polovině šedesátých let hledali mladí tvůrci, kteří právě opustili vysokou školu nové možnosti vyjádření. Velmi dobře jim k tomu posloužila povídková sbírka Bohumila Hrabala Perlička

na dně, zachycující drobné příběhy ze všedního života. Film se pak jmenoval Perličky na dně. V jednotlivých povídkách vykreslili režiséři svérázné podoby lidských osobností a jejich tragikomickou existenci. Jiří Menzel natočil příběh Smrt pana Baltazara, Jan Němec režíroval povídku o dvou starcích Podvodníci, Evald Schorm se nechal inspirovat příběhem naivního malíře Dům radosti, Věra Chytilová natočila epizodky z předměstské restaurace Automat svět a Jaromil Jireš realizoval povídku Romance. Každá z povídek má osobitý režijní rukopis a kameraman, který spolupracoval se všemi tvůrci - Jaroslav Kučera - jim vyšel vstříc individuálním pojetím. Zajímavé také je, že využil černobílého i barevného materiálu, podle ladění jednotlivých povídek. Při vyslovení jména tohoto kameramana se nám připomenou neobyčejně náročné fotografické experimenty v našem filmu, jako byly filmy: Až přijde kocour, Křik, Démanty noci, filmy Věry Chytilové Sedm krásky, Ovoce stromů rajských jíme a další. Pro konfrontaci jeho práce můžeme uvést jeho další snímek Psi a lidé, také povídkový film, který však natočil jeden režisér - Evald Schorm. Na komicích směšných i tragických příbězích o vztahu lidí a psů hovoří autoři o obecnějších otázkách lidské etiky. Kamera Jaroslava Kučery nese v tomto filmu všechny výrazné prvky svého autora - poetičnost, smysl pro vystižení krás české krajiny, někdy až "barokní" nápaditost, důraz na detail a výrazné ladění ovlivněné výtvarníkem.

Jedním z nejvýznamnějších našich kameramanů - Jaroslavem Kučerou, který oslaví v srpnu své šedesátiny, jsme uzavřeli zastavení u několika našich filmů. Nejde samozřejmě o reprezentativní výběr, spíše o souhrn několika děl, které byly podnětné pro další tvorbu, mají své důležité místo v historii naší kinematografie a hlavně jsou výrazné po stránce kameramanského umění.