

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Katedra kamery

Habilitační práce

Reflexe umělecko – pedagogické činnosti

MgA. Klaus Fuxjäger

Vedoucí práce:

Oponent práce:

Praha 2020

Poděkování

Děkuji Prof. Mgr. Jiří Myslíkovi za vedení, přínosné konzultace a připomínky.

Děkuji MgA. Michalovi Baumbruckovi a Mgr. Michalu Lánskému za cenné hovory, které napomohly ke vzniku této habilitační práce.

Děkuji Mgr. Šárce Halaštové za trpělivost a pečlivost při jazykové korektuře a editaci textu.

OBSAH

ÚVOD	4
ŘEMESLO OSVOBOZUJE	4
DÉLKA STUDIA	7
Dostatečná doba jako šance vyzrát	7
PŘEDÁVANÍ ZKUŠENOSTÍ A ZNALOSTÍ	9
VIZE VZDĚLÁVÁNÍ – METODIKA VÝUKY	11
Modely vzdělávání	12
Vzdělávací model FAMU	15
Malé skupiny	17
PEDAGOGICKÝ PŘÍSTUP	20
Vlastní činnost na katedře kamery	20
Práce se studenty oboru kamery	22
Disciplína versus volnost	24
Nejsem kapitán, ale lodivod	26
Individualita a tým	29
Vidět a předvídat	31
Posuzování kvality a surrender of disbelief	32
ZÁVĚR	34
Výchova budoucích kameramanů	34
Výzvy před katedrou kamery FAMU	36

ÚVOD

V tomto textu bych se rád zamyslel nad východisky vzdělávání budoucích kameramanů, které již 8 let učím na katedře kamery FAMU, a vzal si je jako podněty k úvaze o dalším směřování výchovy profesionálních kameramanů. Popisuji zde také vlastní pojetí učitelské práce, s praktickými příklady cvičení, která se studenty vedu. Protože jsem si jako téma své habilitační přednášky vybral velmi specifický pojem doplňkového světla, zastavím se v závěru nad několika myšlenkami o této těžko popsatelné a aplikovatelné formě svícení.

ŘEMESLO OSVOBOZUJE

Než se dostanu ke stylu své vlastní pedagogické práce a k tomu, co je podle mě vkladem, který mohu FAMU přinést, rád bych se obecněji zamyslel nad otázkou profilování filmové školy. Diskuse, kterým směrem se FAMU má ubírat, tzn. zda se má podobat spíše UMPRUM (výuka uměleckého řemesla), nebo AVU (volná tvorba), jsou velmi komplexní. Máme vychovávat především autory, umělce, kteří se v první řadě seberealizují? Nebo máme připravit novou generaci filmařů, kteří si po absolvování studia dokáží najít své místo ve filmovém průmyslu a dokáží obstát v poptávce po stále novém typu obsahu v rostoucím mediálním světě? Máme odpovědnost vůči veřejnosti, která školu financuje, aby se ty veřejné finance někdy "vrátily" ku prospěchu společnosti? Obecně řečeno, otázka „umění versus řemeslo“ se do určité míry týká asi všech kulturních vzdělávacích institucí, nejen veřejných, které čerpají státní finanční zdroje. Určitě na ně opakovaně přijde řeč během výuky, když se studenti potřebují orientovat, kterým směrem se mají vydat.

Co je vlastně znalost řemesla filmařiny? Velké diskuse o tom probíhají napříč katedrami, které jsou ze své podstaty více zaměřeny na technické dovednosti (kamera, zvuk, střih), a katedrami režie, dokumentu, které jsou v oblasti technického vzdělání volnější. Také ony, přestože jsou svobodnější, však stojí na určitých technických základech. A při pátrání po podstatě filmařské práce vznikají další otázky, které se vzdělávání adeptů filmové tvorby dotýkají – může filmové umění existovat bez základní znalosti řemesla? Je řemeslo předpokladem pro technické zvládnutí díla? Filmovým řemeslem pak myslím poměr praktických, technických dovedností a kreativních řešení. „*Řemeslo osvobozuje*“, na první pohled paradoxní citát od Pablo Picassa, to podle mého názoru vystihuje přesně.

Na umělecké škole jsou čistě exaktní znalosti obtížně měřitelné: zkoušky typu patologie, anatomie nenabízejí medikům prostor pro individuální interpretaci. Tomu odpovídá na FAMU výuka čistě technických dovedností, konkrétně na katedře kamery třeba optika, barevný proces, exponometrie. Existuje i řada oborových cvičení, která krok za krokem učí filmovému vyjadřování a vyprávění. Parametry cvičení pomáhají i k tomu, aby se studenti naučili dodržovat dramaturgické, technické i finanční mantinely.

Předměty ve vyšších semestrech jsou třeba filmový jazyk, světlotonalita, barevná kinematografie. Tam jde především o to, ukázat studentům možné cesty. Ve filmu existují standardní situace, které se neustále opakují a jsou základem pro filmové vyprávění, například dialog. Jak dialog rozzáběrovat? Točit jeden "master" (celek scény) a potom inserty pro výrazné momenty? Nebo přes rameno – jedním směrem, pak druhým? Nebo frontálně (ánfas)? Neexistuje jedna platná "kuchařka", podle které se tato polévka dá uvařit. Pokud bychom postupovali jen podle jednoho

receptu, vznikl by nudný mainstreamový produkt bez osobního stylu. Nezbytnost invence je pro filmaře tou hlavní výzvou, aby se z naší profese nestala pouhá rutina.

V oborech hrané nebo dokumentární režie je výuka pochopitelně ještě složitější – řemeslné postupy a přístupy jsou tam ještě obtížněji "měřitelné". Předatelné know-how je pouze zlomkem toho celkového "něčeho", co si student má ze školy odnést.

Řekl bych, že čím svobodnější je profese (režie, malířství, psaní), tím komplikovanější je učení: kolik vědomostí studentovi dát, abychom ho rozvíjeli, nikoli omezovali? Nakolik ho trápit etudami a nakolik ho nechat volně tvořit? Existují příklady špičkových, úspěšných umělců, kteří buď na žádnou školu vůbec nešli, nebo studium přerušili. Na druhé straně existují i příklady velmi talentovaných, vzorových studentů, kteří se ale v praxi příliš neuplatnili. Právě to je pro mne důkazem, že umělecká škola může jen nabízet „prostor“, vytvořit podmínky, vedení, prostředí a nesmírně důležité sociální vazby a kontakty. Studenti dostanou přípravu, balík, který jim má umožnit prohloubit tvorbu, pak ale záleží na každém z nich, co s touto šancí udělá.

Konflikt volné tvorby versus naplnění poptávky není nic nového. Michelangelo vytvořil Sixtinskou kapli na objednávku. Model filmových autorů, který měl vrchol v tzv. Nové vlně v 60. letech, počítá s tím, že autor vymyslí námět, scénář, režíruje film, zkrátka je hlavním motorem a mozkem vznikajícího díla. V dnešní době enormně široké nabídky filmů, seriálů, dokumentů, zábavy, je logické, že producent přemýšlí nejen nad návratností finančních prostředků, ale potřebuje, aby se jeho "produkt" lišil od konkurence, aby ho dokázal distribuovat, tedy „prodat“. Globalizace je v určitém smyslu velkou výhodou, protože trh, aspoň teoreticky, není omezen na malá území.

Na druhou stranu jsme najednou vystaveni konkurenci z celého světa – a zviditelnit dílo nebo tvůrce je o to složitější. Nerovné podmínky s sebou pak nesou riziko, že globální trh přesytlí velcí hráči, na menší produkce zůstane jen okrajový prostor.

Dílo bude chtít příběh, který je srozumitelný pro širší, nebo naopak úzce definované spektrum publika. V určitém smyslu se filmová produkce vrátila k modelu z 40. let minulého století: filmy jsou „prodatelné“ především díky známým tvářím herců, osobnost autorů je sekundární. U tvůrců pak producent hledá především jistotu, že se nic nepokazí – to jsou faktory, které zmenší riziko návratnosti či profitu producentovy nemalé investice. Režisérské fenomény jako Christopher Nolan, který za blockbusterový rozpočet točí v podstatě autorské filmy, jsou dnes absolutní výjimkou. I tyto souvislosti se musíme pokusit přiblížit studentům, aby je hned po získání diplomu nečekalo ošklivé probuzení...

