

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Kamera

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**ŘEMESLEM KAMERAMANA
KE SLÁVĚ UMĚLCE OBRAZU**

Lubomír Ballek

Vedoucí práce: prof. Marek Jícha

Oponent práce: prof. Jiří Macák

Datum obhajoby: 13. 9. 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography, and New Media

Cinematography

BACHELOR THESIS

**THROUGH THE CINEMATOGRAPHER`S ART
TO THE GLORY OF THE IMAGE ARTIST**

Lubomír Ballek

Supervisor: prof. Marek Jícha

Opponent: prof. Jiří Macák

Date of the defense: 13. 9. 2019

Academic degree: BcA.

Praha, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Řemeslem kameramana ke slávě umělce obrazu

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

Tato bakalářská práce „Řemeslem kameramana ke slávě umělce obrazu“ rozebírá, co významní čeští a světoví kameramani považují za své řemeslo a jakou mu přiřadí důležitost. V první ze čtyř kapitol práce nabízí obecnou polemiku nad slovem řemeslo a snaží se tento pojem definovat skrze názory významných kameramanů. Navazující tři kapitoly se potom věnují podrobněji třem rozlišným cestám jednotlivých kameramanů a jejich řemesla. Druhá kapitola rozebírá, jak se Miroslav Ondříček musel vypořádat se svým řemeslem během natáčení filmu *Amadeus* (Forman, 1984). Zatímco řemeslo je v této kapitole nahlíženo především z pohledu technického, v následující třetí kapitole je diskutováno především z pohledu dramaturgického a experimentálního na příkladu práce polského kameramana Sławomira Idziaka a jeho práce na filmech *Krátký film o zabíjení* (1987, Kieślowski) a *Tři barvy: modrá* (1993, Kieślowski). Závěrečná čtvrtá kapitola debatuje řemeslo z pohledu času a pohledu generačního na ukázce tvorby kameramana Andreje Barly a jeho filmů *Zlatá reneta* (1965, Vávra) a *Romance pro křídlovku* (1966, Vávra). Tato bakalářská práce tvrdí, že všichni tři zmínění kameramani dosáhli ovládnutím svého řemesla až ke slávě umělců obrazu. Kapitoly o Sławomirovi Idziakovi a Andreji Barlovi jsou postaveny na mých vlastních rozhovorech, které jsem s kameramany vedl.

ABSTRACT

This bachelor thesis „Through the Cinematographer`s Craft to the Glory of the Image Artist“ is analysing how important Czech and world cinematographers define their craft and what importance it has for them. The first out of four chapters is a debate about the word “craft”. The chapter`s aim is to define the word through the opinions of important cinematographers. The following three chapters pay closer attention to different career paths of three specific cinematographers and their craft. The second chapter is an analysis of how Miroslav Ondricek had to handle his craft while shooting the film *Amadeus* (Forman, 1984). While the craft in this chapter is looked at mainly from the technological perspective, the following third chapter looks at the craft more from the perspective of dramaturgy and experiment. The third chapter discusses the work of the polish cinematographer Sławomir Idziak on films *A Short Film About Killing* (1987, Kieślowski) and *Three Colours: Blue* (1993, Kieślowski). The last fourth chapter looks at the cinematographer`s craft from the perspective of time and perspective of generations. The centre of attention in this chapter is the work of Czech cinematographer Andrej Barla on Czech films *Golden Queen* (Vavra, 1965) and *Romance for Bugle* (Vavra, 1966). This bachelor thesis argues that all three discussed cinematographers reached the glory of image artists through mastering their craft. The chapters on Sławomir Idziak and Andrej Barla are based on my own interviews with the two cinematographers.

OBSAH

ÚVOD	8
1. KAPITOLA Polemika kameramanů nad slovem řemeslo	11
2. KAPITOLA Řemeslo kameramana z pohledu technického: Miroslav Ondříček a natáčení filmu <i>Amadeus</i> (1984)	18
3. KAPITOLA Řemeslo kameramana z pohledu dramaturgického a experimentálního: Sławomir Idziak a <i>Krátký film o zabíjení</i> (1987) a <i>Tři barvy: modrá</i> (1993)	24
4. KAPITOLA Řemeslo kameramana z pohledu času a z pohledu generačního: Andrej Barla a filmy <i>Zlatá reneta</i> (1965) a <i>Romance pro křídlovku</i> (1966)	33
ZÁVĚR	39
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	43

Citační systém: Harvardský systém

ÚVOD

Panují nekonečné dohady nad tím, jaký je rozdíl mezi řemeslem a uměním, kde končí jedno a kde začíná druhé. Definovat, co je to umění v kameramanské profesi, je stejně obtížné jako definovat umění v kterémkoli jiném oboru. Stává se z kameramana umělec získáním Oscara za kameru? Je umělcem kameraman, když za film, který snímal, byl oceněn na filmovém festivalu pouze jeho režisér? Nebo dělá z kameramana umělce dlouhá filmografie divácky úspěšných filmů? Nebo dlouhá filmografie kriticky uznávaných filmů? Je posláním kameramana být technickým asistentem režiséra-umělce nebo má kameraman sám nějaké vyšší poslání? Zatímco je obtížné nebo až nemožné definovat kameramanské umění, tato práce tvrdí, že co definovat lze, je kameramanské řemeslo. A právě definicí a debatou nad kameramanským řemeslem se do jisté míry dá alespoň dotknout i špatně uchopitelných pravd o umění. Tato práce nabízí debatu nejvýznačnějších světových a českých kameramanů hraných filmů nad tím, co to je a proč je tak důležité ovládnout kameramanské řemeslo.

Úmyslně byli do této bakalářské práce vybráni kameramani, kteří již ukončili aktivní kariéru. Jsou tak ve svých názorech osvobozeni od dočasných dobových trendů, jejich názory jsou utvrzené a vyzrálé časem a jsou tedy i univerzálněji platné. To ale neznamená, že dotyční kameramani pochází z nějakých prehistorických dob a jejich názory jsou již zastaralé. Naopak, většina z nich byla součástí modernistické revoluce ve filmovém umění 60. let a řada citovaných kameramanů jako Sławomir Idziak nebo Robby Müller natočili řadu svých nejlepších filmů v relativně nedávné době devadesátých letech a po roce 2000.

Práce je rozdělena do čtyř kapitol. První kapitola je úvodem do problematiky toho, co sami významní kameramani považují za své řemeslo. Tato polemika

kameramanů nad slovem řemeslo do debaty přináší i důležitost role režiséra, který je s řemeslem kameramana, jak sami kameramani vysvětlují, úzce svázaný. Tato první kapitola přichází i s konkrétní definicí řemesla sestavenou z názorů jednotlivých kameramanů. Jak bude ale v průběhu této práce připomínáno, všichni kameramani spolu ne vždy vzájemně souhlasí. Například zatímco kameramani Jan Kališ a Sławomir Idziak by mezi součást svého řemesla zařadili i schopnost umět číst scénář, jiný kameraman, jako třeba Andrej Barla, by s takovouto definicí řemesla už mohl nesouhlasit. Takový kameraman by mohlo tvrdit, že čtení scénáře už řemeslo přesahuje, že už spadá do umělecké sféry kameramanské profese. Skrze celou práci je tedy důležité brát citované názory především za názory jejich autorů a ne za obecně platné pravdy, s kterými souhlasí všichni. Jak z první kapitoly bude pochopitelné, řemeslo kameramana je velice komplexní a množství nástrojů, které k provedení řemesla může kameraman použít, je velká spousta. A právě k pochopení rozmanitosti tohoto řemesla slouží navazující tři kapitoly. Z nekonečného množství cest, po kterých může kameraman během své kariéry kráčet, se tato práce zabývá cestami tří konkrétních kameramanů. Každá z nich byla velmi odlišná, ale všechny spojovalo to, že tyto cesty dovedly kameramany k natočení veleúspěšných filmů. To, co spojuje tyto tři kameramany, je fakt, že k natočení svých filmů, jak jednotlivé kapitoly dokazují, potřebovali dokonale ovládnout své řemeslo.

Po úvodní první kapitole se druhá kapitola této bakalářské práce věnuje cestě českého kameramana Miroslava Ondříčka během natáčení filmu *Amadeus* (Forman, 1984). Rozebírá jeho kameramanské řemeslo především z perspektivy technologické. Ukazuje, jakými peripetemi s filmovou technikou si musel Ondříček projít, aby natáčení filmu dotáhl do zdárného konce.

Třetí kapitola kráčí spolu s legendárním polským kameramanem světového významu Sławomir Idziakem po jeho cestách při natáčení filmů *Krátký film o*

zabíjení (Kieślowski, 1987) a *Tři barvy: modrá* (Kieślowski, 1993). Tato kapitola čerpá z osobních rozhovorů, které jsem s kameramanem vedl, a na rozdíl od technického zaměření kapitoly o Ondříčkovi se tato zabývá řemeslem kameramana z pohledu jeho dramaturgických schopností (Ballek, 2018). Neoddělitelnou stránkou fascinující Idziakovy osobnosti je i jeho sklon k experimentování se řemeslem. Poslední čtvrtá kapitola se potom věnuje profesní cestě českého kameramana Andreje Barly, kterou si prošel během natáčení svých prvních dvou celovečerních filmů *Zlatá reneta* (Vávra, 1965) a *Romance pro křídlovku* (Vávra, 1966). Tato kapitola je založena na mém osobním rozhovoru s kameramanem a rozebírá kameramanské řemeslo z perspektivy času a perspektivy generační (Ballek, 2019). Oproti mnohým názorům profesně zkušených kameramanů, kteří zdůrazňují, že kameraman může své řemeslo skutečně ovládnout až po několikaleté praxi, cesta Andreje Barly nám dokazuje, že s pečlivým a pokorným přístupem ke svému řemeslu je kameraman schopen dosáhnout obdivuhodných výsledků již v samém začátku své kariéry. Všechny tři cesty těchto velice odlišných osobností dovedly kameramany skrze mistrné ovládnutí řemesla ke slávě umělců obrazu.

1. KAPITOLA

Polemika kameramanů nad slovem řemeslo

Než se tato bakalářská práce vydá podrobněji po cestách tří významných kameramanů a jejich počínání si s kameramanským řemeslem, tato první kapitola se snaží pojem „řemeslo“ definovat. Klade proto vedle sebe názory nejvýznamnějších českých a zahraničních kameramanů na to, co to je kameramanské řemeslo, ale také co už řemeslo není, jak je ovládnutí řemesla důležité a zdali do kameramanského řemesla patří pouze schopnost mistrně pracovat s filmovou technikou nebo zdali se dají do řemesla řadit i vyšší tvůrčí schopnosti kameramana jako jsou schopnosti dramaturgické.

Český kameraman Jan Kališ v jednom z rozhovorů naráží na komplexnost kameramanského řemesla a jeho definice poslouží jako dobrý začátek pro diskuzi:

Kamera je podivné řemeslo — výtvarná práce se tu snoubí nejen s technikou, ale i s organizačními schopnostmi. Na dobrém filmu musí kameraman umět pokud možno taktně sjednotit spolupracovníky. Musí například dokázat přivést herce do situace žádoucí pro kompozici obrazu. [...] Pomocí příslušné optiky akcentuje některé prvky. Určuje dynamiku obrazu. Může přitom mnohé zkazit, třeba vytvořením neodpovídající světlotónální atmosféry. (Brdečková, 1985, 7)

Kališ řemeslo definuje jako „profesionální postupy“ technicko-výtvarného charakteru propojené s organizačními schopnostmi kameramana (Brdečková, 1985, 7). Kameraman Svatopluk Malý k definici kameramanské profese doplňuje, že řemeslo je spjaté i s vytrvalostí, velkým nasazením a pracovitostí:

Hlavně ale jde o energii. I když proběháte půl světa a už toho máte dost, musíte neustále usilovat o to natočit každý záběr, jak nejlépe dovedete... I když to třeba znamená, že musíte vylézt na protější kopec, když se vám opravdu už vůbec nechce. To je to podstatné. Sledovat poslání, které ten film má, a naplnit ho. (Šuster, 2011, 21)

Kameraman Jan Čuřík poukazuje v rozhovoru se svými kolegy Josefem Illíkem, Jaroslavem Kučerou a Janem Kališem na to, že řemeslo kameramana je spjaté také s časem. Jak Čuřík píše, že řemeslu je třeba se věnovat dlouhou dobu a kontinuálně. Bylo to právě na začátku Čuříkovi kariéry, když se tento kameraman setkal s kritikou k jeho řemeslu od starších kolegů:

Pamatuji se na svůj první film, kdy se kritické stanovisko starších kolegů neobracelo k mému výtvarnému pokusu, ale k řemeslnosti. Pochopitelně, že tady nikdy nemohla nastat shoda, protože začínající kameraman nemůže mít stejné řemeslné zkušenosti jako jeho předchůdce, i když je nutné, aby řemeslo po delší době ovládal. (Illík et al, 1961, 453)

Z výše zmíněné citace tedy vyplývá, že řemeslo není něco, s čím se kameraman rodí, ale čemu se učí. O tom píše ve svém životopise i švédský kameraman Sven Nykvist, který po určité době například přestal používat expozimetr, protože se světlo naučil měřit jenom svým zrakem (Nykvist, 1999, 84). Ze všech těchto poznatků lze tedy poskládat jakousi základní definici řemesla kameramana. Jde o profesionální postupy technicko-výtvarného a organizačního charakteru, které se kameraman musí učit a opravdu je začne ovládat až opakovanou praxí. Kameramanovo řemeslo je časově a fyzicky náročné a vyžaduje vytrvalost.

Pro debatu nad tím, jak je ovládnutí řemesla důležité, je přínosné pohovořit i o řemeslných chybách. Ty mohou nastat v začátcích kariéry, pokud se kameraman řemeslo neučí poctivě a kdy jako řemeslník ještě není dostatečně zkušený. Pro nesmírnou komplexnost kameramanského řemesla ale chyby dělali a dělají i ti nejzkušenější profesionálové. Tak například právě slavný Sven Nykvist vzpomíná, že u jednoho filmů z nervozity špatně naexponoval materiál a v záběrech z interiérů byla vidět pouze okna, když přes ně švenkoval (Nykvist, 1999, 27). Věhlasný ruský kameraman Sergej Urusevskij se zase přiznal, že když na vrcholu své kariéry natáčel dokument o Picassovi, špatně založil kazetu 16mm

filmu a přišel tak o roli s nejlepším materiálem (Lipkov, 2002, 72). Ovládnutím řemesla se tedy kameraman snaží eliminovat chyby, které na něj, mimo jiné kvůli nespočtu druhů kamer a nejrůznější filmové techniky, číhají na každém kroku.

Je zajímavé, že jsou i určití a to velice schopní kameramani, kteří se v jistých fázích své kariéry řemesla dočasně vzdali a v rámci spontánního, dalo by se říci neprofesionálního, způsobu natáčení zakomponovali řemeslné chyby do vizuálního stylu svých filmů. Například světově uznávaný Robby Müller, dvorní kameraman Jima Jarmusche, Wima Wenderse nebo Larse von Triera, vysvětluje, že po dlouhých letech strávených ve filmovém průmyslu začal být v pozici vrcholného kameramana otrávený a znuděný dodržováním řemeslné etiky a velice přivítal práci na kultovním filmu Larse von Triera *Proletit vlny* (1996, von Trier), který byl točen nespoutaným a spontánním způsobem ruční kamerou (Müller, 2006, 16). Záběry v tomto filmu mají spoustu neostrotí a dalších řemeslných vad. Müller tvrdí, že když je obsah filmu dostatečně silný, řemeslných chyb si diváci nevšímají. Samozřejmě že Müllerův postoj je třeba brát s rezervou, ale není nezajímavé, že s Müllerem souhlasí a přítomnost řemeslných chyb ospravedlňuje a v určitých situacích přímo vítá i takový virtuóz jako autor řemeslně mistrovsky zvládnutého díla *Jeřábi táhnou* (Kalatozov, 1957), kameraman Sergej Urusevskij:

Když kameraman běží s kamerou vedle herců, nechává je utíkat od kamery a pak je zase dohání, dívá se do tváře jednomu, pak zase druhému, naráží do stromů, tak je samozřejmé, že taková scéna nemůže a ani by neměla být natočená bezchybně. A technická nedokonalost je ve skutečnosti u takového záběru umělecká výhoda. (Urusevskij, 1966, 237)

Je zřejmé, že se mistři jako Urusevskij nebo Robby Müller, sami řemeslní virtuóзовé, nesnaží být bezdůvodně řemeslnými kacíři. Naopak, jejich velikost jim umožňuje chápat dokonce i pojem řemeslnosti jako jeden z nástrojů, který mohou

využít nebo úmyslně popřít, vyžaduje-li si to látka, kterou jako kameramani zpracovávají.

Pro naši debatu je relevantní i Urusevského rozdělení filmových kameramanů do dvou skupin podle toho, zdali je od nich režiséry požadováno být pouhými řemeslníky a pouze naexponovat realitu odehrávající se před kamerou, nebo zdali z nich chtějí mít režiséři rovnocenné kolegy a dramaturgy. Urusevskij se ve své eseji „O formě“ ptá, „jakou roli má Chaplinův kameraman?“ (Urusevskij, 1966, 234-235). A sám si také hned odpovídá, že „téměř žádnou“ (Urusevskij, 1966, 234-235). Byť samotné Chaplinovy filmy Urusevskij považuje za umělecká díla, úloha Chaplinova kameramana je podle něj pouze naexponovat Chaplina s jeho hereckými kolegy. A vlastně i uznává, že jakékoliv chytřejší vizuální metody snímání by filmům Chaplina škodily. Dále se ptá, „jaká je role Ejzenštejnova kameramana?“. A odpovídá si, že jeho role je obrovská, protože obraz měl pro Ejzenštejna nejdůležitější roli a právě skrze obraz sdílel s divákem své myšlenky (Urusevskij, 1966, 234-235). O prakticky stejném dělení dvou druhů kameramanů mluví i Kališ, když odděluje kameramany-dramaturgy od kameramanů-řemeslníků:

Domnívám se, že i tyto otázky jsou především otázkou vztahu k filmu jako celku. Jednak jde o zvládnutí řemesla, to je jedna stránka věci. Ale to, co nás odlišuje od [těchto] kolegů [...], je především vztah k filmu jako celku. — Netvrdím, že by jejich vztah byl nedobrý, ale my máme jiný, oni mají také jiný. U nich byla dříve v mnoha případech vyžadována pouze řemeslná zručnost. Slavínský například natočil film za deset dní a nechtěl od kameramana nic jiného, než aby svítil a aby to bylo ostré. — Náš vztah je jiný. (Illík et al, 1961, 452)

Tímto dělením, které Urusevskij a Kališ vytváří, se nám tedy rozšiřuje definice kameramanského řemesla i o určité dramaturgické schopnosti kameramana, což Kališ v rozhovoru se svými kolegy dále vysvětluje:

Jestliže se snažíme a milujeme vniknout do obsahu filmu, na němž se spolupodílíme, pak bychom se

měli účastnit i dramaturgické úpravy látky. — Nemyslím tím samozřejmě, že bychom snad měli psát, ale bylo by prospěšné, kdybychom se k látce dostali například již v poslední fázi literárního scénáře. A kdybychom se zúčastňovali dramaturgických porad, seděli tam jako pěna a poslouchali, co dramaturgie o látce říká, protože tam je vlastně rozkládána, rozebírána, a tam je možno vniknout i za postavy příběhů. — Jestliže chceme do látky vniknout, nestačí, abychom si tři týdny před natáčením přečetli scénář a bez ohledu na svůj názor jej realizovali. [...] Známe-li [látku], žijeme-li s ní, pak budeme rozumět dramaturgické a režisérské koncepci, budeme podporovat záměry režiséra a sjednocení jednotným názorem můžeme pak úspěšně záměr realizovat. — Nemělo by docházet k tomu, aby si režisér sám za stolem, bez ostatních spolupracovníků, napsal technický scénář, podle kterého se stejně nemůže točit. (Illík et al, 1961, 448)

Kameraman Josef Illík s Kališem souhlasí, že kameraman není pouze zdatný řemeslník, který pouze exponuje situace před kamerou, ale je potřeba, aby měl možnost se na vytváření těchto situací sám podílet:

Je pro nás nutné, abychom spolupracovali na režijním scénáři, abychom plně prožili celou předlohu. Většina z nás tímto způsobem spolupracuje, takže se nestáváme jen pouhými snímáči určitých situací. [...] Kamera musí být uvnitř příběhu, být s hercem, prožívat s ním všechny jeho pocity (Illík et al, 1961, 452, 449)

Je důležité podotknout, že schopnost umět interpretovat scénář by určití jiní kameramani do definice řemesla už nezařadili. Snad by se tomu ale dalo rozumět tak, že Kališ, Urusevskij a Illík zde chtějí naznačit, že i řemeslo má svůj vývoj. Že to, co bylo považováno za řemeslo dříve, už dnes neplatí. Dříve stačilo mít kameramanovi jen technické dovednosti, zatímco dnes už musí ovládat i složitější dramaturgické úkoly. Například kameraman Andrej Barla, jehož názorům a zkušenostem se věnuje poslední kapitola této práce, by s tímto sice úplně nesouhlasil, ale pro tuto chvíli je dobré vědět, že někteří kameramani považovali za součást svého řemesla i schopnost tvůrčím způsobem pracovat se scénářem.