DÉLKA STUDIA

Dostatečná doba jako šance vyvrát

Další otázka často diskutovaná v souvislosti s uměleckými školami je problematika časové organizace – a tím pádem efektivnosti studia. Je nutné, aby studium trvalo léta, na rozdíl od kursu, který frekventantům zprostředkuje znalosti v nesrovnatelně kratším čase?

Podle mého názoru čas hraje nezastupitelnou roli. Nápady potřebují šanci „dozrát“. Když student něco vymyslí, má se ptát, proč mě to tak fascinuje? Proč to chci dělat tak, nebo tak? Lze to udělat jinak? Pokud má student vytvořit plnohodnotné

dílo, potřebuje si nápad nechat projít hlavou, musí se inspirovat, konzultovat, finální podoba musí vykrystalizovat, musí uzrát. Rychlokurzy (letní semináře, workshopy) mohou sloužit k rozvoji pokročilých tvůrců, pro nějakou konkrétní specializaci, školení v nových technologiích a postupech. Začátečníci tam ale najdou spíš jen základní orientaci: vysvětlí se jim například, co je citlivost, co je hloubka ostroty a jak se s tím zachází. Teoretické a pak praktické etudy by měly sloužit k tomu, aby technické znalosti pomalinku prosákly do vnitřního "ekosystému" studenta. V každé situaci se daná problematika chová trochu jinak, takže s každou zkušeností se znalost problematiky prohloubí a má šanci stát se základem pro vlastní kreativní tvorbu.

Vlastní výzkum je dalším nezastupitelným prostředkem tvůrčího růstu. Když přijde nějaký projekt, má se začít listovat – a nejdřív v hlavě. Jak bych to mohl řešit, kam se půjdu inspirovat? Knihy, časopisy, internet, filmy, výstavy, diskuse, konzultace, cesty... A pak je podstatné nehodit ty různé zdroje jen tak do mixéru, aby se tam nějak přetvořily. Namísto toho je nutné – díky vlastnímu, čitelně zformulovanému uměleckému záměru – dokázat vybrat od každého tu podstatnou věc, kterou je možné v rámci projektu rozvíjet dál. Nejde tedy o kopírování a napodobování, ale o čerpání impulsů. Počet praktických cvičení by proto měl být omezen právě v ohledu na potřebu rešerše a růstu. Studenti nemají "kropit", tzn. točit a dokončovat v rekordním čase. Mají dostat prostor a čas pečlivě se připravit, zkoumat možnosti a hledat řešení.

Řemeslně zdatná „rychl tvorba“ bez uměleckého procesu hledání a objevování má tendenci sklouzávat k povrchnosti. Umělec bez vzdělání tvoří jen instinktivně, jako dítě. To má samozřejmě někdy své kouzlo a originalitu, ale omezuje ho v dalším vývoji. Cílem uměleckého vzdělávání je, aby absolvent akademie pochopil, proč něco

vůbec tvoří a proč zvolil právě takový styl/ řešení k vyjádření svého záměru. Jinak řečeno: schopnost analytického myšlení a sebereflexe. Má být schopen posuzovat vlastní dílo v širším kontextu. Má být také schopen pochopit potřeby, požadavky spoluhráčů, aby spolupráce nebyla soutěží, ale společným tvořením, samozřejmě pod vedením autora.

Vzdělávací kursy zprostředkují pouze znalosti. Umělecká akademie vychovává virtuosy – a ti musí cvičit. Ale hrát etudy doma je něco jiného, než vystupovat na koncertě, vnímat kontext a spoluhráče. Analyzovat zadání, i kdyby to bylo zadání vnitřní a ne zvenku. Princip analýzy - syntézy.

PŘEDÁVANÍ ZKUŠENOSTÍ A ZNALOSTÍ

Tady se zastavím u zajímavého paradoxu, který přináší výchova budoucích profesionálů pod vedením praktikujících tvůrců. Učitel studentům samozřejmě pokaždé vysvětlí ingredience, poměry, postupy. Jako u šéfkuchaře vždy nakonec záleží na osobě, která stojí za plotnou a jídlo připravuje. Každý kuchař má své osobní triky a tipy, jak pokrm ještě vylepšit, a někteří si je hlídají jako poklad. Takové tajné receptury najdeme v soukromém životě, ale i v profesionální sféře. Speciální rodinný recept se střeží jako poklad, aby zůstal právě jen v rodině.

Ve filmařině, konkrétněji v případě filmové kamery, to lze aplikovat tak, že každý kameraman má svou metodiku a metodu, jak řeší rozzáběrování, aranžování, svícení, pohyb kamery, mise en scene, zkrátka vyprávění. A tyto vlastní „receptury“ je ochoten sdílet jen s rezervou, pro studenty je to jakoby privilegium, dozvědět se,

jak ten či onen maestro dokázal vytvořit své vizuální kouzlo, a měli by si toho privilegia vážit.

Je fakt, že na internetu a sociálních médiích jsou dnes workshopy, blogy, kurzy přístupné veřejnosti, buď za poplatek nebo i zdarma. Například Roger Deakins má otevřený blog, přístupný zdarma, kde se zájemci mohou ptát, jak postupoval, proč zvolil dané technologie nebo přístup, a on ochotně odpovídá. U takového světového mistra je to ještě o to obdivuhodnější, protože nemá potřebu se zviditelnit nebo tím vydělávat. Jeho motivací je zřejmě čistý zájem o budoucí generace umělců a o filmové médium jako takové.

Takovou motivaci by měl mít každý umělecký pedagog. Hlídání vlastního know-how je pro každého profesionála přirozeným instinktem, musí se chránit před konkurencí. Pro pedagoga však platí poněkud jiná pravidla. Hranice střežení znalostí musí mít nastavené níže, musí být v tomto smyslu nad věcí a pracovat s vědomím, že sdílet znalosti se studenty mu neublíží, ale naopak osobně ho obohatí. Osvojit si tento postoj není snadné a vytváří u spousty kandidátů přirozenou bariéru, která jim pedagogickou činnost znemožní. „Pedagog musí nechat studenty nahlížet do vlastní kuchařky“, jak to nazýval jeden z mých kolegů.

Ovlivňuje vzdělávání pedagoga vlastní profesní praxe? Nepochybně. A přijde mi vhodné začít učit až po čase sbírání praktických zkušeností. Nejen proto, aby studenti měli k vedoucímu respekt díky jeho věku a dosaženým úspěchům, ale také proto, že učení je v zásadě "přidanou hodnotou" pro samotného pedagoga: kvalitní vztah mistr – žák nedovolí učiteli zakrňet a jen připomínkovat a sledovat studenty, jak

hledají, experimentují a tvoří. Pedagogův vklad má být spíš moudrý dohled a vedení, aby se studenti neztratili, aby sebevědomě pracovali s vlastní kreativitou.

Učitel se nesmí stát jen pozorovatelem a zároveň se nesmí nechat, řekněme s nadsázkou, osobně paralyzovat. Je třeba si ohlídat tu hodně tenkou hranici: kolik toho studentům dát, abych nebyl „vysátý“, ale naopak nabral inspiraci do vlastní další práce a učení. Právě proto je zvykem – a nejen na filmových školách, třeba na NYU – že pedagogové dostanou placené volno, aby zas načerpali síly a mohli se sami rozvíjet dál. To je mimochodem běžná praxe i pro gymnaziální učitele v Rakousku. Nová děkanka FAMU PhDr. A. Slováková vkomponovala tuto myšlenku do svého konceptu vedení školy.