A konečně prakticky všichni citovaní kameramani v debatě nad tím, co to je kameramanské řemeslo, nezapomínají na jednu z nejdůležitějších věcí, která jim umožňuje, aby mohli takové komplexní řemeslo kameramana naplno vykonávat včetně úkolů dramaturgických. Kameramani zdůrazňují, že musí spolupracovat s vhodnými režiséry, kteří z nich nebudou chtít mít pouhé kameramany-techniky, ale budou od nich vyžadovat hlubokou dramaturgicko-technickou spolupráci. Bez těchto režisérů by potenciál kameramanů nemohl být uplatněn. Kališ píše:

Velmi si vážím své spolupráce se Zbyňkem Brynychem. [...] Brynych mne skutečně považoval za partnera nezbytného pro psaní technického scénáře. (Illík et al, 1961, 448)

Stejně mínění má Josef Illík o režisérovi Karlu Kachyňovi (Tvrzník, 1980, 11), Sven Nykvist o Ingmaru Bergmanovi (Nykvist, 1999, 69) ale třeba i slavný italský kameraman Giuseppe Rotunno o svých dvorních režisérech Federicu Fellinim a Luchinu Viscontim (Rotunno, 1999, 11, 7). V této souvislosti není náhodou, že jedna z nejúchvatnějších tvůrčích dvojic v historii kinematografie, režisér Michail Kalatozov a kameraman Sergej Urusevskij, měli mezi sebou vztah tak hluboký a rovnocenný, jak sám Urusevskij vysvětluje, že každý z této dvojice měl během natáčení filmu právo veta v jakémkoliv tvůrčím rozhodnutí (Lipkov, 2002, 34).

V závěru této debaty významných českých a zahraničních kameramanů nad tím, co to je kameramanské řemeslo, lze z jejich jednotlivých názorů sestavit definici, že „řemeslo kameramana“ je souhrnem profesionálních postupů technicko-výtvarného charakteru, organizačního charakteru a dramaturgického charakteru. Řemeslu se kameraman musí učit a opravdu jej začne ovládat až opakovanou praxí. Kameramanovo řemeslo je časově a fyzicky náročné a vyžaduje vytrvalost. K tomu, aby kameraman mohl naplno uplatnit všechny své schopnosti technické i dramaturgické, je zapotřebí pracovat s režisérem, který takové služby od kameramana vyžaduje. V tuto chvíli je ale třeba také zdůraznit, že takováto definice kameramanského řemesla není zdaleka vyčerpávající a už vůbec ne jediná

možná. Stojí na názorech citovaných kameramanů. Kdybychom citovali jiné kameramany, asi by s naší definicí nechtěli přímo nesouhlasit, ale možná by přidali i nějaké nové vlastní názory. Jiné by poupravili a okomentovali svými zkušenostmi. Stejně jako má filmové umění a filmoví umělci nekonečno svých podob, i jednotliví kameramani mají nekonečně mnoho způsobů, jak pracují a jak své řemeslo definují. Není divu, že tomu tak je, když každý kameraman točí jiné filmy, pracuje v jiné době, v jiné zemi, s jinými režiséry a v jiných podmínkách. Každý úspěšný kameraman si vybudoval vlastní a vždy trochu jiné pracovní metody a návyky a tím i názory na to, co to je řemeslo. Profesionálních cest je nekonečně mnoho, úskalí, do kterých se může kameraman na natáčení různých filmů dostat, také. U filmu se stále něco mění. A nejen, že osudy všech kameramanů jsou jiné, ale i okolnosti každého natáčení jsou jiné. Z tohoto nekonečného množství cest, kterými může kameraman během svého života kráčet, budou dále ukázány tři příběhy takových možných cest kameramana a jeho řemesla. Na těchto cestách pochopíme, že řemeslo kameramana je velice komplexní a člověk mu nejlépe porozumí, když na něj bude jako na komplexní nahlížet. V neposlední řadě jsou následující tři kapitoly také příkladem toho, jak zvládnutí řemesla vedlo kameramany k natočení úspěšných a oceňovaných filmů.

2. KAPITOLA

Řemeslo kameramana z pohledu technického: Miroslav Ondříček a natáčení filmu *Amadeus* (1984)

První ze tří cest, kterou se tato práce podrobněji zabývá a která vedla kameramana díky jeho ovládnutí řemesla k natočení úspěšného filmu, je příběh Miroslava Ondříčka. Z mnoha cest, které musel Ondříček během své dlouhé filmové kariéry zdolat, jsem vybral natáčení filmu Miloše Formana *Amadeus* (1984), během kterého musel Ondříček překonat řadu technických překážek. Jak ukáží v této kapitole, Ondříček se s těmito překážkami vypořádal a film *Amadeus* mu mimo jiné přinesl filmovou cenu BAFTA a nominaci na Oscara za nejlepší kameru.

Ondříček se narodil v roce 1934 v Praze a řemeslo se naučil především v asistentských pozicích na Barrandově. Jak píše ve svém životopisu, po vojně nastoupil jako ostříč v hrané tvorbě, kde zprvu pracoval v tandemu se švenkrem Janem Němečkem. Později se také učil od mistra české kamery Jaroslava Tuzara jako jeho asistent na filmu *Dnes naposled* (1958, Frič), kde mimo jiné obdivoval řemeslné schopnosti režiséra Martina Friče. Dále asistoval na filmu Ferdinanda Pečenky *Velká samota* (Helge, 1959) nebo švenkoval Janu Čuříkovi na *Holubici* (Vláčil, 1960) (Ondříček a Šmídmejst, 2011, 47-54). Od roku 1965 pak pracuje jako hlavní kameraman. Ondříček je mimo jiné také zajímavou ukázkou kameramana, která dokazuje, že filmovému řemeslu se dá učit i mimo filmové školy. Ondříček sám žádnou nikdy nevystudoval, přesto byl ale ve svém řemeslu mistr.

Ondříček o svém přístupu k profesi kameramana napsal:

Režiséři i produkce se mnou spolupracovali, protože jsem byl „easy going guy“, nevyrábím trable, nesvítím dlouho, a když dělám jeden záběr, mám připravený další (Ondříček a Šmídmajer, 2011, 199).

Rychlost práce a jednoduchost svícení si tedy vzal Ondříček za své profesní zásady. Stejně jako Čuříka nebo Illíka i Ondříčka z pohledu kameramanské práce zajímala více než práce se samotnou technikou spíše „příběh a poetika vyprávění“ (Ondříček a Šmídmajer, 2011, 83). Stejně tak za důležitou součást své profese považoval schopnost vyjadřovat se filmovou řečí. Byl pověstný tím, že uměl „úhlovat“, tedy vybírat ty správné úhly kamery tak, aby vždy co nejlépe vystihly situace, které se režiséři snažili vytvořit. Je ale třeba říci, že Ondříček řemeslo z čistě technického pohledu také velmi uctíval a jak řekl, ve filmaře se s Formanem proměnili a začali vyprávět určitou poetikou až ve chvíli, kdy je „přestala ovládat technika“ (Ondříček a Šmídmajer, 2011, 101).

Na začátku 80. let, kdy Miloš Forman a Miroslav Ondříček začali připravovat film *Amadeus*, Ondříček měl na kontě jako hlavní kameraman přes 20 celovečerních filmů natočených v Československu, Spojených státech amerických i v jiných zemích. Zkušenosti nabyté za 15 let praxe hlavního kameramana měl Ondříček nyní zužitkovat na pro něj doposud největším projektu, americkém historickém velkofilmu o Mozartovi, který se mimo jiné točil z velké části v Praze komunistického Československa. Přípravy a natáčení filmu představovaly i pro tak zkušeného kameramana jako byl Ondříček několik technických úskalí. Z nich jsem do této debaty o kameramanském řemesle vybral dvě pro Ondříčka nejnáročnější. Ondříček čelil těžkému úkolu, kdy se ve filmu mělo do velké míry svítit reálnými svíčkami, což jak se ukázalo, s sebou přineslo problémy s výběrem objektivů. Když tento technický problém se svými asistenty vyřešil, během natáčení se dostal do ještě nepříjemnější situace, kdy musel nepřetržitě pokračovat v natáčení i přesto, že denní práce, které si štáb promítal, byly každý den neostré. Ondříčkovi se jak

problémy se svíčkami a objektivy, tak s neostrými denními pracemi, podařilo vytrvalou a svědomitou prací zdárně vyřešit a podepsal se tím pod vznik veleúspěšného filmu.

Ondříček chtěl původně svítit celý film pouze svíčkami, podobně jako pár let před ním tímto způsobem natočili několik scén do filmu *Barry Lyndon* (1975) režisér Stanley Kubrick a kameraman John Alcott. Když ale Kubrick testoval negativní materiál od Kodaku s citlivostí 200 ASA, obraz příliš šuměl a světlo vycházející pouze ze svíček přišlo Ondříčkovi moc ostré (Ondříček a Šmídmej, 2011, 164). I přesto, že se kameraman na základě testů rozhodl film dosvicovat lampami, snažil se nic neponechat náhodě a v Itálii si nechal vyrobit speciální jednoknotové a dvouknotové svíčky, které dávaly více světla. Ondříček vysvětluje, že se připravoval tak poctivě, že do Itálie jezdil kontrolovat i takovou maličkost jako to, že svíčky nekapou, protože měly ve stovkách kusů svítit v lustrech Stavovského paláce (Ondříček a Šmídmej, 2011, 165). Problém se svíčkami, které dosvicování lampami neřešilo, byl jejich nežádoucí efekt, kdy se na filmu jejich plameny barevně nezobrazovaly správně a navíc kolem sebe vytvářely i nové barevné artefakty. Ondříček proto se svým ostříčem Jiřím Zavřelem odletěl do Londýna hledat objektivy, které by svíčky zobrazovaly bez optických vad. Poté co v Londýně neuspěl, hledal objektivy i v Itálii, ale výsledky byly pořád stejně špatné. Dlouhé hledání Ondříček ukončil až ve chvíli, kdy v Americe našel z různých sad vybrané tři objektivy o ohniskových vzdálenost 40 mm, 55 mm a 85 mm. Jak píše ve své autobiografii, po vytrvalém několika měsíčním hledání po celém světě konečně našel tři objektivy, které svíčky zobrazovali správně (Ondříček a Šmídmej, 2011, 164). Na tyto tři objektivy potom Ondříček natočil celý film. Když točili scény na několik kamer, objektivy mezi kamerami různě přehazovali. I navzdory Ondříčkovu profesnímu úspěchu při hledání objektivů je třeba podotknout, že ve filmu musel být v několika záběrech nejspíše použit i jiný

objektiv, protože se v těchto záběrech nežádoucí artefakty okolo plamenů svíček opravdu objevují.