Rozpoznat talent a směřovat ho, předávat mu odborné i lidské zkušenosti, vést ho, aby poupě rozkvetlo, to je proces, který nás praktické tvůrce v určité fázi kariéry inspiruje a obohacuje. Pokud se konfigurace mistr – žák vydaří, pak tento proces přináší učiteli satisfakci, ale hlavně je tu pro oba potenciál, aby se společně rozvíjeli dál. Principem a motorem toho je zřejmě odjakživa základní instinkt, že zkušenosti a znalosti je potřeba předávat dalším generacím, ty pak budou mít šanci na těchto základech stavět něco nového.

VIZE VZDĚLÁVÁNÍ – METODIKA VÝUKY

V této kapitole se zamýšlím nad jedinečným postavením FAMU v oblasti filmových uměleckých škol a nad svou rolí v rámci této akademie.

Modely vzdělávání

Než jsem zakotvil na FAMU, kterou jsem si vybral jako student a kde teď působím jako pedagog, obeznámil jsem se s celou řadou dalších vzdělávacích modelů. Díky tomu mohu srovnávat a vím, co FAMU v reakci na dynamicky se proměňující filmařské prostředí může nabídnout. K tomu si dovolím malou osobní odbočku.

Na začátku své kariéry jsem se snažil žít jako asistent kamery, režie, produkce, zvuku atd. Doufal, že budu pomalu, ale jistě šplhat po žebříčku, což se ale nestalo. I díky politickému prostředí ekonomické krize v r. 1992 se vše v Itálii, kde jsem žil, zastavilo, což v prvním momentě bylo strašidelné, na druhé straně mě to přimělo hledat jinou cestu.

Tak se zrodil nápad studovat filmovou školu. Nejdříve jsem zkusil renomovanou římskou akademii Centro Sperimentale della Cinematografia, kde jsem strávil zhruba jeden semestr jako externí posluchač. Pochopil jsem systém výuky: podobně jako na FAMU měli různé katedry, avšak se zásadním rozdílem: jeden hlavní profesor, slavný Giuseppe Rotunno, vedl oddělení kamery. Ale ne jako vedoucí katedry na FAMU, kde působí celý tým kmenových učitelů. On vedl celé studium sám, spíše jako "uměleckou dílnu". Studenti se pak mohli chlubit, že studovali "u Rotunna". Samozřejmě měl několik asistentů a hostujících praktiků, ale hlavní (umělecké) předměty vedl sám. Bylo to možné i díky tomu, že v ročníku bylo jako u nás jen cca 5-6 studentů, ale po dobu 3 let. To znamená, že nebrali každoročně nový ročník, ale jedna skupina studentů (napříč všemi hlavními filmovými profesemi: režie, kamera, produkce, střih, zvuk, podobně jako katedry na FAMU) studovala tři roky až k diplomu. Teprve pak přijali nový ročník. Nevýhodou tohoto systému ovšem je, že

když se student na školu nedostal, na další přijímačky musel čekat tři roky. Bylo to asi dáno i kapacitou školy, dnes to je tuším jinak.

Ani já nechtěl čekat další roky na šanci dostat se na tuto akademii jako řádný student, takže jsem se vydal hledat jinou filmovou školu. Navštívil jsem vzdělávací instituce ve Vídni, Budapešti, Mnichově, Berlíně, Londýně. Napsal jsem dopisy do Paříže, New Yorku, Los Angeles, Hongkongu. Ve Vídni, Mnichově a tuším jedné ze dvou škol v Berlíně byl systém výuky stejný jako v Římě, jeden hlavní učitel po celou dobu. To jsem nechtěl, soustředil jsem se na školy, kde učí širší sbor pedagogů.

Zkusil jsem tedy přijímačky pouze na London International Film School (LIFS) a na National Film and Television School (NTFS) v Beaconsfield. Ta první byla mimo mé finanční možnosti, druhá zrovna ten rok (1992/93) nenabírala nové studenty.

Celkem náhodou jsem pak během turistické návštěvy našel pražskou FAMU, kterou jsem nejdřív vyloučil kvůli mé neznalosti češtiny. Pamatuji se, jak jsem potkal na chodbě fotografa pana Pavla Diase, který mi víc než ochotně ukázal školu. Povídal si se mnou a ukázal mi tehdejší FAMU3F (FAMU For Foreigners), předchůdce dnešního FAMU International. Výklad pana Diase mě okouznil, stejně jako krása Prahy, přišlo mi to jako "*the right place at the right time*", zbožňoval jsem Milana Kunderu a Miloše Formana. A fakt, že národ může mít presidentem filosofa – dramatika, byl třešničkou na dortu, abych si řekl, že tato země má obrovský potenciál, až se zbaví dědictví 40 let komunismu. Rozhodl jsem se studovat zde. Princip výuky mi taky vyhovoval, než jsem ovšem pochopil, že FAMU3F byla vítaným zdrojem finančních prostředků, ale kvalita studia odpovídala spíše kurzu. Proto jsem se pak rozhodl zkusit přijímačky na katedru kamery, kam mě kupodivu vzali. Byla v

tom i špetka zadostiučinění: chtěl jsem ukázat, že tu nejsem kvůli penězům, ale kvůli talentu a nadšení.

Studovat u jednoho hlavního, většinou slavného profesora, je zcela běžná praxe v různých uměleckých profesích: sochaři, malíři, architekti, skladatelé a virtuosové vyhledávají jednoho mistra, který jim přiblíží řemeslo a umění. Hledají právě toho svého preferovaného, který jim imponuje nejvíc, protože chtějí jít podobným směrem jako tvorba daného umělce. Studenti pak budou pochopitelně ovlivněni osobností učitele, ti slabší se budou především snažit reprodukovat a přiblížit se mistrovi, ti nadanější budou pokračovat dál na základě znalostí a zkušeností získaných od mistra.

Princip mistr – žák má dlouhé historické kořeny. V dobách, kdy neexistovaly umělecké školy, to byl asi jediný způsob výuky. Kromě jiných nevýhod mi přijde příliš složité, že fungující osobní vztah mezi studentem a učitelem je nezbytným předpokladem plodné spolupráce. Mezi dvěma osobnostmi, obzvláště mezi umělci s často komplikovaným charakterem, hrozí samozřejmě konflikty. Tím může být vzdělávací proces studenta ohrožen nebo dokonce ukončen.

Druhým rozhodujícím parametrem pro mě bylo, jestli škola nabízí vzdělání ve specifickém oboru, nejen všeobecnou „filmovou tvorbu“. Věděl jsem, že chci studovat filmovou kameru. Pamatuji si, že mi paní z filmové školy v Berlíně řekla, že vychovávají prostě „Filmemacher“. To mě odradilo, nechtěl jsem skončit jako alternativní „autor“, ale jako kameraman, který má šanci se uplatnit jako odborník v širokém spektru tvorby audiovizuálních děl.

System rozšířené výuky oborů filmového průmyslu má ovšem své výhody: kameraman musí porozumět prioritám a potřebám režiséra, střihače, zvukaře, producenta a vice versa. Existují různé vzdělávací modely: model, kdy je první část studia všeobecná a později se student specializuje na specifický obor, má tu výhodu, že žáci, kteří nemají ještě úplně jasno, se lépe zorientují v tom, jak se ty různé obory liší a co vyhovuje jejich individuálnímu talentu a osobní preferenci.

Druhým modelem je specializace od prvního ročníku, s rizikem, že vychováváme specialisty, kteří potom mohou mít potíže s tím, aby porozuměli jiným oborům a komunikovali s kolegy; na druhou stranu, pozitivem takového modelu je šance jít se studiem víc do hloubky.

Vzdělávací model FAMU

A v čem je tedy podle mě FAMU tak dynamická a unikátní? Model FAMU nabízí řešení, které je podle mne zlatým kompromisem: během bakalářského studia už funguje oborová specializace, ale některé přednášky a semináře jsou celofakultní. Malá oborová cvičení řeší žáci sami – to znamená, že se nevěnují jen své budoucí profesi, ale sami celý projekt vymýšlejí, připravují, režírují, natočí, sestříhají a ozvučí. Tím získají přehled o specificích jiných profesí a dostanou přípravu na složitější společná cvičení vyšších ročníků.