Jakmile kameraman jeden technický problém v přípravných fázích vyřešil, hned na začátku natáčení se dostavil problém druhý, který se Ondříčkovi podepsal i na zdraví. Po úspěšných zkouškách volání v barrandovských laboratořích, kde vyvolali barevný negativ Kodak a zkopírovali ho na pozitiv Kodak, bylo domluveno, že denní práce se budou během natáčení kopírovat na pozitiv Orwo. Jak Ondříček už během prvních dnů natáčení zjistil, „na Orwu vycházelo všechno, ale úplně všechno rozmazaný“ (Ondříček a Šmídmej, 2011, 165). Ondříček sice věděl, že Orwo má nestálé hodnoty, ale nemohl věřit, že by materiál zobrazoval obraz tak moc neostře. Pozitiv Kodak nicméně nebyl k dispozici a tak nezbývalo, než kopírovat na pozitiv Orwo. Ondříček popisuje, že větší stres v životě nezažil:

To byl strašnej nervák. Denně jsem viděl slepé záběry a točili jsme pořád dál. Takový stres jsem nikdy nezažil [...] Byl jsem s nervama v prdeli, protože jsem myslel, že nás zavřou, že jsme natočili slepý film (Ondříček a Šmídmej, 2011, 165)

Je třeba vzít v úvahu, že obrovský stres ze zdánlivého profesního pochybení byl u Ondříčka ještě umocněn politickým nátlakem a vydíráním, kterým si Ondříček v té době od československé komunistické vlády neustále procházel kvůli tomu, že jezdil natáčet filmy do celého světa (Ondříček a Šmídmej, 2011, 133). V tomto konkrétním případě navíc točil americký film přímo doma v komunistické zemi. Ondříček píše, že to byl „hrozivý nápor na nervy, když máte zvládnout tak velkej, těžkej film a ještě za bolševických okolností.“ (Ondříček a Šmídmej, 2011, 165). Když Ondříček nakonec donutil amerického producenta filmu Saula Zaentze, aby z Londýna přivolal experta, který by zkontroloval natočené negativy, tak jakmile expert dorazil, byli u Ondříčka „před barákem tajní“ a „všude za [nimi] chodili nějakí chlapi“, zatímco on čekal na výsledky expertízy“ (Ondříček a Šmídmej, 2011, 165). Ondříček měl štěstí v neštěstí, když se ukázalo, že profesně

nepochybil ani on ani jeho ostříč Zavřel, kterého Ondříček považoval za jednoho z nejlepších ostříčů na světě. Testy ukázaly, že problém byl opravdu pouze v pozitivu Orwo. Jakmile se negativ Kodaku zkopíroval na pozitivit Kodak, obraz byl ostrý.

Přestože Ondříčkovi, jak sám říká, po zjištění výsledků nepadnul ze srdce kámen ale celá skála, tato zkušenost pro něj bohužel měla neblahé zdravotní dopady. Ondříčkova houževnatost a vytrvalost, díky kterým dokázal čelit obrovskému stresu, jsou určitě jedním z rysů, jenž k řemeslu kameramana patří. V tomto konkrétním případě ale také poukazují na to, kde končí hranice profesionality a řemesla a kde začíná, jak sám Ondříček řekl, „bláznovství“. Ondříček dostal během natáčení *Amadea* mrtvici a dočasně nebyl schopen mluvit. Sám kameraman popisuje, jak mu mrtvice zkomplikovala natáčení:

Sedím doma na obvyklém místě, jedli jsme svíčkovou a najednou... Spadla mi huba a já nemohl mluvit. S manželkou i okolím jsem si dopisoval. Každý den mě vozili do Motola v půl šesté ráno, tam do mě píchali injekce, dali mi kapačky, ležel jsem tam do sedmi, pak jsem odjel točit. A takhle to šlo celý měsíc. Nikdo mi nerozuměl. Jazyk mi ustrnul. Když něčím moc žijete, tak z toho zblbnete. (Ondříček a Šmídmajer, 2011, 166)

Pro debatu nad tím, co to je řemeslo kameramana a jak moc je důležité ho ovládat, plyne z problémů, kterými si Ondříček během natáčení *Amadea* prošel, řada poznatků. Čas a námaha, které Ondříček vložil do pátrání po objektivěch, jenž se ukázaly být na světě pouze tři, dokazují, že kameraman musí být dostatečně zkušený a vybavený znalostmi, které mu umožní najít nejlepší technická řešení ke zvládnutí tvůrčích úkolů. Ondříček se jako kameraman-profesionál nespokojil s optickými vadami dostupných objektivů a raději po celém světě hledal nové správné objektivy. Stejně úsilí vynaložil i jako dohlížitel při výrobě svíček, které mu ve filmu sloužily jako světelné zdroje. Ondříček musel v 80. letech s dostupnými filmovými materiály a objektivy natočit historický

velkofilm ve svíčkách a díky zkušenostem nabytým dlouhými roky předchozí praxe úkol dokázal dotáhnout do zdárného konce. Stejně tak nám ukázka z Ondříčkovy kariéry ukazuje, že natáčet tak výjimečné filmy, jako byl *Amadeus*, v sobě nese i potřebu mít neochvějnou víru ve svou profesní zkušenost, která kameramanovi nedovolí ze svých profesních zásad slevit. Byť byl Ondříček na pokraji odstoupení od projektu kvůli stresu a zdravotním problémům, do kterých se dostal mimo jiné kvůli nekvalitní projekci a tajné policii za zády, pevně věřil v profesní kompetenci svou i svých asistentů a na konci této jeho cesty stál film *Amadeus*. Z příkladu Ondříčkovy cesty skrze natáčení filmu *Amadeus* je třeba si uvědomit, jakou důležitost tento kameraman svému řemeslu přikládal. Ondříček nebyl schopný bez řemesla pracovat, raději by doslova zemřel, od čehož se svou mrtvicí opravdu nebyl daleko. Ondříček měl řemeslo postaveno vysoko nad uměleckými ambicemi. Bylo pro něj základem, prvním krokem, který umělec jeho velikosti neuměl překročit. Volbu nesprávného objektivu nebo neostrý obraz považoval za řemeslné chyby, kterých velcí mistři nejsou hodni. Přes všechna výše zmíněná úskalí a navíc s tajnou policií za zády dokázal s pomocí řemesla natočit mistrovské dílo. Zvládnutím kameramanského řemesla Ondříček dosáhl ke slávě umělce obrazu.

3. KAPITOLA

Řemeslo kameramana z pohledu dramaturgického a experimentálního:

Sławomir Idziak a *Krátký film o zabíjení* (1987) a *Tři barvy: modrá* (1993)

V této kapitole se budu věnovat profesní cestě polského kameramana Sławomira Idziaka s důrazem na dva z jeho filmů režírovaných Krzysztofem Kieślowskim - *Krátký film o zabíjení* (1987) a *Tři barvy: modrá* (1993). Zatímco v předchozí kapitole byl u Ondříčkova *Amadea* kladen důraz více na technické stránky kameramanského řemesla, v této kapitole budu řemeslo rozebírat především z pohledu dramaturgického. Nedílnou součástí Idziakova vlivu na dramaturgii filmů je i jistá míra experimentu a nekonvenčního přístupu k filmovým technologiím. V jistých ohledech proto obdobně jako například v případě Robbyho Müllera narážíme studiem Idziakovy kameramanské osobnosti na určité meze toho, co ještě lze považovat za kameramanovo řemeslo. Idziak je velmi otevřený a štědrý v předávání svých zkušeností novým generacím. Metody, kterými přistupuje ke kameramanskému řemeslu, si pro sebe pojmenoval jako „vizuální dramaturgie“ a jako hostující profesor je přednášel na řadě filmových akademií napříč Evropou. Uceleně jsou tyto metody shrnuty i v knize, která byla vydaná polským kameramanským festivalem Camerimage, když byla Idziakovi udělena cena za celoživotní výkon (Zebrowski, 2013). Tato kapitola je postavena na osobních rozhovorech, které jsem se Sławomirem Idziakem vedl (Ballek, 2018).

Idziak se narodil v roce 1945 v polských Katowicích. Kameramanské řemeslo se naučil na uznávané polské filmové akademii v Łodzi a již krátce po jejím absolvování se začal uplatňovat jako samostatný kameraman. Od samého počátku své kariéry je jeho filmová tvorba spjata s dnes již světově uznávanými polskými režiséry Krzysztofem Zanussim a Krzysztofem Kieślowskim, pro které

natočil řadu jejich nejslavnějších filmů. Současně točil filmy také v Německu a v dalších evropských zemích. Po velkém mezinárodním úspěchu Kieślowského filmu *Krátký film o zabíjení* (1987) začíná Idziak natáčet v Hollywoodu. Jako hlavní kameraman se mimo jiné podepsal i pod nákladné americké a anglické velkofilmy jako byl *Černý jestřáb sestřelen* (2001) režiséra Ridleyho Scotta nebo film *Harry Potter a Fénixův řád* (Yates, 2007). Sławomir Idziak natočil jako kameraman bezmála sedmdesát celovečerních filmů.