Princip umělecké akademie jako FAMU, kde studenti mají k dispozici celý sbor různých profesorů, mi přijde výhodný v tom, že student má příležitost nechat se ovlivňovat různými osobnostmi. Může hledat, zkoušet, než najde toho člověka, který je mu po emocionální, osobní a tvůrčí stránce co nejbliže. Po získání základních

znalostí řemesla jde o to, vytvarovat umění a tvorbu. To znamená osobní interpretaci reality, zážitků, atmosféry nebo obecnější komunikaci emocí. Tato interpretace – komunikace – bude u každého tvůrce-pedagoga jiná.

Na naší katedře kamery je několik seminářů a přednášek, které se do jisté míry překrývají. To je myslím víc než v pořádku, protože studenti mají šanci dostávat různé postupy popsané od různých pedagogů. Možnost konzultovat a ptát se jen jediného pedagoga mi přijde omezující. Právě jen s opakováním, a to pokaždé z trochu jiné perspektivy, zaručíme šanci, že budoucí kolegové budou mít dostatečný přehled a erudici, aby byli připraveni zvládnout náročné úkoly naší profese. I proto, že kamera není jednoznačná disciplína, ale jde v prvé řadě o nalezení individuálních postupů a řešení – podle situace, scénáře, zvoleného stylu; časových, technických a finančních možností. To je ta neustálá fascinace kameramanské práce, bez toho by to byla jen nudná a obtížná rutina. Z této komplexní podstaty vyplývá nejen nutný základ výtvarného a dramaturgického talentu, ale i schopnost analýzy, organizačního a lidského vedení, takzvané „soft skills“. Kameraman musí být „týmový hráč“, příliš exaltované osobnosti se jen těžko produktivně začlení do filmového štábu.

Já sám během studia na FAMU potkal vynikající, výrazné osobnosti, jmenuji zde jen dvě: prof. Jana Kališe a prof. Jaromíra Šofra. Dvě zcela odlišné osobnosti, jiný přístup k filmování, jiný styl tvorby a výuky. Jejich dílo patří k světové špičce a my jako studenti jsme díky jejich velkorysosti a vůli sdílet své know-how a zkušenosti získali nejen odborné znalosti, ale zároveň nás hluboce ovlivnili v průběhu utváření našeho profesionálního profilu. Nemít jednoho z nich, moje studium by bylo o mnoho chudší. Pan prof. Kalis zemřel bohužel příliš brzy, ale s prof. Šofrem jsem pak měl možnost podílet se jako druhý kameraman na Menzelově filmu "*Obsluhoval jsem*

anglického krále", kde jsem se zase cítil jako žák, i když už jsem měl několik let praxe za sebou. Poté mě pan Šofr vlastně sám přivedl do školy jako pedagoga. Pomalu jsem přebral jeho předměty a podle jeho slov jsem se stal jeho "pokračovatelem" ve vzdělávání budoucí generace.

Malé skupiny

Existuje zásadní rozdíl mezi pedagogickou prací v exaktněji zaměřené škole, jako je třeba studium medicíny nebo matematiky, a na umělecké škole. Malý počet studentů ve skupině zcela určuje styl výuky. Výhodou našich podmínek je, že s tak omezeným počtem studentů se dá vytvořit do určité míry osobní vztah. V ročníku máme 4-6 studentů. Když s takovou skupinou každý týden máme seminář anebo také praktická cvičení, dobře se poznáme. Na vědecké fakultě, kde sedí pár set studentů v aule, tento individuální přístup není možný. Tam je to vzdělávání typu "Frontalunterricht", ne seminář ve smyslu dialogu nebo otázek a odpovědí. Frontální přednáška před několika stovkami studentů vyžaduje úplně jiné pedagogické přednosti a schopnosti než intimní seminář nebo dílna.

S tak osobním stylem výuky v kreativní umělecké oblasti v malém kruhu studentů přichází nutnost formovat výuku specifickým způsobem. Během semestru se vztahy vyvíjí, pedagog může a do určité míry asi i musí pochopit charakter, osobnost studenta a zkusit ho vést stylem, který s danou osobností koresponduje. Přizpůsobit se studentům, transformovat výuku podle jejich potřeb. Někteří studenti potřebují spíš autoritu, jiní zas jen poradce a další jsou natolik uzavření, že osobní přístup k nim je téměř nemožný. Neustálé hledání individuálního přístupu ke každému z nich je náročné jak psychicky, tak mentálně. Jednotlivé ročníky se navíc od sebe liší: jsou

skupiny více či méně zkušené, talentované, nadšené. Práce se skupinou zkušených, ale jen průměrně talentovaných studentů vyžaduje jiný přístup než s začátečníkem s obrovským talentem.

Profil studentů je kapitola sama pro sebe, který zde jen naznačím: máme u přijímacích zkoušek dávat přednost zkušenějším uchazečům, kteří mají už jasnější představu, čím chtějí být, nebo máme spíše sázet jen na talent, kterému musíme pomáhat rozkvést? Obvykle se do ročníku dostane nějaký mix a to je podle mně asi nejkonstruktivnější přístup, aby se studenti navzájem pozitivně ovlivňovali.

Osobní sympatie, blízkost, je ale zároveň paradoxně také nevýhodou malé skupiny. V mezilidských vztazích je zcela běžné, že si některé osobnosti najdou k sobě cestu snáz než jiné. Jak osobní a blízký má vztah mezi pedagogy a studenty být, to je velmi citlivé téma. K tomu se vztahuje i problém osobních preferencí. Sympatie k jednotlivým žákům a pohlaví by v přístupu pedagoga neměly hrát roli. Objektivita, poctivost, slušnost by měly být samozřejmé, korektní nestranný přístup však vyžaduje disciplínu od každého žáka i pedagoga. Podle mě musí fungovat oboustranná důvěra, respekt, zájem a upřímnost. To ale neznamená kamarádství. Individuální péče vyžaduje otevřenost a pochopení pro studenta, přesto nesmíme slevit z profesionálních požadavků. Udržet si odstup na emocionální rovině je metou, které jsem musel postupně dosáhnout. Naučit se to byla zkušenost občas i trochu bolestná. Křehkost těch vztahů, které vyžadují nutnou rovnováhu vzájemné důvěry a respektu, je evidentní.

Tento zvláštní typ vztahu student – pedagog ještě komplikuje skutečnost, že spolu neřešíme třeba diferenciální rovnice, kdy jde o čistě analytický, logický přístup. U

kreativního problému, jako je vyprávění příběhu obrazem, neexistuje jen jedno správné řešení. Tím pádem se pedagog musí během konzultace „dostat do hlavy“ studenta, pochopit, co chce sdělit a jak to chce udělat. Nemohu jim říct, jak bych to dělal já, ale můžu naznačit možnosti, pomoci jim vyvarovat se komplikací a tím jim rozšířit spektrum možností. Svou úlohu hraje instinkt a empatie, pochopení, které je čisté racionalitě vzdálené. Kreativita nevychází jen z hlavy, je to vyjádření vzniklé z nelineárního mixu myšlenek, talentu, instinktu, zkušeností, sociálního pozadí, rodinné výchovy atd.

Samozřejmě dohlížím na to, aby studenti dodržovali pravidla, ale ta existují pouze k tomu, aby se vyučovací systém nerozpadl a aby pochopili složitost, rozsah souvislostí krok za krokem. Když vidím, že student má zvláštní nápad, můžu udělit výjimku. Je tu však tenká dělící čára, aby výjimka zůstala něčím výjimečným mimo normální praxi, a povolíme ji jen v případě, kdy ten mimořádný nápad dané cvičení posune dál a neohrozí ho.

Všeobecně může role pedagoga přinášet také zklamání: investuji tolik energie a snahy do konkrétního žáka, a když mě už nepotřebuje, tak se kontakt přerušuje. Paralely k rodičovství jsou celkem zřejmé, také rodič musí spolknout leccjaký „nevědek“. Ale je tu i satisfakce, která dává naší činnosti smysl. Sledovat, jak se potenciální talent vykrystalizuje, a mít tu možnost ho nasměrovat a ovlivnit, to je privilegium, kterého se vážím. Uspokojuje mě i ve chvílích, kdy bojuji s tvrdohlavými, ale jen průměrně nadanými nebo špatně vychovanými studenty a stýskám si, proč jsem se nezačal zabývat něčím jiným.