Z rozhovorů, které jsem s Idziakem vedl, bylo zřejmé, že kameramana velkých hollywoodských filmů nejvíce za jeho život ovlivnila spolupráce s polským režisérem Krzysztofem Kieślowskim. Spolupráce, za kterou i on sám jako kameraman dosáhl ve své kariéře největšího uznání a díky které dostal později nabídky k práci ve Spojených státech. Způsob, jakým o jeho práci s Kieślowským mluví, jasně ukazuje, že Idziak o filmech přemýšlí především ve smyslu dramaturgickém než čistě řemeslně-technickém. Idziakovi velmi vyhovovalo, že režisér Kieślowski dělal nemainstreamové a velmi osobní filmy, ale nikdy u toho nezapomínal na emoční spojení s diváky. Idziak se od Kieślowského naučil, že emoční propojení mezi filmem a diváky je nejzákladnější vztah, kterým musí film disponovat. Idziak nyní hájí toto stanovisko absolutně a tvrdí, že když není emoční spojení mezi divákem a filmem, film neexistuje. Až po emočním propojení s divákem může film sdělovat hlubší intelektuální poselství. Jako zkušený kameraman sedmdesáti celovečerních filmů ale samozřejmě Idziak nezapomíná dodat, že aby bylo možné natočit film, který se umí na diváka emočně napojit, kameraman a režisér musejí být řemeslně dovední a skvěle musejí ovládat filmovou řeč. Poslední tvůrčí vlastnost Kieślowského, která nám pomůže lépe pochopit Idziakovy kameramanské zásady, je fakt, že Idziak zdůrazňoval, že Kieślowski neměl umělecký proces jasně definovaný. Umělecký proces byl pro Kieślowského s každým novým filmem hledáním a cestou do neznáma. Je tedy

zřejmé, že jak režisér Kieślowski, tak kameraman Idziak velmi rádi experimentovali. Takovýto přístup k natáčení hraných filmů je fascinující, když si uvědomíme, že to nebyly filmy avantgardní pro omezené publikum, ale byly to celovečerní hrané filmy divácky velmi navštěvované, komerčně úspěšné a kritikou uznávané.

Je třeba podotknout, že přestože se Idziak od režiséra Kieślowského hodně naučil, byl to i sám Idziak, který Kieślowského tlačil k experimentu. Když Kieślowski plánoval točit svůj slavný desetidílný seriál Dekalog o desateru božích přikázání, přesvědčoval opakovaně Idziaka, aby na seriálu dělal kameru. Idziak dal přednost natáčení umělecky mnohem méně ambiciózního německého seriálu, kterým si vydělával na živobytí. Kieślowski nicméně stále trval na tom, aby s ním Idziak natočil alespoň 5. díl seriálu o přikázání „Nezabiješ!“, který byl ale Idziakovi svým násilným obsahem ze všech dílů úplně nejvíc protivný. Ve snaze Kieślowského odmítnout Idziak řekl, že film natočí pouze za předpokladu, že ho bude moci natočit celý zelený a bude moci používat nespočet svých přechodových filtrů. Po krátkém váhání Kieślowski na Idziakovu výzvu kývnul s tím, že jestli chce natočit obraz jako nějakou „zelenou sračku“, tak to zkazí jméno Idziakovi jako kameramanovi, ne Kieślowskému jako režisérovi. Tímto způsobem se Idziak jako kameraman upsal, jak sám říká, k nejdůležitějšímu filmu své kariéry *Krátký film o zabíjení* (Kieślowski, 1987).

Od přírody experimentátor a nadšený průkopník, Idziak si s pomocí svého známého optika Tadeusze Stefaniaka vyráběl vlastní optické filtry před objektiv o různých barvách, hustotách a druzích přechodů. Idziak si postupně nechal udělat přes 200 kusů filtrů na míru. Jeden z těch nejsilnějších zelených, u kterého si ani nedovedl představit, že by ho někdy na nějakém filmu bylo možné využít, se stal základním filtrem před objektivem na *Krátkém filmu o zabíjení*. Silný zelený filtr Idziak během natáčení kombinoval s řadou jiných přechodových filtrů, především

hnědých a žlutých. Jak Idziak popisuje, filtry používal těmi nejextravagantnějšími možnými způsoby. Přechodovými filtry různých barev například zahalil polovinu obrazu do úplné tmy, zatímco zbylá část kompozice byla velmi světlá. Tato řemeslná bouře, která se na place odehrávala, měla okamžitý dopad při projekci prvních denních prací. Režisér Kieślowski po projekci bez komentáře a s bouchnutím dveřmi odešel. Samotný Idziak byl po projekci také zděšen, protože něco takového prý na plátně v životě neviděl. Zapálený workoholik Kieślowski ale v zoufalství, jak pokračovat dál, natočený materiál ještě ten večer sestříhal. Idziak vzpomíná, že sestříhaný materiál sice působil velmi zvláště a děsivě, ale současně také dost koherentně. Celý film byl dotočen tímto způsobem a Kieślowski si za něj o pár měsíců později odnesl z festivalu v Cannes hned dvě ceny: cenu poroty a cenu mezinárodní kritiky F.I.P.R.E.S.C.I. Idziak pobaveně vzpomíná, že kritici po projekci v Cannes napsali, že film je natočený v barvách moči a že žádný film ještě z hlediska práce s barvou nevystihl komunistickou realitu tak věrně. Z pohledu řemesla Idziak pracoval s filmovou technikou tak, jak se to v té době dělat z profesionálního hlediska nemělo, a vytvářel tak obrazy, kterými by možná ještě o pár let dříve bylo opovrhováno jako neestetickými a nesprávnými. Tímto filmem ale prolomil konvence a to mu změnilo kariéru. Začaly mu chodit nabídky na práci z celého světa. I přes velký úspěch *Krátkého filmu o zabíjení* Idziak tvrdí, že sice nepřestal mít strach z porušování řemeslných konvencí, ale touto zkušeností se alespoň naučil se strachem lépe pracovat a nenechat se odradit od experimentování. Byť říká, že ačkoliv ho takovéto experimenty mohly stát kariéru, je třeba být odvážný.

Vedle kladného vztahu k experimentu s vlastním řemeslem je Idziak i dobrým příkladem kameramana, který věří, že kameraman musí být schopen ovlivnit i dramaturgii filmů, na kterých pracuje. Podobně jako Kališovi nebo Illíkovi, Idziakovi přijde zcela legitimní, že jako kameraman může navrhopvat i stát si za

změnami scénáře, stejně jako může jeho práce pozměnit například původní stříhové záměry nebo záměry práce s hudbou a jakoukoliv další stránkou připravovaného filmu. Idziak zdůrazňuje, že takovéto názory nesmí být považovány za samolibé nebo sebeprosazující, ale že jsou pro vznik kvalitních filmů zcela nezbytné a přirozené. V těchto názorech ho utvrzují zkušenosti nabyté padesáti lety praxe v pozici vrcholného světového kameramana. Slova dramaturgie a filmová řeč jsou pro něj ve filmu neoddělitelné od slova obraz. Jak bylo popsáno výše, Kieślowski a Idziak považovali za nejelementárnější vlastnost dobrého filmu schopnost napojit se emočně na diváka. Idziak ale doplňuje, že dosáhnout a udržet právě toto napojení skrze celý celovečerní film je jedna z nejnáročnějších věcí. A právě práce s kamerou je podle Idziaka jeden z nejdůležitějších faktorů, jak se dá takového napojení dosáhnout. Vliv, jaký může kameraman mít na výslednou dramaturgii filmu, je podle Idziakova mínění obrovský a jeho práce na dalším z filmů Krzysztofa Kieślowského, *Tři barvy: modrá* (1993), je toho důkazem.

Scénář je pro Idziaka základním pracovním dokumentem a vlastní tvůrčí interpretace scénáře je pro něj jednou z nejzásadnějších profesních povinností kameramana. Konkrétní způsob Idziakovy práce se scénářem je, že v něm detailně sleduje pohyb protagonisty. Protagonista je pro něj středobod všeho dění. Idziak si tvoří a často i kreslí mapy, kde se protagonista a ostatní postavy ze scénáře pohybují. Idziak také bere scénář jako jakýsi náčrt, ve kterém je spoustu věcí nevyřešených nebo jenom nevyřčených. A to, co ve scénáři napsáno není, ale ani to tomu, co tam napsáno je, neprotiřečí, Idziak doplňuje vlastními myšlenkami. Jak sám říká, jestli se mu zdá, že něco je o postavě ve scénáři nevyřčené nebo jestli má postava ve scénáři nějaké tajemství, snaží se zjistit, co by takovým tajemstvím mohlo být. Všechny tyto procesy s Kieślowským debatuje a často se stává, že společnými rozhovory nad scénářem se oba tvůrci dozvídají o postavách,

o příběhu, i o poslání příběhu (message) víc. I přesto, že je sám Kieślowski vedle Krzysztofa Piesiewicze spoluscénáristou filmu, až po společných debatách s Idziakem nad scénářem k filmu *Tři barvy: modrá* si Kieślowski i Idziak například uvědomili, že protagonistka se v druhém půlce příběhu rozhodla úmyslně odříznout od všech svých emocí, aby už nikdy nemusela zažít bolest, jakou prožila na začátku filmu po ztrátě své rodiny. Krom těchto debat nad scénářem, které rozšiřovaly obzory příběhu i samotnému režisérovi, Idziak jako kameraman zasahoval do scénáře i tak, že navrhoval změnu určitých lokací, které scénář předepisoval. A tak hlavní protagonistka například místo opakovaných scén joggingu, jak předepisoval scénář, ve filmu relaxuje plaváním v bazénu, jak Kieślowskému doporučil Idziak. Scény v bazénu se navíc staly důležitým rytmickým, výtvarným i významovým leitmotivem obrazového stylu v tomto filmu. Idziak zdůrazňuje, že si je vědom, že dělat takovéto dramaturgické zásahy mu umožňuje jen spolupráce s velkorysími režiséry. Kieślowski prý nebyl žádný egoista a navíc byl velmi pragmatický režisér. Pokud cítil, že změna filmu pomůže, vůbec mu nedělalo problém vzdát se svých vlastních nápadů a se změnou souhlasit.

Vedle změny lokace se Idziak postaral i o druhý a ještě výraznější zásah do scénáře a tím i do konečné podoby filmu. Dokázal to příkladem opětovného mistrného experimentu s filmovou technikou. Jak scénář předepisoval, protagonistka filmu krátce poté, co zjistila, že se jí při autohavárii zabila celá rodina, uslyší ve své hlavě výrazný hudební motiv, o kterém si jako diváci myslíme, že ho složil její zemřelý manžel, povoláním hudební skladatel. Kieślowski s Idziakem si byli vědomi důležitosti této jedné scény a Idziak jako kameraman měl prý na základě předchozích zkoušek připraveno několik variant, jak dotyčný moment ze scénáře natočit. Když ale k samotnému natáčení došlo, všechno se obrátilo proti Idziakovi a on nemohl svůj původní plán uskutečnit. Zkoušky si Idziak

dělal podle scénáře za zataženého počasí v exteriéru, ale nyní musel kvůli změně okolností natočit scénu v interiéru a navíc ve slunečném počasí. Jak Idziak vysvětluje, jediné alternativní řešení, které by alespoň částečně korespondovalo s jeho přechodným záměrem, by znamenalo nechat si dovést několik silných HMI lamp, na což v tu chvíli už nebyl čas ani peníze. V čirém zoufalství přišel Idziak s nápadem, kdy celou kameru obalil modrou fólií čísla 132 od firmy Lee a ven z fólie nechal koukat jenom objektiv kamery. Poté do rytmu hudby, která na place hrála, a ve správných momentech jízdy, během které kamera jela, Idziak za chodu kamery otevíral dvířka od temné komory kamery, kterou zrovna procházel film. Jak Idziak zpětně komentuje, tento čin byl z perspektivy hlavního kameramana na nákladném hraném filmu až kaskadérský kousek. Samozřejmě nebyl žádný způsob, jak technicky změřit, kolik světla může při otevírání dvířek po různě dlouhé časy na materiál dopadat. Když Idziak jezdil na jízdě s kamerou obalenou do modré fólie a do rytmu hudby otevíral a zavíral kamerová dvířka za chodu kamery, francouzský štáb se na něj prý díval, jako kdyby se zbláznil.

Nicméně když záběr Kieślowski s Idziakem ve střížně viděli, byli jím hluboce zasaženi. Kieślowski se potom rozhodl na základě tohoto záběru používat hudbu jako několikrát se během filmu opakující refrén. Kameramansky kaskadérský kousek s otevíráním dvířek kamery Idziak během natáčení také znovu použil a tím vytvořil obrazový styl filmu, kdy refrénové scény se stejným hudebním motivem byly doprovázeny tímto obrazovým efektem. Idziak podotýká, že je třeba si uvědomit, že tento tvůrčí objev vznikl z řemeslné chyby, popřípadě chvilkové neschopnosti řemeslu vládnout, kdy jako kameraman nebyl schopný dosáhnout původního technicko-tvůrčího záměru. Řemeslné zaváhání tak pomohlo vytvořit vizuální styl filmu.

Cesta kameramana Sławomira Idziaka, kterou si prošel během natáčení filmů *Krátký film o zabíjení* a *Tři barvy: modrá*, je ukázkou, že řemeslo kameramana se pro kameramany jako Idziak skládá vedle ovládnutí čistě technických aspektů práce s filmovou technikou také z dramaturgické práce se scénářem a příběhem filmu. Schopný kameraman může nechat scénář i pozměnit. Idziakova cesta je také důkazem, že kameramanské řemeslo může být nesmírně pestré a jeho dopady na konečnou podobu filmu mohou být obrovské. Nicméně aby se takovéto komplexní schopnosti kameramana mohly naplno a svobodně uplatnit, je třeba, aby kameraman pracoval s režisérem, který mu k takovéto práci nechá prostor. Idziakovy experimenty s filmovou technikou by mohly budit smíšené reakce. Zajisté by se dalo namítnout, že ačkoliv byly tyto dva zmíněné experimenty úspěšné, jakýkoliv další experiment by příště už mohl pro Idziaka dopadnout špatně. V této věci je ale třeba znovu vyzdvihnout důležitost jeho dlouholeté kameramanské praxe. K úspěšným experimentům Idziakovi zajisté pomohla virtuozita ve zvládnutí kameramanského řemesla při jeho předchozích filmech. V době, kdy experimentoval s barevnými filtry na filmu *Krátký film o zabíjení*, měl Idziak za sebou jako hlavní kameraman natočeno přes dvacet celovečerních filmů. V případě obalování kamery do modré fólie ve filmu *Tři barvy: modrá* jich bylo už ke třiceti. Riskantní experimenty byly tedy podloženy velkými kameramanskými zkušenostmi.

Idziak je mistrem řemesla, který dokáže řemeslo experimentem popřít, jen aby ho na konci experimentu znovu našel. Ale najde ho v nové podobě, o které před tím ještě nevěděl. Když otevíral dvířka za chodu kameru, v tu chvíli porušoval řemeslo. Když ale intuicí nabytou léty praxe dvířka opět zavíral v tu pravou chvíli, kdy obraz ještě nepřexponoval, ale už dosáhl kýženého efektu, v tu chvíli se k němu řemeslo už opět vrátilo. Když obaloval kameru do modré fólie, tak i v momentě tohoto experimentu řemeslo na chvíli popřel. To se k němu ale hned

vrátilo v okamžiku, kdy světlo procházející modrou fólií skrze otevřená dvířka kamery vytvářelo na negativu umělecký počin. Idziak v experimentu uměl řemeslo opustit, aby ho na konci stejného experimentu znovu našel. Takovýmto mistrným ovládnutím řemesla a navíc i pochopením jeho hranic, Sławomir Idziak dosáhl ke slávě umělce obrazu nasnímáním *Krátkého filmu o zabíjení a Tří barev: modré*. K této slávě mu dopomohlo i to, že věděl, že nad řemeslem filmu vládne dramaturgie, kterou uctíval a byl ji veden.

V kontextu této bakalářské práce není nezajímavý ani Idziakův apel na filmové vzdělávací instituce, který je možno považovat za poznámku pod čarou k této kapitole. Idziak říká, že při cestách po filmových akademiích byl jako hostující profesor vždy překvapen, když se dozvěděl, že na filmových školách se neučí o důležitosti vztahu mezi kameramanem a režisérem. Jak bylo v této kapitole popisováno, v případě Idziaka se nedá takovému překvapení divit, protože pro něj bylo hluboké souznění a práce s velkorysími a schopnými režiséry tím, co dalo naplno vyniknout všem jeho kameramanským dovednostem. Konkrétně u studentů kamery potom zdůrazňuje, že je skvělé, že se učí pracovat s technikou, ale je smutné, když se dozví, že takové technické studium není doplněno kritickým studiem dramaturgie a filmové řeči. Stejně tak Idziak zdůrazňuje po 50-ti letech zkušeností praktické práce s velmi originálními a od sebe navzájem tak odlišnými tvůrci jako byli Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Zanussi nebo Ridley Scott, že by studentům mělo být dovoleno experimentovat a hledat vlastní tvůrčí přístupy. V profesionální kariéře může člověk kvůli chybám způsobeným experimenty přijít o místo a právě o to více by škola prý měla být prostorem, kde se chyby dělat mohou. Pokud se chyby tolerovat nebudou a experimentování se bude zakazovat, budou z takovýchto institucí vycházet filmaři se sebecenzurou a se strachem se na place projevovat svobodným tvůrčím způsobem.

4. KAPITOLA

Řemeslo kameramana z pohledu času a z pohledu generačního:

Andrej Barla a filmy *Zlatá reneta* (1965) a *Romance pro křídlovku* (1966)

Poslední cestu kameramanského řemesla, které se v této bakalářské práci budu podrobněji věnovat, začnu příběhem režiséra Otakara Vávry, pro kterého kameraman Andrej Barla natočil úspěšné snímky *Zlatá reneta* (1965) a *Romance pro křídlovku* (1966). Tato kapitola je postavena na osobním rozhovoru, který jsem s Andrejem Barlou vedl (Ballek, 2019). Vávra na přelomu 50. a 60. let natočil hned několik filmů, které režisér i kritika považovali za velmi slabé. Jednalo se na příklad o jeho filmy *Srpnová neděle* (1960), *Policejní hodina* (1960) nebo *Horoucí srdce* (1962). Vávra se nemohl smířit s tím, že chyba by mohla být v něm a tak za neúspěch svých filmů považoval zodpovědné kameramany. Byť na těchto filmech pracovaly české kameramanské legendy jako byl například kameraman Jaroslav Tuzar, Vávra se rozhodl změnit na nově připravovaném filmu *Zlatá reneta* (1965) právě kameramana. Vávra si samozřejmě nemohl stěžovat na řemeslnou odbornost starší generace kameramanů jako byli například právě Tuzar, který patřil k těm úplně nejlepším, ale potřeboval novou mladou krev, která by ho jako režiséra lépe nasměrovala na nové moderní filmařské metody. Vávra proto oslovil v té době pětadvacetiletého studenta katedry kamery FAMU Andreje Barlu, s kterým film *Zlatá reneta* (1965) natočil. Spolupráce s o generaci mladším kameramanem, který ještě ani nedokončil studia, přinesla Vávrovi největší úspěch jeho filmové kariéry. Za film si odnesl cenu za nejlepší film na festivalu v San Sebastianu. Sám kameraman filmu Barla zdůrazňuje, že to byl nesmírný a ojedinělý úspěch, kdy film z komunistického Československa zvítězil ve fašistickém Španělsku, kde byl tou dobou stále u moci generál Franco. Profesní cesta Andreje

Barly skrze své první dva celovečerní filmy je přínosná k debatě nad řemeslem kameramana především z hlediska toho, jak se řemeslo mění v běhu času. Barla si na své cestě prošel konfrontacemi se starší generací kameramanů a jeho profesní práce na filmech *Zlatá reneta* (1965) a *Romance pro křídlovku* (1966) byla do velké míry ovlivněna i tím, že Barla natáčel filmy pro o generaci staršího režiséra Vávru.

Andrej Barla se narodil v roce 1940 ve slovenských Sečovcích. Jeho cesta k celovečernímu hranému filmu byla velmi rychlá. Řemeslu se začal učit na FAMU, pod vedením Jána Šmoka a Jana Kališe. K jediné větší kameramanské asistenci se Barla dostal ještě během studií na FAMU, když ostřil kameramanovi Stanislavovi Szomolánymu film *Slunce v síti* (Uher, 1962). Poté ho jednoho dne na FAMU zastavil vedoucí katedry kamery Ján Šmok s tím, ať zajde na katedru režie za Otakarem Vávrou. Na FAMU Vávra nabídl Andreji Barlovi, jestli by s ním nechtěl v pozici hlavního kameramana natočit film *Zlatá reneta* (1965). Domluva mezi zkušeným režisérem a mladým studentem kamery byla poměrně věcná, jak se od Vávry dalo očekávat a jak je to blízké i povaze samotného Barly. Vávra chtěl film točit na barevný materiál, na což mu Barla odpověděl, že si na to se svými zkušenostmi netroufá. Jak Barla vysvětluje, mluvil s Vávrou okamžitě na rovinu. Vávra přišel za ním, ne on za Vávrou, takže mu vlastně bylo jedno, jak setkání dopadne. Protože Vávra o mladého kameramana stál, ustoupil Barlově požadavku a souhlasil s natočením filmu na černobílý materiál. Andrej Barla tak ještě během studií přešel ze školních lavic rovnou na Barrandov do pozice hlavního kameramana celovečerního hraného filmu.