PEDAGOGICKÝ PŘÍSTUP

Vlastní činnost na katedře kamery

Na katedře kamery působím od roku 2012. Na začátku jsem byl asistentem už zmíněného prof. Jaromíra Šofra. Vzhledem ke svému věku měl v plánu postupně se stáhnout z aktivní výuky, a proto mě přirozeným způsobem stále více zapojoval do svého semináře. Bylo to praktický seminář zvaný „Tvář a světlo“, a poté seminář „Světlotonalita“. V porovnání s mým praktickým přístupem je pan profesor spíše básník - filosof, takže jsme se vlastně dobře doplňovali. Zlé hlasy to komentovaly slovy, že mu držím tabulku, ale já to viděl jinak: jsem mu vděčný, že mě ze začátku nehodil do studené vody, ale umožnil mi hladké převzetí funkce a kompetencí. Díky tomu jsem měl možnost ho pozorovat a poznat, jak vlastně „učit“, a měl jsem dost času, abych si připravil vlastní koncept výuky.

Výuka na katedře kamery je v současné době rozdělena do české a mezinárodní větve, kde program probíhá v angličtině. Český program je klasicky odstupňovaný – tříleté bakalářské studium a poté dva roky magisterského studia. V 1. ročníku vedu seminář „Osvětlování 1+2“. Po všeobecném úvodu o nutnosti a možnostech filmového svícení přecházím ke konkrétním úkolům. Studenti mají v našem malém ateliéru za úkol vyfotit portréty, které jsou specifickým způsobem nasvíceny. Dělají to sami po večerech a o víkendech, v následujícím semináři to pak společně analyzujeme. Mají tam především pochopit základní pojmy: hlavní, doplňkové a kontra světlo, světelné poměry, expozice, kompozice, vliv pozadí na hlavní předmět atd. Seznamují se s osvětlovací technikou a začínají pracovat v malých týmech. Přesnější specifikace viz sylabus v příloze.

Tento seminář je poměrně vděčný pro mne i pro studenty, protože v prvním ročníku většinou panuje ještě čisté nadšení a já mohu vidět obrovské pokroky od toho, jak začínají v říjnu a čeho jsou pak už schopni po prvním semestru výuky. Navíc takto praktické úkoly přinášejí konkrétní výsledky, které jim určitě dodávají sebevědomí a (v lepších případech) přinášejí sebereflexi. Samozřejmě během analýzy jednotlivých fotek odbočujeme k širšímu kontextu filmové praxe, takže studenti získají určitý přehled o tvůrčím procesu.

Mezinárodní program (CIN KK = Cinematography na katedře kamery) je pouze magisterský, uchazeči už musí mít bakalářské vzdělání z příbuzných oborů. V současné době je mezinárodní program dvouletý, ale během let praxe jsme si uvědomili, že pokud ty dva programy mají fungovat na stejné úrovni a skončit stejným akademickým titulem, je potřeba výuku rozšířit a přidat cvičení, aby bylo dost prostoru k dosažení stejné erudice. Proto jsme tento program prodloužili, nechali reakreditovat a od akademického roku 2020/21 má už fungovat jako tříletý.

Zde vedu stejný seminář jako s českými studenty, pouze v angličtině. Uvažujeme i o variantě oba semináře spojit, jelikož angličtina je v době globalizace nutným předpokladem k vykonávání profese. Čeští studenti ovládají tento světový jazyk už poměrně slušně, takže překážkou je jen počet studentů. Jak jsem popsal výše, malý počet studentů je jedním z hlavních kritérií a předností studia na FAMU, proto tato myšlenka pro mne představuje určité dilema.

Kromě toho vedu mezinárodní studenty během natáčení krátkého filmu „anticorro“. Předmětem legendárního oborového cvičení ve velkém ateliéru je poměrně komplikovaný černobílý krátký film na 35mm surovinu, kde klademe důraz na

svícení, různé rozsvěcení a zhasínání, dramatické vyprávění. K tomu jsou dvě další cvičení jako určité prology: „Záběry v ateliéru 1+2“, kde si studenti natrénují práce a svícení v ateliéru. V rámci různých vývojových, přípravných, realizačních a postprodukčních fází dochází k úzké spolupráci mezi mnou a studenty, ale i mezi nimi samotnými. Přesnější specifikace viz sylabus v příloze.

Předmětem dalšího semináře, už ve 2. ročníku, který ústí ve cvičení „Světlotonality“, je také natáčení ve velkém ateliéru. Nevzniká zde však krátký film. Jsou to spíše „jenom“ světelné atmosféry a nálady, které student má vytvořit v podmínkách ateliéru. Natáčí se na barevnou 35mm surovinu a hlavním cílem je, aby student dokázal předat divákovi pomocí světla nějakou emoci. Nemají to tedy být nějaké hezoučké pohlednice, ale divák musí něco cítit a „přestat nevěřit“. Viz kapitola „Surrender of disbelief“, přesnější specifikace potom viz sylabus v příloze.

K tomu mám na starosti různá praktická cvičení ve spolupráci našich studentů s druhým a třetím ročníkem režie programu „CDM“ na FAMU INTERNATIONAL.

Trochu jinou, spíše teoretickou částí mého působení na škole je vedení bakalářských a magisterských prací: studenti si vyberou témata sami, ta se schvalují na katedře a potom je konkrétní pedagog pověřen vedením práce. Během procesu psaní se opět potvrdí rozdílné charakteristiky studentů: s některými stačí občas jejich práci komentovat, jiní potřebují pevnou ruku, aby se neztratili, další je nutné vést krok za krokem, aby tuto část absolutoria vůbec dali dohromady.

Práce se studenty oboru kamery

Obor kamera je zvláštní médium. My musíme naše studenty připravit na práci v různých mediálních oblastech, dát jim orientaci a profesionální základ, díky kterému se v nich budou moci uživit. Mix kreativity, technologie, logistiky, soft skills, analytického myšlení, dobrodružství, adrenalinu... to vše vytváří fascinující profil profese, která nezná hranice a zároveň je skoro výhradně závislá na osobních kontaktech.

Při vytváření svého pedagogického přístupu mám tento kontrast a zároveň symbiózu mezi uměleckým a řemeslným na paměti. Moje semináře jsou sice zaměřeny spíše umělecky, ale vždy jde do určité míry o kombinaci kreativity s technickou znalostí: například svícení má vytvářet atmosféru, ale musí zároveň umožnit správnou expozici; komponování obrazu má pomáhat evokovat emoce, ale má i informativní charakter, atd. Dílčí cvičení, které bez širšího kontextu naučí základní stavební prvky, aby komplexnější příběh byl na plátně srozumitelný. Studenti dostanou úkoly s jasně danými parametry, technickými i uměleckými, a pedagog jim naznačí cesty a řešení. Každý student pak řeší zadání podle svého talentu, nápadů, směřování.

Pokud bych měl popsat svůj pedagogický styl, pak bych to řekl asi takto: neustále do studentů „šťouchám“. Snažím se je přimět, aby přemýšleli, aby byli aktivní. Během semináře třeba přinesou nějaký portrét, který má nápad, styl, kompozici a dá se říct, že je povedený. Pak je pochválím, ale hned se také ptám: Co je to za atmosféru? Zřejmě den, ale je to brzo ráno? Odpoledne? Svítí slunce, nebo je zataženo? Pokud by to měl být večer, jak byste postupoval? Je vůbec důležité, abychom se dověděli přesný čas? K čemu to slouží? A tak podobně.