Barla vysvětluje, že jemu i Vávrovi bylo okamžitě jasné a i se tak domluvili, že Barla bude značně pomalejší a na práci bude potřebovat více času, než jeho starší kolegové, se kterými Vávra do té doby pracoval. Byť se tak s Vávrou domluvili, Barla říká, že i tak se ho režisér už od začátku stejně snažil popohánět.

Podle názoru Vávry z té doby prý kameraman musel být schopen scénu zasvítit do deseti minut. Od začátku poměrně suverénní Barlova osobnost se ale starším zkušeným režisérem nenechala vystrašit a kameraman pracoval klidně a svědomitě svým pomalejším tempem dál. Na začínajícího kameramana, obzvláště pomalu pracujícího, byl vyvíjen tlak celým štábem. Barla vzpomíná, že projekční místnost na Barrandově byla při prvním promítání denních prací plná k prasknutí. Celý štáb se prý přišel podívat, co že to ten student natočil. Výsledky Barlovy práce byly ale už na prvních projekcích velmi dobré, štáb ho začal jako kameramana plně respektovat a druhý den už při projekci denních prací byli s Vávrou prakticky sami. Jak Barla říká, Vávra byl s jeho prací velmi spokojen a nechal mu tedy na práci tolik času, kolik potřeboval. Kameraman ještě dodává, že čas navíc, který sám Vávra najednou na natáčeních získal, se zkušenému režisérovi vlastně nakonec také hodil. Vávra čas Barlových příprav prý využíval k vlastnímu přehodnocování a k úpravám jeho dosavadních režisérských metod a ambicí.

Jak sám Barla přiznává, řemeslo se skutečně naučil až za pochodu při natáčení těchto prvních dvou celovečerních filmů, které s Vávrou natočil. Například natáčení noček Barla neodkoukal jako asistent na jiných natáčeních, ale prostě si je sám poprvé vyzkoušel jako hlavní kameraman až na *Zlaté renetě*. Barla vysvětluje, že byl vybaven praktickými znalostmi z FAMU, byť do velké míry na FAMU v té době vyzkoušených jenom na statických fotografiích. Tyto znalosti potom opatrně aplikoval na reálné situace při natáčení svého prvního filmu. Barla byl i velice svědomitý ve zkouškách materiálů a svícení. Říká, že všechno, čím si nebyl jenom trochu jistý, dopředu důkladně otestoval. Reálné lokace filmů zasvěcoval předem, na konkrétní materiál natočil zkoušky a nechal si je vyvolat. Potom při samotném natáčení už si tak mohl být jistý, že scény zasvítí a naexponuje správně. Kameraman vzpomíná, že byl velice důsledný i v udržování správných světlených atmosfér. Dozvěděl se, že ani starší mistři české kamery

takto důslední nebyli. Barla byl velice citlivý na vystihnutí přesné atmosféry podvečerů a nočních i denních scén.

Přestože Barla pracoval na prvních dvou filmech znatelně pomalejším tempem, než by pracovali jeho starší kolegové, mladý kameraman na základě velké pečlivosti a poctivými zkouškami dosáhl vysoké řemeslné a výtvarné úrovně obrazu v obou filmech, které s Vávrou natočil. Obzvláště druhý ze zmíněných filmů, *Romance pro křídlovku*, byl v jistém ohledu snímán i velice moderním způsobem. Řada záběrů byla svícena do té doby ne tak běžným měkkým světlem a Barla do velké míry zužitkoval i ruční kameru. S kamerou seděl například na sedačce reálného traktoru, na kterém byly nainstalované nové halogenové lampy. Navíc ve spojení s novými citlivějšími materiály tak Barla mohl točit za jízdy na traktoru s kamerou na rameni v reálné noci. Přímo dechberoucí jsou scény pořízené během soumraku přímo z točícího se osvětleného kolotoče, kdy Barla seděl na jedné ze sedaček kolotoče opět s kamerou na rameni a s kamerovou baterií připevněnou pod sedačkou. Stejně mistrně pracoval s výtvarností obrazového pohybu a světla i v podobné kolotočové scéně o několik let později už i na barevný materiál v závěru filmu *Přijela k nám pouť* (Plívová-Šimková, 1973).

Úspěch filmů *Zlatá reneta* (1965) a *Romance pro křídlovku* (1966) byl veliký, díky čemuž se na Barlu obrátila vlna závidi od straších kolegů kameramanů. Starší kolegové za ním po úspěchu filmů chodili a komentovali, že měkké svícení, převolávání materiálu kvůli zvýšení kontrastu i ruční kamera tady už v minulosti byly a že oni tímto způsobem už také pracovali. Mladí kameramani prý nic nového nevymysleli. Vznikaly až úsměvné situace, kdy slavný kameraman starší generace zastavil mladého Barlu, z náprsní kapsy vybral mezi fotografiemi s ozdobným dobovým lemováním z 30. let jednu pořízenou na houpačce a Barlovi sdělil, že ani ruční kamera na kolotoči není nic nového. Barla srovnání fotografie pořízené malým fotoaparátem na houpačce s pohyblivými záběry natočených

filmovou kamerou z kolotoče nekomentoval. Na výtky, ať si mladí kameramani nemyslí, že vymysleli něco nového, byl ale Barla věcný a ke svému řemeslu pokorný. Starším kameramanům odpovídal, že sám nic nevymyslel. Jediné, co dělal, je, že používal techniku, která mu byla pro natáčení dána k dispozici. Barla nepovažuje sebe ani žádné jiné kameramany za průkopníky měkkého svícení, ruční kamery nebo natáčení v reálných nocích. Pragmaticky jen konstatuje, že lehké kamery a nové lampy se prostě začaly používat v 60. letech a jemu se jenom náhodou přihodilo, že v té době začínal svou kameramanskou kariéru. Přijde mu samozřejmé, že kameramani nemohli ve 40. letech připevnit uhlíkové lampy na kapotu traktoru a stokilovou kameru Debriovku si nemohli hodit na rameno, aby s ní za jízdy točili z ruky záběry v reálné noci. Technologie se podle Barly prostě vyvíjejí a je samozřejmou povinností kameramana každé doby využít všechny dostupné technologie k maximálnímu možnému účinku při natáčení konkrétních filmů.

Barlova velice věcná a nezákeřná odpověď starším kolegům dobře vystihuje jeho povahu a postoj k profesi kameramana obecně. Barla je pragmatik i k názorům kolegů z jeho vlastní generace. Zatímco například Idziak nebo Kališ velice zdůrazňují kameramanův individuální přístup k interpretaci scénáře a k tomu, že kameraman musí umět číst scénář, Barla jenom stroze odpovídá, že by z toho nedělal takovou vědu. „Umět číst scénář“ podle Barly není zas tak složité. Jak sám říká, člověk si scénář prostě přečte a když má představivost, tak film vidí. Barlova profesní cesta skrze filmy *Zlatá reneta* (1965) a *Romance pro křídlovku* (1966) je cestou pragmatického přístupu k řemeslu kameramana. Byť se ho učil za pochodu až na velkých filmech, Barla své řemeslo založil na klidné, vytrvalé a svědomité práci. Technické znalosti a zkušenosti, které mu předala FAMU, sám rozvinul svým pečlivým přístupem na velkou technickou odbornost podtrženou výtvarným zájmem. Barlova první léta u filmu také dokazují, že

několikaletá praxe řemeslo urychlí, ale ne přímo vylepší. Barla je živým příkladem toho, že i velice mladý kameraman je schopen natočit řemeslně vyspělá díla. Je ale nutno chápat věci v širších souvislostech a uvědomit si, že Vávra byl k Barlovi velmi shovívavý. Samozřejmě i proto, že Barlovu mladistvost potřeboval. Podobně jako Idziak mohl plně uplatňovat celý svůj komplexní tvůrčí potenciál, protože velkorysý režisér Kieślowski mu v tom nebránil, i Barlova zkušenost, kdy mohl značně pomalejším tempem natočit své první dva úspěšné filmy, byla umožněna díky porozumění režiséra Vávry. I díky pragmatickému a věcnému přístupu ke své profesi si je Barla tohoto všeho vědom. A proto pomalým soustředěným tempem, s chladnou hlavou a střízlivým uvažováním a s velkou pečlivostí a pokorou k řemeslu tak i mladý kameraman jako byl Barla dosáhl ke slávě umělce obrazu ve svých prvních dvou filmech *Zlatá reneta* a *Romance pro křídlovku*.

ZÁVĚR

Ať již to byl Sławomir Idziak jakožto polský kameraman, který jednou točí polský film v komunistickém Polsku 80. let a jindy zase točí stále jako polský kameraman se stejným režisérem francouzský film ve Francii 90. let, nebo ať je to Miroslav Ondříček coby český kameraman, který natáčí v komunistickém Československu 80. let americký film, nebo ať je to Andrej Barla, český kameraman, který točí své dva nejúspěšnější filmy kariéry krátce po absolvování FAMU ve 25 letech pro o generaci staršího režiséra, všechny tyto kameramany spojuje, že respektem a ovládnutím řemesla po svých cestách došli až ke slávě umělců obrazu. Historie se dnes dívá na všechny tři jako na kameramanské mistry. Filmy, které natočili, jsou považovány s odstupem času za umělecká díla. Byť jsme v této bakalářské práci byli svědky projevů kameramanského řemesla v nejrůznějších extrémních polohách, ukázalo se, že řemeslo každého z dotyčných kameramanů vždy dovedlo k vyřešení situace.

A co to je to filmové řemeslo, co všechno se za něj dá považovat a jak je pro kameramany důležité? Nejucelenější odpověď na tuto otázku je možné najít v předchozích čtyřech kapitolách. Pro potřebu kratšího shrnutí by se nejvýznamnější čeští a světoví kameramani zřejmě shodli, že jejich komplexní práce by se dala vystihnout takovouto obecnější definicí:

[Řemeslo kameramana je skupina pracovních postupů technicko-výtvarného charakteru, organizačního charakteru a dramaturgického charakteru. Řemeslu se kameraman musí učit a opravdu jej začne ovládat až opakovanou praxí. Kameramanovo řemeslo je časově a fyzicky náročné a vyžaduje vytrvalost. K tomu, aby kameraman mohl naplno uplatnit všechny své schopnosti technické i dramaturgické, je zapotřebí pracovat s režisérem, který takové služby od kameramana vyžaduje.] (Brdečková, 1985, Illík et

al, 1961, Nykvist, 1999, Šuster, 2011, Tvrzník, 1980, Urusevskij, 1966, Zebrowski, 2006, Zydowicz, 1999)

Z této definice je v závěru této bakalářské práce obzvláště důležité zdůraznit, že všichni tři kameramani, kterým se podrobně věnovaly jednotlivé kapitoly, točili v podmínkách, kdy jim jejich režiséři dopřávali dostatek času. Času tak nutného pro plné uplatnění jejich řemesla. Stejně tak je ale znovu důležité si u této definice i uvědomit, že reprezentuje názory kameramanů, kteří byli v této práci citováni. Jiní kameramani by takovouto definici řemesla mohli pozměnit, doplnit, něco z ní snad i vyvrátit. Jistou platnost ale v sobě nese, protože citovaní kameramani patří k těm historicky nejuznávanějším. V samotném závěru se tato práce vrací na svůj začátek. Kde končí řemeslo a kde začíná umění? V jednotlivých kapitolách jsme se spokojili s definicí filmů jako uměleckých děl, když tato díla byla oceněna významnými cenami na festivalech. *Amadeus* byl oceněn Oscary, *Krátký film o zabití* cenami z Cannes, *Zlatá reneta* cenami ze San Sebastiana. V závěru práce by ale bylo vhodné horizonty vědění a pátrání spíše otevřít než uzavřít a stálo by proto za to, nespokojit se s tak jednoduchým vysvětlením umění. Pojem by stálo za to znovu trochu zproblematizovat. Možná, že právě tato podoba je pro umění ta nejvhodnější, podoba problematická a těžko definovatelná.

Pojem filmové umění nám pomohou zproblematizovat opět významní kameramani, kteří jsou sami považováni za umělce a génie svého oboru. Za jednoho z největších géníů svého oboru je považován ruský mistr filmové kamery Sergej Urusevskij. Dostalo se mu ohromné slávy, sám Pablo Picasso o jeho filmu *Jeřábi táhnou* (Kalatozov, 1957) řekl, že „za posledních 100 let neviděl lepší film“ (Lipkov, 2002, 33). Urusevskij ale přisuzuje umělecký úspěch stejnou měrou talentu jako pracovitosti a silné vůli (Lipkov, 2002, 124). Slavný polský kameraman Sławomir Idziak říká, že by nemohl souhlasit víc s Einsteinovým názorem, že genialita je z 99% tvrdá práce a z 1% talent (Zebrowski, 2013, 32).

Začínajícím kameramanům Idziak doporučuje, aby přes den tvrdě pracovali a večer si dali pro inspiraci skleničku červeného vína (Zebrowski, 2013, 32). Miroslav Ondříček říká, že „každý dostane šanci a jenom ji nesmí podělat [...] leností a nezájmem“ (Ondříček a Šmídmajer, 2011, 166). A když se obrátíme ke génium-umělcům příbuzných oborů, režisér Ivan Passer řekl o svém kolegovi Milošovi Formanovi, že se v životě nesetkal s tvrději pracujícím člověkem (Voráč, 2008). Nebo co se týká sféry výtvarného umění, sám Urusevskij o svém osobním příteli Picassovi řekl, že tento malířský genius ověnčený legendami múz, které mu údajně dodávali inspiraci, pracoval 12 hodin denně (Lipkov, 2002, 68). Více než geniální by se tedy dalo říci, že úspěšní kamerani jsou houževnatí, vytrvalí a dokáží tvrdě a dlouho pracovat. Ne že by pracovitost nějak protiřečila konceptu slova „talent“, ale v případě kameramanů by se asi mělo spíše říci, že nedílnou součástí jejich talentu je zajisté i schopnost vytrvale a tvrdě pracovat. A jak zmiňujeme vytrvalost a pracovitost, znovu se ozývají ozvěny definice slova „řemeslo“.

K ukončení této debaty o umění a řemesle se vrátíme k poslednímu z kameramanů, kterému se tato práce podrobněji věnovala. Na mou otázku, co to je filmové umění, věcný a pragmatický Andrej Barla začal nesouhlasně kývat hlavou a nechtěl zprvu ani odpovědět. Nakonec řekl, že hodnotit, co je umění, nenáleží jemu. A přišel vlastně s velmi jednoduchou a moudrou odpovědí. Umění posuzují ti druzí. Jako kameraman není prý od toho, aby své filmy hodnotil jako umění, to za něj musejí udělat ti druzí. On jako kameraman ten film musí „jenom“ natočit se svým nejlepším záměrem a schopnostmi. Když jsem mu položil otázku, jak se má učit filmové řemeslo, odpověděl poněkud hloubavěji a až vizionářsky. Přístupů, jak někoho učit řemeslo je prý spousta, ale žádný takový přístup není jediný a univerzálně platný. A to prý už z toho důvodu, jak Barla dumá, že vždycky, když někoho něco učíte, tak dotyčný si z toho prostě něco vezme a něco ne. A

nebo si z toho něco vezme a pak to zapomene. Svou myšlenku Barla zakončuje slovy:

A nebo taky právě udělá [příště] něco navíc, o čem se [doposud] nehovořilo, protože ho napadlo, že by to vlastně bylo lepší, udělat to takto. (Ballek, 2019)

A touto poslední větou, kterou Barla ukončil svůj rozhovor, se tomuto kameramanovi vlastně podařilo do jisté míry zajímavým způsobem skloubit problematiku řemesla a umění dohromady. I řemeslo je ve své podstatě umění a jako u každého umění je důležité vždy zůstat otevřený novým horizontům, vždy kráčet vstříc novým cestám. Slovy Andreje Barly, se totiž může kdykoliv a komukoliv stát, že příště udělá něco navíc, o čem se doposud nehovořilo, protože ho napadlo, že by to vlastně bylo lepší, udělat to takto.

SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

VLASTNÍ ROZHOVORY:

Ballek, L. (2018) Rozhovory se Sławomirem Idziakem. Bratislava.

Ballek, L. (2019) Rozhovor s Andrejem Barlou. Praha.

BIBLIOGRAFIE:

Brdečková, T. (1985) Tři desetiletí s kamerou. *Scéna*, 10 (18), 7.

Illík, J., Čuřík, J., Kališ, J. a Kučera, J. (1961) Kameramani za kulatým stolem. *Film a doba*, 7 (7), 446-453.

Lipkov, A. I. (ed.) (2002) *Сергей Урусевский: С КИНОКАМЕРОЙ И ЗА МОЛЬБЕРТОМ* [Sergej Urusevskij: S filmovou kamerou a malířským stojanem]. Moskva: Algorithm.

Nykvist, S. (1999) *Úcta ke světlu*. Praha: Paseka.

Ondříček, M. a Šmídmajer, M. (2011) *Tudy jenom procházíme*. Praha: Nakladatelství XYZ.

Šuster, J. (2011) Posedlost kamerou. *Film a doba*, 21-25.

Tvrzník, J. (1980) Syrová kamera, melancholie, to jsem já. *Kino*, 35 (10), 11.

Urusevskij, S. (1966) О форме [O formě]. V: A. I. Lipkov (ed.) *Сергей Урусевский: С КИНОКАМЕРОЙ И ЗА МОЛЬБЕРТОМ* [Sergej Urusevskij: S filmovou kamerou a malířským stojanem]. Moskva: Algorithm, 231-249.

Voráč, Jiří (2008) *Ivan Passer - Filmový vypravěč rozmanitostí*. Praha: Host.

Zebrowski, M. (ed.) (2006) *Robby Müller*. Toruň: Camerimage.

Zebrowski, M. (ed.) (2013) *Sławomir Idziak*. Toruň: Camerimage.

Zydowicz, M. (ed.) (1999) *Giuseppe Rotunno*. Toruň: Camerimage.

FILMOGRAFIE:

- Amadeus.* (1984) Film. Režie Miloš Forman. USA.
- Barry Lyndon.* (1975) Film. Režie Stanley Kubrick. Velká Británie.
- Černý jestřáb sestřelen/ Black Hawk Down.* (2001) Film. Režie Ridley Scott. USA.
- Dnes naposled.* (1958) Film. Režie Martin Frič. Československo.
- Dvojí život Veroniky/ La double vie de Veronique.* (1991) Film. Režie Krzysztof Kieślowski. Francie.
- Harry Potter a Fénixův řád/ Harry Potter and the Order of the Phoenix.* (2007) Film. Režie David Yates. Velká Británie
- Holubice.* (1960) Film. Režie František Vlácil. Československo.
- Horoucí srdce.* (1962) Film. Režie Otakar Vávra. Československo.
- Jeřábi táhnou/ Летят журавли* (1957) Film. Režie Michail Kalatozov. Sovětský svaz.
- Krátký film o zabíjení/ Krótki film o zabijaniu.* (1987) Film. Režie Krzysztof Kieślowski. Polsko.
- Policejní hodina.* (1960) Film. Režie Otakar Vávra. Československo.
- Prolomit vlny/ Breaking the Waves* (1996) Film. Režie Lars von Trier. Dánsko.
- Přijela k nám pouť* (1973) Film. Režie Věra Plívová-Šimková. Československo.
- Romance pro křídlovku.* (1966) Film. Režie Otakar Vávra. Československo.
- Slunce v síti/ Slnko v sieti.* (1962) Film. Režie Štefan Uher. Československo.
- Srpnová neděle.* (1960) Film. Režie Otakar Vávra. Československo.
- Tři barvy: modrá/ Trois couleurs: Bleu.* (1993) Film. Režie Krzysztof Kieślowski. Francie.
- Velká samota.* (1959) Film. Režie Ladislav Helge. Československo.
- Zlatá reneta.* (1965) Film. Režie Otakar Vávra. Československo.