Například obor fotografie je v tomto svobodnější. Fotograf neřeší souvislost mezi předchozí a následující scénou, může se přizpůsobit realitě a maximálně využít daný okamžik. Samozřejmě existují výjimky a přesné zakázky, ale z principu tato příbuzná profese neřeší kontinuitu, jak to musí dělat kameraman. Ve filmu většinou funguje dějová linka, která má časovou posloupnost a logiku. Kameraman je tedy občas nucen jít proti realitě, a i když se tato skutečnost maximálně eliminuje v rámci přípravy natáčecího plánu, určité kompromisy se udělat musí. Rozhodně si ale žádný kameraman nemůže dovolit nechat něco na náhodě. Každý se snaží zachytit nějakou přesně stanovenou atmosféru, která má v divákovi evokovat konkrétní pocit. Například romantický, zamilovaný rozhovor šťastné dvojice nebudu točit v poledne v brutálním slunci, ale spíš v podvečer nebo v noci. A když už jsem přinucen postupovat jinak, budu muset být kreativní – improvizovat a vymyslet nějakou střechu, slunečník, stín pod stromem a tak podobně. Potom je zase nezbytná spolupráce režie – art departmentu – produkce. Všechny tyto skutečnosti by si studenti měli začít uvědomovat už během jednoduchého portrétování v omezeném prostředí ateliéru.

Disciplína versus volnost

Popsal bych se jako pedagog striktní, ale férový. Pokud jsou nastavena nějaká pravidla nebo termíny, vznikla z nějakého důvodu a mají být dodržována. Jde o to, že studenti se musí naučit pracovat v nastavených podmínkách a hospodařit s časem. Stejně jako se na place během natáčení musí rozhodnout, kolik času a energie věnují různým záběrům. Je jisté, že některá cvičení budou někomu “bližší” než ostatním, ale obecně máme studijní plán, který vznikl během desítek let praxe, a dosažené výsledky a feedback od studentů ukazují, že většinou funguje správně.

Musíme dělat průběžné “inventory”, abychom ze studijního programu třeba něco vyhodili, protože díky technologickému vývoji se praxe změnila. Udržovat studijní plán „*up to date*“ je náročný, ale nutný proces. Přibylo tolik nových technologií, technického vybavení a možností, které nahradily vyzkoušené postupy. A naši povinností je na to promptně reagovat, modifikovat, vytvářet strategii a pak se jí držet.

Každý pedagog si přeje ve svém ročníku nadšené studenty, kteří zdolali nějakou náročnější cestu, aby se školu dostali, a studia si vážili. Studenti, kteří si dělají poznámky, konstruktivně se ptají a dávají pozor, to je určitě sen každého učitele. Kolegové třeba z gymnázia, kde žáci sedí znuděně nebo vůbec nepřijdou, určitě závidí pedagogům odborné akademie, kde studenti jášají, že tam mohou studovat. A toto nadšení v nich musím udržet i v situaci, kdy jim nastavujeme jasné mantinely.

Ideální stav je asi takový, kdy studenti nejen plní úkoly, ale bez nadměrného tlaku ze strany profesora chtějí jít dál. To se mi naštěstí stává skoro každý rok s prvním ročníkem, když mají vytvořit zmíněné portréty: když někomu hlásím, že už jsem spokojený a úkol byl víc než splněn, a student protestuje, že chce bádát dál, pak jdu domů spokojený a s úsměvem. Když naopak cítím, že chybí energie, snažím se vymyslet impuls, aby se student necítil do práce nucen, aby to vlastně jako „práci“ ani nevnímal, aby dobrovolně trávil večery i víkend se svým projektem. Nejde o to, aby splnili povinnost a dostali zápočet či zkoušku, ale aby si něco odnesli do života, aby si přivlastnili něco, z čeho budou čerpat během celé své profesní kariéry.

Abych se vrátil k disciplíně. Od studentů požaduji nadšení, pracovitost, píli. Oceňuji především snahu, výsledek je do jisté míry spíš sekundární. Když má někdo

potřebné nadšení a seriózním způsobem hledá řešení a pak se to nepovede, není to tragédie. Je úplně v pořádku když se student splete, některé cvičení pokazí, to je přirozený proces učení. Naopak, určitě se z toho procesu naučil víc, má šanci pochopit, proč zvolený postup nefungoval. Je potřeba experimentovat, hledat, najít svůj styl, svou cestu. Studenti, kteří jdou jen na jistotu, prošlapanou známou cestou, aby dostali dobré známky, nejsou zajímaví. Je potřeba se bouřit a zkoušet něco nového.

Jiný případ je, když cítím, že student dělá něco napůl nebo na poslední chvíli, aby splnil úkol. To mi vadí. Když je někdo hodně talentovaný, tolerance je pochopitelně vyšší, ale dávám pozor, aby se nezačal flákat a aby nehledal snadná řešení. Trvám na svých požadavcích, když vidím, že je ve studentovi ještě skryt nevyužitý potenciál. Troufám si říci, že mám už dost pedagogických zkušeností, abych dokázal výuku „ušít na míru“, adaptovat se podle ročníku a individualit.

Nejsem kapitán, ale lodivod

Mým pedagogickým krédem je „vedení“ studentů. Mám především semináře, workshopy a konzultace, než klasické přednášky. Jsem praktik a věřím tomu, že studenti si mají vyzkoušet věci sami. Sledovat mistra má samozřejmě také svůj smysl, ale když student stojí v ateliéru sám a má zaúkolovat své spolupracovníky, je to něco jiného.

Studentům především ukazuji možné cesty a snažím se, aby nezabloudili, neztratili se. Jsem jako lodní navigátor uprostřed oceánu, který upozorní na příznivé

podmínky, počasí, regiony; varuje před bouřkami, víry, bezednou hloubkou nebo mělčinou.

S plavbou na moři srovnávám svou pedagogickou praxi často. Neříkám studentům, že mají plachtit v kurzu 335 stupňů, ukážu jim ale pozici ostrova, kam mají dorazit, a varuji je, že někde poblíž hrozí třeba bouře. Když zvolí nejkratší cestu, budou muset plout proti větru, budou muset křížovat; když plují s větrem v zádech, budou potřebovat spinaker a budou rychlí, ale přejíždění vlny může vyvolat mořskou nemoc atd. Studenti si pak vyberou sami, uvažují o výhodách a nevýhodách, rozhodují o možnostech, jak dosáhnout zvoleného cíle pro daný případ neoptimálnější cestou. Nejrychlejší a nejjednodušší cesta často neuspokojí a nenáročnější znamená risk, že do cíle nedorazí vůbec. Každý student si proto vybírá cestu podle své povahy a já stojím na břehu a jsem připraven pomoci, pokud se vítr náhle otočí...

Pokud má někdo "bláznivý" nápad, chce střílet příliš doširoka, snažím se s ním analyzovat, v čem ta jeho fascinace spočívá, co je nukleus dané problematiky, čeho chce vlastně docílit. Většina studentů pak nápad předimenzuje na rozumnou míru. Hodně mi záleží na tom, aby měli pocit, že jim rozumím a podporuji jejich mladistvou "divokost", že je nechci a priori sabotovat nebo jim něco zakazovat jen z principu. Naopak, mimořádné hlavy a nápady mám rád.

Na otázku „jistota, nebo risk“ tedy odpovídám, že zdravou míru divokosti mají mladí filmaři určitě mít. Dalo by se tomu říkat i zvědavost, vůle hledat něco nového. Nabádám je, aby riskovali s rozumem. A priori jim to nevymlouvám, ale analyzuji s nimi záměr, a třeba se tak dobereme něčeho efektivnějšího, elegantnějšího, dramatictějšího, co navíc může vzniknout jednodušším způsobem. A když už vidím,

že na tom student trvá a potřebuje se rozběhnout hlavou proti zdi, pak navrhnou, aby natočil také nějaký plán B, pro jistotu. Ale v podstatě fandím heslu „no risk no fun“.

Každopádně, ty studentské „hry“ si pak promítáme na plátně a nejpozději tam si uvědomují, co se jim povedlo, co míň a co vůbec. Jestli trápili sami sebe i ostatní zbytečně, měli se trochu víc snažit nebo na něco zapomněli.

Po některých cvičeních studenti mají odevzdat „protokol“, kde popsali celý proces bádání, zkoušení a točení a také svou závěrečnou reflexi. Tato sebekritická pasáž tvoří myslím velmi důležitou součást oborového cvičení. Slouží hlavně k tomu, aby studenti získali užitečnou pokoru, aby viděli vlastní tvorbu kriticky a objektivně.

Rozhodně nechci vychovávat absolventy, kteří odcházejí s příliš vysokým sebevědomím a budou se na place chovat arogantně. Zároveň z nich nesmí být nejistí chudáci, kteří se bojí říct si o požadavky nutné k vytvoření kvalitního díla a realizaci umělecké vize s hodnotou navíc. Jde nám o ten zlatý střed, ke kterému vychováme cenného profesionála. Myslím, že každá škola vytváří nejen profesionální profil studenta, ale má podstatný podíl i na jeho chování. Samozřejmě nemůžeme a nechceme měnit charakter a kinderstube studenta, ale můžeme určitě pomoci k tomu, aby si absolvent osvojil odpovídající přístup k své práci a svým spolupracovníkům. A to jak k těm „nad ním“, jako je režisér a producent, a těm jakoby na stejné příčce hierarchie ve štábu jako architekt, zvukař nebo střihač, ale i k těm „pod ním“, jako je kamerová posádka, rekvizitáři až po řidiče a runneři.

Individualita a tým

Originalita umělecké vize ve spolupráci s režisérem a dalšími tvůrčími členy štábu, to je specifický aspekt naší profese. Proto existují i speciální semináře zaměřené na filmové přípravy. Studenti poznávají principy spolupráce s režisérem, architektem, kostýmním výtvarníkem, maskérem, lokačnými. Zjišťují, co obnáší technický scénář, technické obhlídky, testy, výběr technologie, postprodukce, VFX, grading ...

Filmování je během celého procesu nezbytně týmovou prací – během příprav, natáčení a postprodukce. Přílišná individualita do té společné snahy nepatří, spíš ji ruší. Když se kameraman neumí podřídít a integrovat do kolektivu, může mít i obrovský talent, ale nemůže uspět. Nakonec, co je nejgeniálnější kameraman se špatným ostříčem, gafferem, gripem nebo architektem bez vkusu nebo s režisérem, který neumí aranžovat scénu? Kdo má příliš velké ego, ten tam neobstojí. Samozřejmě, určitý egoismus se u kameramanů předpokládá, jinak zase převálcují jeho, určitě musí občas bojovat, aby dostal dostatečný prostor, čas, personál a techniku pro své vize. V ideálním případě panuje na place kreativní nálada, která nepotřebuje moc vysvětlování a řečí, ale celý štáb je pohlcen takovou tvůrčí energií, jakou bych klidně popsal jako určitý druh transu. Kvůli tomu je tak těžké se z té adrenalinové jízdy zas dostat zpět do normálního života. Nedostatek spánku, vydávání neskutečné energie, emocionální blízkost k režisérovi, to vše je hodně vyčerpávající a vyžaduje silné, ustálené osobnosti, které to ustojí.

Vztah režisér - kameraman je obzvlášť specifický, musí to být vztah hlubokého porozumění, harmonie ve vkusu a ve stylu vyprávění. Není divu, že některé spolupráce vydrží celý život. Jiní režiséři zas preferují časté změny. Přímo na place musí mezi režii a kamerou panovat shoda. Teoreticky by se během příprav už mělo

říct a nakreslit, jak se má co natočit, ale stejně se musí na place určit, jak to konkrétně udělat. Jsou případy, kdy režisér a kameraman spolu vůbec nemluví, protože mezi nimi panuje takový soulad, že to není třeba. Naopak bohužel existují také případy, kdy se tahle dvojka strašně hádá a je v neustálém konfliktu..

V ideálním případě však musí jít o vzájemný respekt a ponechání si prostoru. Kameraman si musí uvědomit, že režie chce dostat z dané scény určitou emoci, informaci, vizuální podoba může být i sekundární. Kameraman má zas největší touhu, aby scéna vypadala co nejzajímavěji.

Často studentům uvádím i příklad střihačské profese, která je strašně nevděčná v tom, že když funguje dobře, není vlastně vidět. Příběh pak plyne, má svůj rytmus a pozornost diváka je zacílena na specifické situace a momenty tak, aby vytvořily nejsilnější emoce. Střih je vlastně „instrument“, s jehož pomocí lze zmanipulovat pozornost diváka. A stejně tak kamera musí sloužit většímu celku, není to samostatná profese. Střih, zvuk a hudba, kamera jsou pro filmového režiséra podstatné prvky. Na rozdíl od divadelního režiséra může díky nim přimět diváka, aby sledoval jen jasně určený výřez scény a herců, a to prostorově a časově. To je pro filmové médium obrovská výzva a možná i jeden z důvodů, proč se film stal během jen málo přes sto let své existence tak masovým fenoménem s gigantickým komerčním potenciálem.

U kamery existuje přirozený postup v profesi: trainee, zakládač, video operátor, DIT, ostříč, švenkr, kameraman. Tento „žebřík“ se v ostatních filmových profesích buď vytratil (například střih), nebo vůbec nebyl. Je to samozřejmě velká výhoda: nejen, že pomůže finančně přežít začátky a zorientovat se na trhu, ale je to konstantní proces

sebevzdělávání, který vytvoří respekt a pokoru. I proto učíme studenty týmové spolupráci: musí si neustále pomáhat a asistovat navzájem. Nejen mezi ročníky, ale i v rámci jednoho ročníku. To vytváří kolegiální, soupeření není na místě. Když vidím přehnanou rivalitu a někdy až přílišný egoismus, až narcistický charakter studentů, snažím se je trochu brzdit nebo jim dát skupinové úkoly, aby mezi nimi vznikl „team spirit“, kolegiální a přátelství. I to je příprava na jejich budoucí kariéru kameramana.

Vidět a předvídat

Co je nutným předpokladem profesionála? Vidět věci, které ostatní nevidí, a dokázat předvídat problémy. „*The more you look the more you see*“, říkával mi jeden mistr oboru. Je potřeba vypěstovat ve studentech schopnost světlo, obraz a následně celý film „pozorovat zblízka“. Analyzovat, z čeho a jak se obraz skládá. Jak souvisí světlo, kompozice, tón, kontrast, hloubka, jas, světelný a geometrický poměr, barva, barevný kontrast. To vše se musí kameraman naučit vidět, když se na scénu dívá přímo na place nebo ji sleduje přes kamery. A když to neviděl přímo tam v kameře, má v dnešní době možnost to kontrolovat na monitoru.

Kameraman musí vymýšlet řešení s předvídavostí. Studenti musí pochopit, že mohou uspět, jen když stíhají daný program. I když záběry vypadají nádherně, pokud jim práce trvá příliš dlouho a mají každý den přesčasy, producent je už znovu neosloví. Budoucí kameraman musí automaticky přemýšlet o potenciálních komplikacích, které vznikají během natáčení, a o jejich okamžitém řešení. Jak říkal Hitchcock: „*You can start to improvise once you're perfectly prepared*“.

Od studentů požaduji důkladnou přípravu i na malá cvičení: synopsi, scénář (literární a technický), obhlídky (hledací a technické), storyboard, moodboard, reference, natáčecí plán, seznam techniky... Natáčení během studia obnáší samozřejmě jiné podmínky než profesionální natáčení, ale mělo by to být “v měřítku”. Škola připraví absolventy na profesionální kariéru jen tehdy, když se principem natáčení přiblíží tomu “skutečnému”. Jestli rozsvítíme dvě, nebo dvacet lamp, to je jen otázka organizace, logistiky a finančních možností. Princip zůstává stejný: musím vědět, co a proč dělám, a musím to dělat svědomitě, s neustálou myšlenkou na to, co už jsem natočil, co bude následovat a jestli to stíhám.

Posuzování kvality a surrender of disbelief

Z výše uvedeného vyplývá, že pokud jde o problematiku exaktních znalostí a vzdělávání, katedra kamery má myslím trochu vyhraněnější pozici. Pro jasnější představu se proto chci ještě jednou vrátit k určitým praktickým elementům z oblasti filmového svícení, které patří mezi stavební kameny kameramanské práce.

Ve filmu se svítí ze tří důvodů: expozice, vytvoření atmosféry a kontinuita. Co se týče pojmenování objektivních chyb, nabízí se z jasných technických důvodů expozice a také kontinuita. Jen u vytvoření atmosféry se dá mluvit o subjektivním posuzování, zda je více nebo méně povedená. Čili – pokud jde o svícení, myslím si, že do určité míry je možné posuzovat kvalitu z objektivního, analytického až technického hlediska. Další oblasti v kameramanské jako jsou kompozice, kamerový pohyb, rozzáběrování, práce s hloubkou ostrosti, výběr objektivů atd., tam se hodnota srovnává obtížněji. Během posuzování kvality musíme vždy rozlišit mezi technickým provedením, tvůrčím záměrem a kreativnímu řešení.

Když něco kritizuji a studenti se brání s tím, že jde o stylizaci čili záměr, pak jim vysvětlím, co stylizace vlastně je: posun oproti realitě, tzn. nepřímý převod reality na plátno/obrazovku, ale s konkrétním záměrem, upřednostněním určitého prvku, který je pro tvůrce zásadní. Tímto nerovnoměrným, nelineárním přesunem od 3D reality do 2D média se tvůrce snaží docílit své originální výpovědi.

Potvrzením možností objektivního posouzení kvality jsou kameramanské klauzury, kdy se sbor pedagogů, většinou 10 -15 členů, celkem snadno zhruba shoduje na ohodnocení prezentované práce. Naproti tomu si představuji hodnocení třeba na režii jako mnohem těžší z prostého důvodu, že režie je „svobodnější“, ale zároveň i komplexnější. Nechci si ani představit, jak probíhají klauzury na AVU, když studenti prezentují své konceptuální opusy...

Médium filmu je založeno na principu „*surrender of disbelief*“, tzn. divák přestane nevěřit, že to, co sleduje, se neodehrává doopravdy. Na tom se samozřejmě podílí řada elementů, kompozice a aranžmá, mise en scene, přirozeně hrající herci, celkový styl vyprávění příběhu a samozřejmě příběh jako takový. Jeden ze základních prvků kameramanského jazyka je svícení nebo v širším kontextu výše zmíněná světlotonalita. Musí vytvořit nějakou atmosféru, aby divák věřil, že se to všechno před ním opravdu odehrává. Dokumenty jsou v tom občas i silnější než hraný film, protože autenticita je nejužitečnější zbraní proti nevěře. Objektivně popsatelnou chybou svícení je, když vypadá uměle, když scéna vypadá “zasvíceně” a divák té filmové realitě potom nevěří. Mám například jedno cvičení v prvním ročníku, nazvané “Portrét v okně”. Jde primárně o to, aby student pochopil expozici: venku bude přes, uvnitř bude pod, jen nějaká poměrná malá část tváře bude jakoby

správná. S tím si musí vyhrát. Zní to velice jednoduše, je to ale celkem komplexní záležitost, která zároveň představuje základ pro vytvoření světelné atmosféry. Musí tam třeba odrážet nějaké světlo, aby model na parapetu nebyl pouze siluetou. Kromě technické náročnosti toho, kam schovat nějakou desku, jde o tříbení a trénování citu, kolik a odkud má přidaného světla být, abychom stále věřili, že tam je venku hodně světla a vevnitř je poměrně tmavší pokoj. To je asi trefný příklad, jak se i v kreativní tvorbě dá objektivně říct, co je kvalitně provedené a co je „špatné“, „umělé“. Tedy nereálné, nedá se k tomu věřit.

Tento postup svícení vlastně představuje doplňkové světlo. Jak říká už samotný název, je to světelný zdroj, který má doplňovat, nemá být vidět či cítit jako vlastní zdroj. Tak k čemu potom je, ptají se často studenti a mají naprostou pravdu. Toto pomocné světlo, které má a musí zůstat „neviditelné“, je nejtěžší na pochopení, vysvětlení a aplikování. Proto bych se právě tématu doplňkového světla chtěl věnovat v mé habilitační přednášce. Tady jen tolik: pokud je správná intenzita, směr a kvalita, pomůže hlavnímu světlu určovat atmosféru, exponovat, propojí jednotlivé záběry v dané scéně. Pokud se doplňkové světlo využije málo, nebo naopak příliš, špatným směrem nebo z nesprávného zdroje, může nejen narušit kouzlo hlavního světla, ale vést k naprosto umělému podání celé scény.

ZÁVĚR

Výchova budoucích kameramanů

Na začátku filmových dějin byla spíše touha přiblížit se realitě. Snímací a reprodukční technika, suroviny a laboratorní zpracování byly tak nedokonalé, že

výsledný film byl automaticky nějakým posunem od reality. Např. 16mm film má vlastní look a nedokonalost, které tomuto finálnímu "produktu" samy o sobě přidávají specifický styl. Extrémním příkladem je černobílý film. Zrodil se z technologického omezení, z dnešního hlediska byla stylizace nutností.

Naprostým opak je poslední generace velkoformátových digitálních kamer a nové monitory / projekory: snímání a reprodukce dosáhly takové technické dokonalosti, že tvůrci musí hledat nějaký způsob, jak docílit osobního „looku“, stylu, aby jejich práce byla víc než jen snímanou realitou. To je určitý paradox, díky němuž je tvůrčí proces pro studenty složitější: jednak mají vytvářet filmovou realitu přirozenou, nevyumělkovanou, na druhé straně je určitá stylizace skoro nutností.

Například vysoká citlivost kamery je oblast, která se musí používat velmi citlivě a s mírou. Ve většině dnešní (levnější a rychlejší) filmové produkce jsou svíčky, louče i oheň přeexponovanými bílými fleky na plátně. Technologický posun je občas sporný – když se třeba dívám na Felliniho *Amarcord*, velkou noční scénu s ohněm na náměstí, kde plamen má oranžovou barvu jako skutečný oheň. Dnešní prakticky neomezená citlivost záznamového média vede někoho k mylné myšlence, že svícení je anachronistický luxus.

Přes všechny neoddiskutovatelné výhody moderní techniky (efektivnost, lehkost, kompaktnost, všestrannost...) s ní tedy přicházejí také velké nevýhody, na které musíme studenty během studia připravit. Právě proto je tak důležité vzdělat a vychovat dobře vybavené profesionály, ve kterých se snoubí schopnost umělecké vize s analytickým myšlením.

Výzvy před katedrou kamery FAMU

Nové technologie zpřístupnily filmování pro každého, z důvodů finančních i technologických. Jak žertoval před lety pan profesor Šofr, „*push button cinematography*“ se stala realitou. Takzvaní „videographers“ posouvají hranice někam jinam a klasický kameraman se rozhodně nemůže válet v křesle s postojem – mne se to netýká, já točím opravdové věci, opravdové umění s opravdovým rozpočtem. Jenže těch „opravdových“ věcí je stále míň a míň a brzy budou přístupné už jen pro stále užší okruh elitních tvůrců. Absolvování filmové akademie dnes již rozhodně neznamenaá garanci toho, že se studenti s tím naučeným řemeslem a uměním budou schopni uplatnit.

Uživit se po získání profesních dovedností ze školy mi přijde stále složitější. Volný trh se podobá divoké džungli, ještě ale s tím rozdílem, že neplatí jen zákon silnějšího, schopnějšího. Šťěstí, kontakty a módní trendy hrají podstatnou, neoddiskutovatelnou roli. Technický posun od klasické, analogové filmařiny k digitálnímu snímání i zpracování postavil kameramana do nové role: z respektovaného „alchymisty“ – jediného člověka na place, který si mohl reálně představit, co se asi vrátí z filmové laboratoře, se stal „snímač“, kterého všichni na place kontrolují v přímém přenosu. Tato ztráta „magie“ filmového procesu přinesla samozřejmě řadu výhod v logistice, financích a managementu rizik. Na druhé straně určité ztráta prestiže profese kameramana přináší studentům a tedy i jejich pedagogům zcela nové výzvy, jak na vyvíjející se situaci reagovat a jak si v ní najít své nezpochybnitelné místo.